

MEMORIA

GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNG

IN

THEODOR FONTANES ROMAN *UNWIEDERBRINGLICH*

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

IM FACHBEREICH II

DER

UNIVERSITÄT TRIER

VORGELEGT VON

MARIKA WELTE

AUS GÖRWIHL

JUNI 2009

DANKE

Mein innigster Dank gilt Matthias Frommherz, ohne dessen Unterstützung, Hilfe und Zuversicht diese Arbeit nicht entstanden wäre und meinen Eltern Renate und Herbert Welte sowie meiner Schwester Franziska und ihrer Familie für ihren anhaltenden Zuspruch.

Mein herzlicher Dank gilt Frau Professor Dr. Franziska Schößler, die diese Arbeit begleitet hat und mir stets mit Rat und Tat, mit Anregungen und konstruktiver Kritik zur Seite stand. Darüber hinaus danke ich Herrn Professor Dr. Georg Mein für seine intensive Betreuung und Beratung. Besonders bedanken möchte ich mich auch bei meiner „Task-Force-Orthographie“: Sylvie, Axel, Heike, Eva-Maria, Gabi, Katrin, Markus und Michael, die diese Arbeit unter erschwerten Bedingungen in kürzester Zeit korrigiert haben.

Die vorliegende Dissertation wurde vom *Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft, Stiftung Bildung und Wissenschaft* finanziell gefördert.

FÜR MÄTTLE

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
EINLEITUNG	1
I. MEMORIA-THEORIEN	10
1. Historische Erinnerungskonzepte	11
1.1. Zur Genese einer fast vergessenen Kunst: Ars Memorativa	12
1.1.1. Die drei lateinischen Quellen: Ad Herennium, Cicero und Quintilian	12
1.1.1.1. <i>Ad Herennium</i>	12
1.1.1.2. Cicero: <i>De oratore</i>	16
1.1.1.3. Quintilian: <i>Institutio oratoria</i>	17
1.1.2. Gedächtniskunst im Mittelalter: Augustinus' <i>Confessiones</i>	18
1.1.3. Renaissance und Humanismus: Gedächtniskunst für jedermann	23
1.2. Memoria an der Schwelle zur Neuzeit	26
2. Gegenwartsdebatten	29
2.1. Maurice Halbwachs: <i>Das kollektive Gedächtnis</i>	31
2.2. Aleida und Jan Assmann: <i>Das kulturelle Gedächtnis</i>	38
2.3. Pierre Nora: <i>Les Lieux de Mémoire</i>	48
3. Medialität	52
3.1. Schrift, Archiv, Kanon	54
3.2. Geschichte und Geschichten	62
3.2.1. Postmoderne Ansätze in der Historiographie	64
3.2.2. Hayden White: <i>Auch Klio dichtet</i>	67
3.2.2.1. Zur Tropologie des historischen Diskurses	70
3.2.2.2. Die Theorie der Plotstruktur	72
3.2.3. Zur Beziehung zwischen Literatur und Historiographie aus literaturwissenschaftlicher Sicht	75

II. MEMORIA IN UNWIEDERBRINGLICH	81
1. Geschichte(n) erzählen	81
1.1. „Große“ Geschichte	84
1.1.1. Der Deutsch-Dänische Konflikt	84
1.1.2. Die Tischgespräche als Ort der Reflexion über „große“ und „kleine“ Geschichte	89
1.1.2.1. Konversation auf Holkenäs	90
1.1.2.2. Konversation in Kopenhagen und Frederiksborg	94
1.2. „Kleine“ Geschichte	104
1.2.1. Die Anekdote	104
1.2.2. Merkwürdige Geschichten	108
1.2.3. Zur Genese des Romans aus dem Geist der Anekdote	110
2. Die Topographie der Erinnerung: Mnemotope	117
2.1. Zur Bedeutung von Mnemotopen im Romanschaffen Fontanes	120
2.2. Beispiele aus dem Gesamtwerk	122
2.2.1. <i>Die Poggenpuhls</i>	130
2.2.2. <i>Irrungen, Wirrungen</i>	135
2.3. Mnemotope als Heterotopoi	141
2.3.1. Das „Schloss auf der Düne“ als individuelles Mnemotop	143
2.3.2. Hybridisierung eines Mnemotops	156
2.3.3. Umdeutung traditioneller Konzepte	168
2.3.4. Der Gedächtnisort als Rückzugsort	175
2.3.5. Landschaft als Gedächtnisort	179
3. Archivprozesse	185
3.1. Individuelle Archivkonzepte	194
3.1.1. Archivierung als Prädomination	195
3.1.2. Archivierung als Kompensation und Fluchtpunkt	198
3.1.3. Ironisierung der Archivprozesse	201

3.2. Intertextualität: Zitate als Bildungsarchiv	204
3.2.1. Bildungsbürgerlicher Zitatencode	208
3.2.2. Balladeske Präfigurationen	221
3.2.2.1. Ludwig Uhland: <i>Das Schloss am Meere</i> und <i>Das Glück von Edenhall</i>	222
3.2.2.2. Wilhelm Friedrich Waiblinger: <i>Der Kirchhof</i>	229
3.2.2.3. Theodor Fontane: <i>Denkst du verschwundener Tage, Marie?</i>	235
3.2.2.4. Johann Wolfgang von Goethe: <i>Der König von Thule</i>	240
3.2.3. Unmarkierte Intertexte	243
3.2.3.1. Die Figur als Zitat: Brigitte Hansen	243
3.2.3.2. Goethes Roman <i>Die Wahlverwandtschaften</i> als Intertext	250
3.2.3.2.1. Exposition	250
3.2.3.2.2. Gesellschaftsstrukturen	252
3.2.3.2.3. Figurenkonstellation	254
3.2.3.2.4. Memoria in den <i>Wahlverwandtschaften</i>	262
4. Vom Nutzen des Vergessens und den Zwängen der Memoria	272
4.1. Quietive: Festhalten an Traditionen	276
4.1.1. Preußischer Pflicht- und Ehrenkultus	282
4.2. Memento mori und Memento vivere	297
4.2.1. Permanenter Vergangenheitsbezug: Christine Holk	298
4.2.1.1. Religiosität	299
4.2.1.2. Der Zwang zur Erinnerung	302
4.2.2. Zukunftsperspektiven: Ebba von Rosenberg	310
SCHLUSS	313
LITERATURVERZEICHNIS	317

EINLEITUNG

„Wir alle leben vom Vergangenen und gehen am Vergangenen zugrunde.“

Johann Wolfgang von Goethe,
*Maximen und Reflexionen*¹

Trägt man sich mit dem Gedanken eine Dissertation über Theodor Fontane zu schreiben, so befindet man sich in einer Art Legitimationszwang bezüglich des ausgewählten Themas, beziehungsweise des ausgewählten Autors. Ein Problem stellt die Flut von Sekundärliteratur dar, die durchaus zu der Frage berechtigt, ob sich denn über Fontane und dessen Werk noch etwas Neues sagen lässt, ob es noch einen Aspekt gibt, der noch nicht zur Genüge beleuchtet wurde und ob ein weiteres Buch über Fontane wirklich von Nöten ist.

Natürlich bleibt es unbestritten, dass die Literatur zu und über Fontanes Werk ganze Bibliotheken füllt. Fontanes Romane, Erzählungen und Novellen gehören zum Kanon der deutschen Literatur und zählen zu den meist rezipierten Texten ihres Genres. Doch bereits vor diesem Hintergrund stellt *Unwiederbringlich* eine Ausnahme dar, denn im Vergleich zu den anderen Werken führt dieser Roman bis heute ein Schattendasein im Oeuvre Fontanes. Helmuth Nürnberger zählt aus diesem Grund *Unwiederbringlich* auch zu den Romanen Fontanes, „die noch zu entdecken sind.“² Auch die neuere Forschung vernachlässigt bis heute die Geschichte um Graf und Gräfin Holk in unzulässiger Weise.³ Ein erstes Ziel dieser Arbeit soll es daher sein, den Fokus auf diesen bis dato so wenig beachteten Roman zu lenken und damit einem Desiderat der Forschung zu begegnen.

Die Forschungslage zu *Unwiederbringlich* ist nicht nur sehr spärlich, sie zeichnet sich darüber hinaus auch durch eine starke Divergenz bezüglich der Bewertung dieses Romans aus. Anders als beispielsweise der Roman *Effi Briest*, der nahezu einhellig positive Kritiken auf sich vereinen kann, wird *Unwiederbringlich* seit dem Tag der Ersterscheinung äußerst kontrovers diskutiert. Die erste bekannt gewordene Kritik über *Unwiederbringlich* stammt von Conrad

¹ Johann Wolfgang von Goethe. *Werke*. Hamburger Ausgabe. Band 12: *Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*. München, 2000, S. 377.

² Helmuth Nürnberger. *Fontanes Welt*. Berlin, 1997, S. 359.

³ So befasst sich beispielsweise in dem großen Sammelband *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes*. Herausgegeben von Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger, Würzburg, 2000, nur eine Autorin, Claudia Liebrand, in ihrem Beitrag explizit mit *Unwiederbringlich*. In den anderen Beiträgen, die sich in gewohnter Weise vornehmlich mit *Effi Briest*, *L'Adultera*, *Cécile* und natürlich dem *Stechlin* auseinandersetzen, werden die Figuren dieses Romans allenfalls als Vergleichsmomente herangezogen. Möchte man dieses Ungleichgewicht einmal in profanen Zahlen zum Ausdruck bringen, so bedeutet dies in diesem Fall, dass in einem ca. 900 Seiten starken Sammelband gerade mal zwölf Seiten *Unwiederbringlich* gewidmet sind.

Ferdinand Meyer, der bereits im März 1891 in einem Brief an Julius Rodenberg *Unwiederbringlich* als das „Vorzüglichste“ bezeichnete, „was die R[undschau] in der reinen Kunstform des Romans *je* gebracht hat: feine Psychologie, feste Umrisse, höchst lebenswahre Charaktere u. über Alles doch ein gewisser poetischer Hauch [...].“ (HF I/2, 933)⁴ Für Peter Demetz stellt *Unwiederbringlich* das „makelloste Kunstwerk Fontanes [...] – ein Buch ganz aus Elfenbein“⁵ dar. Ebenso wie auch Lieselotte Voss,⁶ die *Unwiederbringlich* im Hinblick auf die Zitatstruktur von Fontanes Romanwerk behandelt, ordnet auch Demetz den Roman unter der Rubrik „Meisterschaft“ ein. Ganz anders jedoch urteilt Conrad Wandrey in seiner 1919 erschienenen, ersten umfassenden Monographie über Fontanes Werk, in der er *Unwiederbringlich* schlichtweg zum Nebenwerk mit „angeflickte[m] Schluss“⁷ degradiert. Das strenge Kunsturteil Wandreys wurde von vielen Kritikern geteilt, so dass es Usus wurde, *Unwiederbringlich* als ein wenig geglücktes Nebenwerk im Romanschaffen Fontanes zu klassifizieren. Das Hauptproblem bei der Bewertung dieses Romans stellt mit Sicherheit der Ausgang der Geschichte dar. Die Tatsache, dass der rätselhafte Selbstmord der Gräfin mehr Fragen aufwirft, als dies bei einem Romanschluss Fontanes üblicherweise der Fall ist, führt dazu, dass dieses Ende von unterschiedlichster Seite als ungenügend motiviert kritisiert wird und ist somit auch ein Grund dafür, dass der Roman nur sehr wenige Fürsprecher gefunden hat.

Dabei spielt *Unwiederbringlich* nicht nur in sprachlicher und stilistischer Hinsicht eine besondere Rolle im Werk Fontanes, sondern auch bezüglich der Figurenkonstellation. Wie Helmuth Nürnberger betont, ist *Unwiederbringlich* „in einem exklusiveren Sinn als *Effi Briest* der Roman einer Ehe“⁸ und somit wie kein anderer Roman Fontanes wirklich der „Roman eines Menschenpaares“,⁹ das sich im Laufe der Ehejahre immer mehr voneinander entfernt hat, deren Differenzen und Unstimmigkeiten jedoch erst in letzter Zeit immer deutlicher zu „sprechen gelernt“ (HF I/2, 572) haben, wie der Erzähler gleich zu Anfang betont. Was jedoch trotz der Streitigkeiten verschwiegen wird, sind Gefühle und Empfindungen, Ängste

⁴ Zitiert wird nach der Hanser-Fontane-Ausgabe: *Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe*. Herausgegeben von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Dritte Auflage, München, 1990, im Folgenden mit HF abgekürzt. Die Zitatnachweise stehen in den runden Klammern, die römischen Ziffern bezeichnen die Abteilung, die arabischen Ziffern nach dem Schrägstrich den jeweiligen Band und die Zahlen nach dem Komma verweisen auf die Seiten. Auch der oben angeführte Brief Conrad Ferdinand Meyers an Julius Rodenberg ist in der Hanser-Fontane-Ausgabe, Abteilung I, Band 2, S. 933 wiedergegeben.

⁵ Peter Demetz. *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. München, 1964, S. 164 - 177.

⁶ Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*. München, 1985, S. 17 - 85.

⁷ Conrad Wandrey. *Theodor Fontane*. München, 1919, S. 328.

⁸ Helmuth Nürnberger. *Fontanes Welt*; a.a.O. S. 358.

⁹ Helmuth Nürnberger im Anhang zur dtv-Ausgabe von *Unwiederbringlich*. 3. Auflage, München, 1995, S. 330.

und Wünsche. Die Exposition des Romans mutet, besonders im Hinblick auf die Kommunikationsstrategien, vertraut an: Ein weiteres Mal, wie auch schon in *L'Adultera*, fühlt sich der Leser an Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* erinnert. Sowohl in den *Wahlverwandtschaften* als auch in *Unwiederbringlich* dreht sich das erste Gespräch der Ehegatten im Wesentlichen um geplante Bauprojekte. Obwohl die Auffassungen divergieren, sind die Ehegatten um schonende und verbindliche Worte bemüht. Der gereizte Zustand der Paare wird nur gedämpft wiedergegeben. Auch wenn die Meinungen noch so sehr auseinander gehen und die Verletzungen auch noch so tief empfunden sein mögen – es ertönt niemals ein lautes Wort. Die Streitigkeiten haben Stil, und die Formen – als Produkt und Kennzeichen der Erziehung – werden stets perfekt gewahrt. Was bleibt, ist ein gefährlicher Spielraum des Ungesagten. Goethes tragischer Eheroman vom Beginn des 19. Jahrhunderts erweist sich somit als vorbildhaft für seine Nachfahren am Ende des Jahrhunderts.¹⁰ Verdeutlicht man sich den Topos-Charakter der Romanexposition von *Unwiederbringlich*, so ist bereits den ersten Seiten eine Ahnung kommenden Unheils zu entnehmen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die vorausdeutende Zitatstruktur. Die leitmotivisch fungierenden, immer wieder eingestreuten Zitate wirken wie Mahnungen und stumme Drohungen.

Nach Charlotte Jolles nimmt *Unwiederbringlich* aber auch noch aus einem anderen Grund eine eindeutige Sonderstellung unter Fontanes Eheromanen ein, denn es handelt sich hierbei um die einzige Ehebruchsgeschichte Fontanes, in der der Mann den Ehebruch begeht und die dennoch mit dem Tod der Frau endet.¹¹ Während in den anderen Eheromanen vorwiegend gesellschaftskritische Aspekte eine zentrale Rolle spielen, ist in *Unwiederbringlich* der Komplex der Ehe eher einer psychologischen Diagnose unterworfen. Nur vordergründig scheint es sich bei *Unwiederbringlich* um eine Dreiecksgeschichte zwischen der puritanischen und dogmenstrengen Gräfin, dem ruchlosen Hoffräulein und dem hilf-, weil haltlosen Grafen Holk zu handeln. Eine genauere Analyse der Geschlechterkonfiguration und ein Blick hinter die scheinbaren Stereotype der Weiblichkeit zeigt jedoch, dass sich gerade in den Figuren der Gräfin und des Hoffräuleins antagonistische Weiblichkeitsbilder überschneiden.

Was im Kontext der Fontane-Forschung darüber hinaus auffällig ist, ist die vielfach werkimmanente Betrachtungsweise, mit der den Texten dieses Autors bis heute begegnet wird. Als Ausnahme sei an dieser Stelle auf Claudia Liebrand¹² verwiesen, die die Romane

¹⁰ Vgl. Helmuth Nürnberger. *Fontanes Welt*; a.a.O. S. 359 und das Nachwort zu *Unwiederbringlich* von Walter Müller-Seidel in der Ausgabe Goldmanns Gelbe Taschenbücher, München, 1966, S. 214.

¹¹ Vgl. Charlotte Jolles. *Unwiederbringlich – Der Irrweg des Grafen Holk*. In: *Fontane-Blätter*, 61, 1996, S. 67.

¹² Claudia Liebrand. *Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder*. Freiburg, 1990.

Fontanes vor dem Hintergrund aktueller Gender-Theorien interpretiert. Doch weitere Darstellungen, die sich an zeitgenössische Theoreme anschließen oder sich neuerer Literaturtheorien bedienen, gibt es kaum. In der Regel werden ausschließlich immanent-hermeneutische Verfahren angewendet, um sich den Texten Fontanes zu nähern. Diese Arbeit soll sich von diesem Forschungsgestus absetzen. Wie das Beispiel Claudia Liebrand zeigt, bietet sich das Werk Fontanes geradezu an, neue Wege zu beschreiten und sich bei der Interpretation seiner Romane von den klassischen Fragestellungen zu verabschieden und stattdessen den Blick auf neue Ansätze und Theoreme zu richten.

Fontane erzählt in seinen Geschichten auch immer Geschichte und der Umgang mit Vergangenheit und die Dialektik von Erinnerung und Vergessen spielen eine zentrale Rolle in seinen Texten und in besonderer Weise in *Unwiederbringlich*. In kaum einem anderen Roman ist der Titel so sehr Programm wie in diesem, denn bereits hier wird der Komplex um Memoria – um Gedenken, Erinnerung und um den Umgang mit Vergangenheit – dem, so die These dieser Arbeit, der Roman verschrieben ist, eröffnet. Bereits hier wird deutlich, wie maßgeblich das Vergangene die Gegenwart mitbestimmt und wie unmöglich es ist, einmal Gewesenes zurückzuholen, denn Vergangenheit ist immer unwiederbringlich. Von der ersten bis zur letzten Seite, von der Titelseite bis zu den den Selbstmord der Gräfin begleitenden Balladen, ist Memoria ein Thema, wird die Auseinandersetzung der Figuren mit Vergangenheit und Geschichte zum zentralen Gegenstand.

Vor diesem Hintergrund bietet es sich an, der Interpretation von *Unwiederbringlich* die aktuellen Memoria-Theorien zugrunde zu legen. Dazu gehören die Untersuchungen von Jan und Aleida Assmann¹³, sowie Otto Gerhard Oexle¹⁴, die sich in erster Linie mit Formen und Funktionen des kulturellen Gedächtnisses auseinandersetzen, ebenso wie die Ansätze von Anselm Haverkamp, Renate Lachmann und Reinhart Herzog¹⁵, die die Assmannschen Positionen relativieren und damit in eine ähnliche Richtung wie Gary Smith und Hinderk M.

Dies. *Geschlechterkonfiguration in Fontanes „Unwiederbringlich“*. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Band II; a.a.O. S. 161 – 172.

¹³ Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.). *Mnemosyne. Formen und Funktionen kultureller Erinnerung*. Frankfurt am Main, 1991.

Aleida und Jan Assmann, Christof Hardmeier (Hg.). *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*. München, 1983.

Jan Assmann, Burkhard Gladigow (Hg.). *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*. München, 1995.

Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main, 1988.

Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und Identität in frühen Hochkulturen*. München, 1992.

¹⁴ Otto Gerhard Oexle. *Memoria als Kultur*. Göttingen, 1995.

¹⁵ Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.) unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München, 1993.

Emrich weisen, die den „Nutzen des Vergessens“¹⁶ betonen. Einen wichtigen Beitrag zu dieser Debatte leistet auch Pierre Nora mit seinem Werk über die *Lieux de mémoire* in Frankreich und dem Aufsatz *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*¹⁷, in dem er eine „Beschleunigung der Geschichte“¹⁸ sowie das Auseinanderfallen von Geschichte und Gedächtnis konstatiert.

Dass Geschichte immer auch erzählte Geschichte ist, also eine narrative Funktion besitzt, heben poststrukturalistische Ansätze hervor, wie sie besonders von Hayden White¹⁹, Christoph Conrad und Martina Kessel²⁰ formuliert werden. Bei der Darstellung des Verhältnisses von Literaturwissenschaft und Historiographie aus literaturwissenschaftlicher Sicht stütze ich mich in erster Linie auf die Arbeiten von Dorothee Kimmich²¹ und Daniel Fulda.²² Da Mnemosyne die Mutter aller Musen ist, hat Literatur folglich, wie alle Kunst, mit Erinnerung zu tun. Es sind die Dichter, die seit Menschengedenken die Organe des kulturellen Gedächtnisses gewesen sind, denn Erinnerung und Dichtung sind von jeher eng miteinander verbunden. Manfred Schneider nennt in diesem Zusammenhang die Germanistik auch eine „Erinnerungsdisziplin“.²³ Auf die Verbindung von Literatur und Memoria gehen unter anderen auch Doris Bachmann-Medick²⁴, Gerhard von Gravenitz²⁵ und Wolfgang Haubrichs²⁶ ein.

Wie aus dieser kurzen Skizzierung hervorgeht, verfolgt diese Arbeit auch das Interesse, Forschungspositionen aufzuzeigen und eine Übersicht über die Debatte um Memoria, um Gedächtnis und Erinnerung zu produzieren. Aus diesem Grund wird im ersten Teil der Arbeit

¹⁶ Gary Smith, Hinderk M. Emrich. *Vom Nutzen des Vergessens*. Berlin, 1996.

¹⁷ Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Berlin, 1990.

¹⁸ Ebd. S. 11.

¹⁹ Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart, 1991.

²⁰ Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.). *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart, 1994.

²¹ Dorothee Kimmich. *Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert*. München, 2002.

²² Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hg.). *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin, New York, 2002.

Daniel Fulda. *Erschrieben oder aufgeschrieben? Zu einigen Problemen der aktuellen Historiographieforschung*. In: *Historisches Jahrbuch*. Jg. 120/2000, München, 2000, S. 301 – 316.

²³ Manfred Schneider. *Liturgien der Erinnerung, Techniken des Vergessens*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Nr. 41, Heft 8, 1987, S. 682.

²⁴ Doris Bachmann-Medick (Hg.). *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main, 1996.

²⁵ Gerhard von Gravenitz. *Memoria und Realismus*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.). *Memoria*; a.a.O. S. 283 – 304.

²⁶ Wolfgang Haubrichs. *Memoria in der Literatur*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Jg. 27, Heft 105, März 1997, S. 3 – 5.

eine Rekonstruktion der Ursprünge der Memoria aus den Wurzeln der antiken Ars memorativa und eine Überblicksdarstellung über die aktuelle Diskussion erfolgen. Dieses Theoriekapitel stellt einen eigenständigen Schwerpunkt innerhalb dieser Arbeit dar. Dabei geht es nicht darum, neue Memoria-Theorien zu entwickeln, sondern eine stringente Übersicht über die die Debatte bestimmenden Theoreme und Ansätze zu produzieren, die als theoretisches Fundament für die im zweiten Teil der Dissertation vorgenommene Interpretation des Romans fungieren. Dort wird es dann um die Frage gehen, inwieweit die theoretischen Überlegungen interpretatorisch von Nutzen sein können.

Zu Beginn des Theoriekapitels werden die rhetorischen Ursprünge der Memoria im Kontext der antiken Ars memorativa (Ad Herennium, Cicero, Quintilian) dargestellt. In einem weiteren Schritt soll dann ein Bogen von der Gedächtniskunst im Mittelalter (Augustinus) bis zur neuzeitlichen Definition des Gedächtnisses als Instrument der Selbstkonstitution (John Locke) gespannt werden.²⁷ Im Anschluss daran wird sich ein Kapitel mit dem medialen Aspekt und dem Paradigmenwechsel auseinandersetzen, der mit dem Wechsel von einer reinen Gedächtniskultur zu einer Schriftkultur und dem damit verbundenen Bruch der Diskurspraktiken einhergeht. In einem weiteren Abschnitt gehe ich auf die aktuelle Diskussion um Memoria und das kulturelle Gedächtnis ein. Dabei wird auf die Bedeutung hingewiesen, die das kulturelle Gedächtnis sowohl für die Sozialisation jedes einzelnen Menschen als auch für die Genese und den Fortbestand ganzer Gemeinschaften hat. Ein wichtiger Aspekt von Sozialisation ist das Vermitteln von Tradition, um dadurch das Weitertragen des kulturellen Erbes zu sichern. Angeregt wird dieser Prozess durch das Bewusstsein einer Gemeinschaft um die gemeinsame Vergangenheit und Geschichte, um gemeinsame, historisch gewachsene Werte, Normen und Konventionen, kurz um das, was in der neueren Memoria-Forschung unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses subsumiert wird. Das kulturelle Gedächtnis ist der Hintergrund, vor dem die Integration des Menschen in den gesellschaftlichen Struktur- und Interaktionsraum stattfindet. Geschichte wird in diesem Kontext als eine Zukunft stiftende Erinnerung verstanden. Memoria wird dabei zum sinn- und identitätsstiftenden Element, das jedoch seit dem 18. und verstärkt seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als problematisches gilt. Denn während uns heute beinahe unbegrenzte externe Speicherungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen, wird die Klage über das Vergessen immer größer und Memoria wieder zu einem aktuellen Thema.

²⁷ Vgl. Frances A. Yates. *The Art of Memory*. London, 1966. Zu deutsch: *Gedächtnis und Erinnern – Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim, Berlin, 1990.

Eng verknüpft mit der Memoria-Thematik ist die Debatte um Geschichte und Geschichtenerzählen, weil in beiden Fällen die Darstellung von Vergangenheit, beziehungsweise die Formen der Rekonstruktion von Vergangenheit im Mittelpunkt stehen. Aus diesem Grund sollen in einem weiteren Kapitel die postmodernen Tendenzen dieses Diskurses dargestellt werden, denn auch diese lassen sich auf die Interpretation von *Unwiederbringlich* applizieren.

Mehr als andere Autoren ist Fontane auch immer *Geschichtenerzähler*. Gedächtnis, Erinnerung und der Umgang mit Geschichte sind zentrale Themen in seinen Romanen und Erzählungen. Bei Fontane wird, zwischen all den Causerien und amüsanten Geschichtchen, Geschichte aufgearbeitet und dies in ausgesprochen narrativen Formen, wie sie auch im New Historicism²⁸ untersucht werden. Bei Fontane wird nochmals die große Geschichte aufgerufen, gleichzeitig wird aber auch gezeigt, dass diese sich aus Anekdoten²⁹, aus diversen narrativen Formen zusammensetzt. Die traditionsreiche Vorstellung von der Kohärenz und Teleologie von Geschichte, die Illusion über das „Eingebettetsein“ in allgemeingültige Zusammenhänge³⁰, löst sich auf, und was bleibt, sind Versatzstücke großer Geschichte, die in Form von kleiner, vielfach weiblich konnotierter Geschichte, von Anekdoten und Aperecs weitergegeben werden.

Im zweiten Teil dieser Arbeit geht es um die Applikation der im ersten Teil entwickelten und beschriebenen Ansätze. Das Novum dieser Dissertation besteht darin, dass ich Fontanes Roman aus dem Jahr 1891 vor dem Hintergrund der im ersten Teil der Arbeit erläuterten zeitgenössischen Memoria-Theoreme lese. Dabei gehe ich von der Prämisse aus, dass Memoria als identitätsstiftende Kraft das Bewusstsein der Figuren mitkonstituiert und dass somit das kulturelle Gedächtnis zur entscheidenden Handlungsmotivation wird. Am Beispiel der Figuren aus *Unwiederbringlich* möchte ich aufzeigen, wie Memoria als Handlungs- und Argumentationsmuster die Figuren prägt. Dabei erfährt der Umgang mit Vergangenheit eine Subjektivierung und Perspektivierung durch die einzelnen Figuren und erfüllt nicht mehr die

²⁸ Vgl. Moritz Bäbler (Hg.). *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a.* Frankfurt am Main, 1995.

Stephen Greenblatt. *Was ist Literaturgeschichte?* Frankfurt am Main, 2000.

Jürg Glauser, Annegret Heitmann (Hg.). *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft.* Würzburg, 1999.

²⁹ Joel Fineman. *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction.* In : H. Aram Veaser (Hg.). *The New Historicism.* New York, London, 1989, S. 49 – 76.

³⁰ Dorothee Kimmich. *Wirklichkeit als Konstruktion;* a.a.O. S. 69.

Funktion eines „Gedächtnis[ses], das Gemeinschaft stiftet“³¹, sondern verursacht gerade auch den Dissens der Figuren.

Unwiederbringlich entsteht in einem historischen Raum, in dem aufgrund der Umstrukturierung der traditionellen Gesellschaft Traditionszusammenhänge zerbrechen. Entsprechend dazu wird Memoria zu einem weitverbreiteten Thema in der europäischen Literatur um 1900. Fontanes Romane können in diesem Zusammenhang als Seismographen für Zeitbrüche gelten. 1881 verfasst Ibsen sein Stück *Gespenster*, in dem die weibliche Protagonistin, Helene Alving, die Gespenster der Vergangenheit zu bannen versucht: „Es ist ja nicht nur, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, das in uns herumgeistert; auch alte, abgestorbene Meinungen aller Art, alte, abgestorbene Überzeugungen und ähnliches. Sie sind nicht lebendig in uns; aber sie sitzen doch in uns fest, und wir können sie nicht loswerden.“³² 1888, drei Jahre vor *Unwiederbringlich*, folgt dann *Die Frau vom Meer*, in dem die Melusine Ellida nicht nur gegen die sich in der Sehnsucht nach der Weite des Meeres äußernden und in der Person des unheimlichen Alfred Johnston personifizierten unterdrückten Triebwünsche ankämpft, sondern auch in „Erinnerungen“ lebt, „von denen die anderen ausgeschlossen sind.“³³

Im 19. Jahrhundert radikalisiert sich die Auflösung von memorativen Identitätsbeziehungen. Werte und Normen, die konstitutiv für das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft waren, verlieren an Verbindlichkeit. Was bleibt, sind kompensatorische Versatzstücke des einstigen kulturellen Gedächtnisses. Die großen Mythen, beispielsweise der bei Fontane wiederholt thematisierte Preußenmythos, werden als Quietive künstlich am Leben erhalten. Die Figuren in seinem Roman *Unwiederbringlich* klammern sich an äußere Formen des kulturellen Gedächtnisses. In dem verzweifelten Versuch, kulturelle Identität zu erhalten und weiterzutragen, wird jeder Marginalie die Ehre des Denkwürdigen verliehen. *Unwiederbringlich* beschreibt den historischen Ort im Anschluss an Nietzsche, der in seiner *Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung* davon spricht, dass im „Vergessenkönnen“ das einzig wahre Glück zu finden ist, da Vergangenes ansonsten zum „Totengräber des Gegenwärtigen“³⁴ wird. Für Hugo von Hofmannsthal erscheint dieses „feinfühlige,

³¹ Karl Schmidt. *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*. München, Zürich, 1985.

³² Henrik Ibsen. *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*. Reclam-Ausgabe Nr. 1828, Stuttgart, 1997, S. 45.

³³ Henrik Ibsen. *Die Frau vom Meer. Schauspiel in fünf Akten*. Reclam-Ausgabe Nr. 2560, Stuttgart, 1998, S. 28.

³⁴ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. (1874) Insel-Taschenbuch 509, erste Auflage, Frankfurt am Main, 1981, S. 99f.

eklektische“³⁵ 19. Jahrhundert als gänzlich von der Erinnerung und der Vergangenheit eingenommen. Es sei, so schreibt er, als habe „die ganze Arbeit“ dieses Jahrhunderts darin bestanden, „den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben einzuflößen“, die „uns jetzt umflattern“ wie „Vampire, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglücklichen Zauberlehrlings.“³⁶ Hofmannsthal schildert damit eine Entwicklung, die ihren Ursprung bereits im 18. Jahrhundert hat und im 19. Jahrhundert kulminiert.

Angesichts dieser Umstände wird Vergessen ganz im Sinne Nietzsches zu einer unentbehrlichen Kunst, ja geradezu zu einer lebensnotwendigen Fähigkeit des Menschen, denn nur das Vergessen schafft Raum für die Erinnerung an etwas Besonderes.³⁷

Diese Janusgesichtigkeit von Memoria ist Gegenstand des Romans. Das Abwenden von der Vergangenheit wird in *Unwiederbringlich* ebenso zum Motiv wie die Sehnsucht nach Vergegenwärtigung des Gewesenen. Memoria stellt für die Figuren eine sinn- und identitätsstiftende Kraft und eine Orientierungshilfe angesichts einer sich rapide verändernden Umwelt dar. Im Verlauf der Geschichte wächst diese Kraft jedoch zu solch einer Dominanz an, dass jegliches Leben zu ersticken droht. Der Roman beschreibt die Problematik, die eintritt, wenn Vergangenheit nicht vergeht und wenn der Imperativ zum Gedenken zu einer alles beherrschenden Macht wird.

³⁵ Hugo von Hofmannsthal. *Gabriele d' Annunzio* (1893). In: Hugo von Hofmannsthal. *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte*. Herausgegeben von Mathias Mayer. Stuttgart, 2000, S. 23.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Eberhard Lämmert. *Vom Nutzen des Vergessens*. In: Gary Smith, Hinderk M. Emrich (Hg.). *Vom Nutzen des Vergessens*, a.a.O. S. 9 – 14.

I. MEMORIA - THEORIEN

„Es ist wahr: erst dadurch, dass der Mensch denkend, überdenkend, vergleichend, trennend zusammenschließend jenes unhistorische Element einschränkt, erst dadurch, dass innerhalb jener umschließenden Dunstwolke ein heller blitzender Lichtschein entsteht – also erst durch die Kraft, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehenen wieder Geschichte zu machen, wird der Mensch zum Menschen: aber in einem Übermaße von Historie hört der Mensch wieder auf, und ohne jene Hülle des Unhistorischen würde er nie angefangen haben und anzufangen wagen.“

Friedrich Nietzsche¹

Mnemosyne ist die Göttin des Gedächtnisses und die Mutter der neun Musen. Somit geht alle Kunst und Wissenschaft und damit auch alle Kultur auf die Erinnerung zurück. Memoria, der Umgang mit Erinnerung, Gedächtnis und Geschichte wird zum auslösenden Moment, zum Ursprung jeglicher Form von Kulturarbeit. Dabei erfährt der Begriff Memoria im Laufe der Jahrhunderte unterschiedlichste Auslegungen. Ursprünglich als erlernbare Gedächtniskunst verstanden, wird Memoria an der Schwelle zur Neuzeit immer mehr zu einer bewusstseinskonstituierenden Macht, die das Dasein und das Wesen des Menschen prägt. Bei Nietzsche unterscheidet sich der Mensch vom Tier durch seine Fähigkeit, historisch zu empfinden; Hofmannsthal lässt seine Elektra sagen: „Ich bin kein Vieh, ich kann nicht vergessen.“² Memoria wird zur basalen Grundfunktion des Menschseins.

Welchen Weg Memoria als sinn- und identitätsstiftende Kraft von der antiken, aus einer Katastrophe geborenen Mnemotechnik über die in der Postmoderne diskutierte Negation der Geschichte bis zu unserem heutigen Verständnis des kulturellen Gedächtnisses zurückgelegt hat, soll auf den folgenden Seiten dargestellt werden.

¹ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 102.

² Hugo von Hofmannsthal. *Elektra. Tragödie in einem Aufzug frei nach Sophokles*. In: Hugo von Hofmannsthal. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Dramen II*. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt am Main, 1954, S. 21.

1. HISTORISCHE ERINNERUNGSKONZEPTE

Die Geschichte der Memoria geht bis ins fünfte Jahrhundert vor Christus zurück, wobei der Begriff im Laufe der Jahrhunderte vielfältige Bedeutungswechsel erfährt. Ihren Ursprung hat Memoria in der antiken Ars memorativa, der Gedächtniskunst, die einen elementaren Bestandteil der klassischen Rhetoriklehre ausmacht und der Sage nach aus einem tragischen Unglück entstand:

Bei einem Festmahl des thessalischen Faustkämpfers Skopas trägt der Dichter Simonides von Keos zu Ehren seines Gastgebers ein lyrisches Gedicht vor, das, wie zu jener Zeit durchaus üblich, auch einen Abschnitt zum Ruhm von Kastor und Pollux enthält. Der sparsame Skopas jedoch, der seinen persönlichen Ruhm nicht gerne auf diese Art und Weise geschmälert sieht, teilt dem Dichter mit, er werde ihm nur die Hälfte der für das Loblied vereinbarten Summe zahlen, den Rest solle er sich von den Zwillingsgöttern geben lassen, denen er das halbe Gedicht gewidmet habe. Wenig später wird dem Dichter von einem Boten die Nachricht gebracht, draußen würden zwei junge Männer auf ihn warten, die ihn zu sprechen wünschten. Simonides verlässt das Festmahl, kann aber draußen niemanden sehen. Während seiner Abwesenheit stürzt das Dach des Festsaaes ein und begräbt sowohl Skopas als auch alle seine Gäste unter den Trümmern. Die unsichtbaren Besucher hatten sich also auf ihre Art bei Simonides für dessen Loblied bedankt: sie retteten ihm das Leben. Als die Angehörigen der ums Leben gekommenen Festteilnehmer ihre Verwandten zur Bestattung abholen wollen, sind diese bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Nur Simonides kann sich an die Sitzordnung bei Tisch erinnern und somit die trauernden Angehörigen zu dem Platz ihrer Verstorbenen führen. Bereits hier wird Erinnerung zum identitätsstiftenden Moment. Diese Erfahrung bringt den Dichter auf die Prinzipien der Gedächtniskunst, als deren Erfinder er seit jeher gilt.³

³ Simonides (um 556 bis 468 v.Chr.) gehört in das vorsokratische Zeitalter und war einer der am meisten bewunderten lyrischen Dichter Griechenlands und dies, obwohl er auch durchaus zu den umstrittenen Personen seiner Zeit zählt. Simonides gilt als erster Auftragsdichter der Literaturgeschichte. Gegen Bezahlung konnte sich jeder mehr oder auch weniger ehrenvolle Mann aus seinem Dichtermund preisen und loben lassen, was ihm den wenig schmeichelhaften Beinamen Simonides Melicus, Simonides, der „Honigzüngige“ einbrachte. Seine Stellung als Erfinder der Mnemotechnik, aufgrund dessen ihm Frances A. Yates den Titel eines „Kulturheros“ (Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Berlin, 1997, S. 35) verlieh, bleibt von dieser Kritik jedoch unangetastet. Die Erfindung der Mnemotechnik wird ihm sowohl von Marcus Tullius Cicero, von Quintilian, als auch von Plinius, Aelianus, Ammianus, und anderen Dichtern der Antike zugeschrieben. Darüber hinaus ist Simonides in der Parischen Chronik verewigt, einer im 17. Jahrhundert in Paros gefundenen Marmortafel von etwa 264 v.Chr., auf der die Daten von legendären Entdeckungen wie beispielsweise die Erfindung der Flöte, die Einführung des Getreides, die Veröffentlichung von Orpheus´ Dichtungen oder eben auch die Erfindung der Ars memorativa verzeichnet sind. Vgl. hierzu auch Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 35f.

Mit der Geschichte des Simonides von Keos beginnt beinahe jede antike Schrift über die Gedächtniskunst. Cicero lässt sie im Zweiten Buch seiner Schrift *De oratore*⁴ von Antonius erzählen und Quintilian stellt sie über hundert Jahre später an den Anfang des Abschnitts über das künstliche Gedächtnis in seiner eigenen Schrift über die Rhetorik, der *Institutio oratoria*.⁵

1.1. ZUR GENESE EINER FAST VERGESSENEN KUNST: ARS MEMORATIVA

In den folgenden Abschnitten sollen die drei wichtigsten lateinischen Quellen, die Auskunft über die Entstehung, die Funktion und den Stellenwert der Gedächtniskunst im Altertum geben, dargestellt werden. Die Ausführungen zur Geschichte der Mnemonik von ihrem antiken Ursprung bis zur Schwelle der Neuzeit basieren zu großen Teilen auf der Arbeit von Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Berlin, 1997, die eine sehr umfassende Darstellung der Geschichte der Mnemotechnik bietet. Aus diesem Grund soll an dieser Stelle die Entwicklung der Ars memorativa von ihrem antiken Ursprung bis zur Moderne nur der Vollständigkeit halber relativ kurz skizziert werden.⁶

1.1.1. Die drei lateinische Quellen: Ad Herennium, Cicero und Quintilian

1.1.1.1. Ad Herennium

Die drei lateinischen Quellen, die Schrift *Ad Herennium*, Ciceros *De oratore* und Quintilians *Institutio oratoria* stellen die Urtexte der Mnemotechnik dar. Dabei kann gerade das Werk, das von größter Bedeutung für die Geschichte der klassischen Gedächtniskunst war und ist und auf das im Laufe der Jahrhunderte bis heute immer wieder Bezug genommen wird, keinem Verfasser zugeordnet werden. Es stammt von einem unbekanntem Rhetoriklehrer aus Rom, der um 86 – 82 v.Chr. mit der Absicht an die Arbeit ging, ein brauchbares Rhetoriklehrbuch für seine Studenten zu erstellen, das in der Folge nicht den Namen seines

⁴ Marcus Tullius Cicero. *De oratore. Über den Redner*. Lateinisch-deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin. Reclam-Ausgabe Nr. 6884, Stuttgart, 1986, S. 431 - 433.

⁵ Marcus Fabius Quintilianus. *Institutio oratoria. Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. Lateinisch-deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt, 1988. Vgl. hierzu auch Stefan Goldmann. *Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos*. In: *Poetica* 21. 1989, S. 43f. und Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 11 f.

⁶ Vgl. hierzu auch den Sammelband von Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.). *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt am Main, 1991 und darin vor allem den Beitrag von Anselm Haverkamp. *Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik* (S. 25 – 52), der sich nicht nur mit den antiken Ursprüngen der Mnemotechnik, sondern darüber hinaus auch mit der neu aufgekommene Aktualität dieses Themas befasst.

Verfassers, wohl aber den Namen dessen, dem es gewidmet ist, unsterblich machen sollte: *Ad Herennium*. Die Schrift *Ad Herennium* gilt als die einzige vollständige lateinische Abhandlung über die Rhetoriklehre. Hier wird *memoria* erstmals explizit als einer der fünf Teile der Rhetorik (*inventio, dispositio, elocutio, memoria und pronuntiatio/actio*)⁷ dargestellt. Yates geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass der unbekanntere Verfasser verlorene griechische Schriften über die Rhetorik als Quelle heranzieht und auf diesen aufbauend seine eigene Lehre formuliert.⁸ Das Gedächtnis wird in *Ad Herennium* als wesentlicher Bestandteil der Ausrüstung des Redners dargestellt, der Verfasser bezeichnet es im wahrsten Sinne des Wortes als Thesaurus, als eine „Schatzkammer der aufgefundenen Gedanken“⁹ und als „Hüter aller Redekunst.“¹⁰ Nach *Ad Herennium* gibt es zwei Arten von Gedächtnis: ein natürliches und ein künstliches.¹¹ Das natürliche ist jenes, mit welchem wir von Natur aus ausgestattet sind, welches uns mit unserem Denken angeboren ist. Das künstliche Gedächtnis hingegen ist ein durch Übung gestärktes und trainiertes Gedächtnis. Um dieses künstliche Gedächtnis geht es in der jahrtausende alten Tradition der *Ars memorativa* – der Gedächtniskunst.

Der erste Schritt bei der Anwendung der Mnemotechnik ist stets, dem Gedächtnis eine Reihe von *loci*, von Orten einzuprägen.¹² Der gängigste Typ des mnemonischen Ortssystems ist der architektonische. Der Rhetorikschüler erinnert oder erschafft sich in seinem Geiste ein möglichst komplexes Gebäude mit Vorhof, Eingangsportal, Empfangsräumen, Wohn- und Schlafgemächern etc. Dabei dürfen auch die Einrichtungs- und Dekorationsstücke, sprich Vasen, Statuen, Säulen und Teppiche nicht fehlen. Das künstliche Gedächtnis besteht neben diesen Orten aus Bildern, die die Funktion von Abbildern, Zeichen oder Formen übernehmen, mit deren Hilfe die Rede ins Visuelle transponiert wird. Diese Bilder werden in der Vorstellung des Redners an bestimmte Orte im Gebäude gestellt, die er sich wiederum merkt. Während seines Vortrages wandelt der antike Redner im Geiste durch sein Erinnerungsgebäude und nimmt an allen erinnerten Orten die dort deponierten Bilder ab, die ihn in einem letzten Schritt an seine Worte erinnern sollen. Was bereits an dieser Stelle

⁷ Mit *inventio* ist die Kunst gemeint, für eine Rede die richtigen Argumente zu finden; *dispositio* bezeichnet die Kunst, die gefundenen Argumente zum Zweck der Rede in die richtige Ordnung zu bringen; *elocutio* bedeutet den nunmehr wohlgeordneten Gedanken die richtige sprachliche Form zu geben; *memoria* hingegen ist die Kunst, die Rede dem Gedächtnis einzuprägen und *pronuntiatio*, bzw. *actio* ist die Kunst des wirkungsvollen Vortrags. Vgl. hierzu Harald Weinrich. *Gedächtniskultur – Kulturgedächtnis*. In: *Merkur*. Heft 508 (1991), S. 569 – 582, hier S. 570.

⁸ Vgl. Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 14.

⁹ *Rhetorica Ad Herennium*. Lateinisch-deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Theodor Nüßlein. 2. Auflage. Düsseldorf, Zürich, 1988, S. 165.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. *Rhetorica Ad Herennium*; a.a.O. S. 165.

¹² Vgl. *Rhetorica Ad Herennium*; a.a.O. S. 167.

sichtbar wird, ist die Tatsache, dass die Gedächtniskunst einem inneren Schreiben gleicht. Wer die Buchstaben des Alphabets irgendwann einmal gelernt hat, kann das, was ihm diktiert wird oder was er in einem Vortrag gehört hat, niederschreiben und das Geschriebene beliebig oft wieder lesen. Ebenso kann derjenige, der die Mnemonik beherrscht, das Gehörte mit Hilfe von eindrücklichen Bildern an bestimmte Orte verteilen und diese Bilder dann jederzeit wieder abrufen. Oder wie es der Verfasser des *Ad Herennium* schreibt: „Denn die Orte sind einer Wachstafel und einem Blatt Papier sehr ähnlich, die Bilder den Buchstaben, die Einteilung und Anordnung der Bilder der Schrift, der Vortrag dem Lesen.“¹³

Auffallend bei dieser Technik ist, dass eine bestimmte Anzahl von loci ausreicht, um unterschiedlichstes Material zu erinnern, denn die Bilder, die zur Erinnerung eines ganz bestimmten Sachverhaltes an einem locus installiert werden, verblassen mit der Zeit, wenn sie nicht weiter benutzt werden, wobei der nach bestimmten architektonischen Mustern geschaffenen Gedächtnisraum erhalten bleibt und somit nach einer gewissen Zeit erneut Verwendung finden kann. Der locus wird damit zum Palimpsest, zur Wachstafel, die immer wieder zur neuen Beschreibung zur Verfügung steht.¹⁴

In *Ad Herennium* werden darüber hinaus zwei Arten von Bildern unterschieden. Zum einen gibt es Bilder für Dinge und zum anderen Bilder für Wörter. Bei der Auswahl der Gedächtnisbilder macht der Autor des *Ad Herennium* in erster Linie psychologische Gründe

¹³ *Rhetorica Ad Herennium*; a.a.O. S. 167.

¹⁴ Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass die Bestimmungen für die Auswahl der Gedächtnisorte in leicht abgewandelter Form auch bei modernen Gedächtniskünstlern zur Anwendung kommen. So erklärte beispielsweise der Gedächtnisexperte Dr. Günter Carstens sein System der Routenpunkte in einem Beitrag des Magazins *Focus TV* vom 15.09.2002. Carstens ist dank seines geschulten Gedächtnisses in der Lage, 600-stellige Binärziffern nach einer beliebig vorgegebenen Reihenfolge nach kürzester Zeit fehlerfrei wiederzugeben. Dabei bedient er sich eines Verfahrens, das die Prinzipien der antiken Mnemotechnik zitiert. Aus den ursprünglich als Gedächtnisort fungierenden Tempeln und Hallen wird hier die eigene Wohnung. Für jede Zahl, die sich der Gedächtniskünstler merken will, gebraucht er ein Bild. Für die Zahl 40 steht das Bild der Rose, für die Zahl 41 das der Ratte, die Zahl 63 steht für Schaum. Diese Bilder sind bei jedem Gedächtniskünstler individuell verschieden. Ist jedoch ein Gegenstand, ein Wort oder wie in diesem Falle eben eine Zahl einmal mit einem Bild verbunden, wird dies nicht mehr abgeändert. Die Bilder für die jeweiligen Zahlen werden dann nach einer bestimmten Reihenfolge, der Route, in der Wohnung verteilt. In der Praxis sieht dies dann so aus, dass zum Beispiel das Bild für die Zahl 63 (Schaum) imaginär auf die Stereoanlage „gestellt“ wird. Will sich der Gedächtniskünstler an diese Zahl erinnern, so denkt er sich einfach, er würde eine Schallplatte oder eine CD mit ganz viel Schaum reinigen. Danach geht er weiter zum nächsten Routenpunkt und holt von dort das nächste Bild, das für die nächste Zahl oder Ziffer steht usw. Bei dieser Vorgehensweise wird die Information somit zunächst visualisiert, dann an einen bestimmten Ort gebracht und anschließend gezielt abgerufen. Neben den Prinzipien der Orte und Bilder hat in Carstens' System auch eine sehr abgeschwächte Form der *images agentes* (die weiter unten noch genauer erläutert werden) überlebt. Carstens empfiehlt Bilder, die Emotionen hervorrufen. Die Zahl 40, für die das Bild der Rose steht, wird zum Beispiel mit einer schönen Frau in Verbindung gebracht, die Zahl 41 (Ratte) mit einem Horrorfilm. Dementsprechend wird die Zahl 40 auf die Couch „gesetzt“ und die Zahl 41 auf den Fernseher positioniert.

Einige erstaunliche Beispiele bezüglich der heutigen Anwendung der Mnemotechnik beschreibt auch Ulrich Ernst. *Die Bibliothek im Kopf. Gedächtniskünstler in der europäischen und amerikanischen Literatur*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Jg. 27, Heft 105 (1997), S. 86 – 123.

geltend.¹⁵ Die Bilder sollten möglichst auffällig sein, entweder von außerordentlicher Schönheit oder Hässlichkeit. Es wird dazu geraten, diese sogenannten *images agentes*¹⁶ entweder besonders aususchmücken oder zu entstellen, da sich das Gedächtnis durch leidenschaftliche Emotionen, die mit Hilfe von verblüffenden, ungewöhnlichen, grotesken, schönen oder abstoßenden Bildern erzeugt werden sollen, unterstützen lässt. Durch die extreme Darstellung sollen die Gleichnisse länger im Gedächtnis haften.¹⁷

Der Text *Ad Herennium* stellt die Hauptquelle der Ars memorativa der griechischen und lateinischen Welt dar. Jeder Versuch, sich mit der Geschichte dieser Kunst auseinander zu setzen, muss zwangsläufig bei dem unbekanntem Rhetoriklehrer und Verfasser des *Ad Herennium* beginnen. Auch jede weitere, im Laufe der Tradition dieser Kunst entstandene Abhandlung über die Ars memorativa folgt bei den Regeln für Orte und Bilder den Vorgaben aus *Ad Herennium*. Yates sieht die große historische Bedeutung dieser Schrift darüber hinaus in ihrer Rolle als Vermittlerin der Gedächtniskunst an das Mittelalter und an die Renaissance, denn es handelt sich bei *Ad Herennium* um ein Werk, das weit über die Grenzen des Mittelalters hinaus im Zusammenhang mit dem künstlichen Gedächtnis rezipiert wurde.¹⁸ Dies verdankt *Ad Herennium* allerdings in erster Linie einem Missverständnis; die Schrift wurde lange Zeit Marcus Tullius Cicero zugesprochen und genoss als vermeintlich zweiter Teil der Rhetorik des „Tullius“ ein sehr hohes Ansehen.¹⁹

¹⁵ Vgl. *Rhetorica Ad Herennium*; a.a.O. S. 175 - 177.

¹⁶ Vgl. hierzu Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 19 - 22 und Anselm Haverkamp. *Auswendigkeit*; a.a.O. S. 46f.

¹⁷ Folgendes Beispiel führt *Ad Herennium* zur Veranschaulichung der *images agentes* an: Der Rhetorikschüler solle sich vorstellen, er sei Verteidiger in einem Rechtsprozess. Der Kläger behauptet, der Beschuldigte habe einen Menschen vergiftet, wobei das Motiv für die Tat die Gier nach der Erbschaft sei. Angeblich soll es viele Mitwisser und Zeugen für dieses Verbrechen geben. Nach dem Autor von *Ad Herennium* soll sich der Verteidiger nun folgendes Sachbild an seinen Gedächtnisort setzen: Der betreffende Mann, das Opfer des Mordes, liegt krank im Bett. Vorteilhaft für die Einprägsamkeit des Bildes ist es, wenn der Verteidiger das Opfer persönlich kannte, war er dem Rhetorikschüler jedoch unbekannt, so empfiehlt *Ad Herennium* einen Kranken von höherem Stand als Beispiel auszuwählen, auf dass dieses besser im Gedächtnis bleibe. Der Angeklagte wird in diesem Gedächtnisbild neben das Bett des Opfers positioniert, in der Rechten soll er einen Becher, in der Linken eine Schreibtafel und am Ringfinger der linken Hand soll er Widderhoden halten. Der Becher soll das Gift symbolisieren und die Schreibtafel das Testament oder die Erbschaft. Auf diese Weise hat man dann sowohl den Vergifteten als auch die Zeugen und die Erbschaft im Gedächtnis. Vgl. *Rhetorica Ad Herennium*; a.a.O. S. 173. Erklärungsbedürftig dürften aus heutiger Sicht die Widderhoden sein. Diese, lat. *testiculi*, sollen durch Klangähnlichkeit mit *testes* an die Zeugen erinnern. Theodor Nüßlein weist in seiner Übersetzung von *Ad Herennium* in der Anmerkung zu dieser Stelle darüber hinaus darauf hin, dass Widderhoden auch als Geldbeutel dienten. Diese könnten somit sowohl als ein Hinweis auf die Erbschaft als auch auf die Bestechlichkeit der Zeugen gedeutet werden. Vgl. den Kommentar zur *Rhetorica Ad Herennium* von Theodor Nüßlein; a.a.O. S. 379.

¹⁸ Vgl. Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 14.

¹⁹ Vgl. Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 14 und S. 27. Vgl. hierzu auch die vergleichenden Ausführungen zur *Rhetorica Ad Herennium* und zu Ciceros *De inventione* von Theodor Nüßlein in der Einführung zu Marcus Tullius Cicero. *De inventione. Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum. Über die beste Gattung von Rednern*. Lateinisch-deutsch. Düsseldorf, Zürich, 1998, S. 383 – 387.

1.1.1.2. Cicero: *De oratore*

Cicero breitet seinen Gedanken zur Mnemonik im zweiten Buch seines um 55 v. Chr. beendeten Werks *De oratore* aus. Die Gedächtniskunst gründet sich bei Cicero auf die gleichen Techniken, wie sie in *Ad Herennium* beschrieben werden. Dabei werden in *De oratore* die Regeln für Orte und Bilder auf ein Minimum verkürzt, da die Mnemotechnik in der Rhetorik der römisch-griechischen Antike einen so hohen Stellenwert besitzt, dass diese als bekannt vorausgesetzt werden kann. Cicero lässt von Antonius die Simonides-Geschichte erzählen und folgert daraus, dass es „vor allem die Anordnung sei, die zur Erhellung der Erinnerung beitrage.“²⁰ Im Anschluss daran geht er zur Darstellung des natürlichen im Gegensatz zum künstlichen Gedächtnis über und kommt zu der Schlussfolgerung, dass die Natur durch die Kunst verbessert werden kann. Daraufhin folgen die Regeln für die Orte, die Regeln für die Bilder und die Behandlung des Sach- und des Wortgedächtnisses.²¹

Besonders hilfreich für die Rekonstruktion der Geschichte der Ars memorativa scheint neben *De oratore* eine weitere Schrift Ciceros, die bereits erwähnte *De inventione*, zu sein, die in etwa um die selbe Zeit wie *Ad Herennium* entstanden ist. Dieser Umstand trug ebenfalls dazu bei, dass *Ad Herennium* lange Zeit als Fortsetzung dieser ersten Schrift, als vermeintliche Zweite Rhetorik des Cicero galt.²²

Wie aus dem Titel dieser Abhandlung bereits hervorgeht, liegt der Focus der Schrift *De inventione* auf dem ersten Teil der Rhetorik, der *inventio*. Besonders interessant und aufschlussreich bezüglich der Memoria-Thematik erscheint an dieser Stelle jedoch die Definition der fünf Teile der Rhetorik – *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* – zu sein, die an dieser Stelle nochmals wiedergegeben werden soll:

„Deshalb scheint mir nun dies der Stoff der Redekunst zu sein, wofür ihn, wie ich sagte, Aristoteles hielt; die Teile sind aber jene, welche die meisten genannt haben: die Auffindung des Stoffes, die Anordnung des Stoffes, die stilistische Gestaltung des Stoffes, das Sicheinprägen, der Vortrag. Die Auffindung des Stoffes ist das Ersinnen wahrer oder wahrscheinlicher Tatsachen, die den Fall glaubwürdig machen sollten; die Anordnung des Stoffes ist die geordnete Einteilung der aufgefundenen Punkte; die stilistische Gestaltung ist die zur Auffindung des Stoffes passende Anwendung geeigneter Wörter und Sätze, das Sicheinprägen ist das feste geistige Erfassen der Gegenstände und Wörter sowie

²⁰ Cicero. *De oratore*; a.a.O. S. 433.

²¹ Vgl. Cicero. *De oratore*; a.a.O. S. 431f. Genauer soll an dieser Stelle nicht auf die Mnemonik Ciceros eingegangen werden, da dies nur einer Wiederholung der Arbeit von Frances A. Yates gleichkäme. Zur ausführlicheren Beschreibung der Gedächtnisregeln in Ciceros *De oratore* verweise ich daher nochmals ausdrücklich auf Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 23 – 27.

²² Vgl. hierzu die Ausführungen zur Rezeptionsgeschichte der Schriften *Ad Herennium* und *De inventione* in der Einführung von Theodor Nüßlein zu Marcus Tullius Cicero *De inventione*; a.a.O. S. 383f

der Gliederung; der Vortrag ist die Würde der Dinge und Wörter entsprechende Beschaffenheit der Stimme des Körpers.“²³

Memoria, das „Sich-einprägen“ wird hier als das „feste geistige Erfassen der Gegenstände und Wörter“²⁴ beschrieben. Ziel jeder *Ars memorativa* muss nach dieser Definition die sichere Wahrnehmung von Dingen und Wörtern im Geiste sein.

1.1.1.3. Quintilian: *Institutio oratoria*

Der dritte Wegbereiter der Gedächtniskunst, der an dieser Stelle kurz skizziert werden soll, ist Marcus Fabius Quintilianus. Quintilian gilt als der dominierende Rhetoriklehrer im ersten Jahrhundert n. Chr. in Rom. Seine Haltung dem künstlichen Gedächtnis gegenüber ist, im Gegensatz zu dem Verfasser des *Ad Herennium* und Cicero, ambivalent, dennoch nimmt das Gedächtnis auch bei Quintilian eine herausragende Stellung ein. Im Gegensatz zum Verfasser der *Rhetorica Ad Herennium* oder zu Cicero will Quintilian jedoch „schlichere Wege“²⁵ gehen; die eigentümlichen, Emotionen evozierenden *images agentes* des *Ad Herennium* fehlen bei ihm gänzlich. Er empfiehlt vielmehr, Reden und Texte auf gewöhnliche Weise ausdauernd und gründlich auswendig zu lernen, räumt aber auch die Möglichkeit ein, dass man sich dabei durch einfache mnemonische Verfahren, sprich durch die Verwendung von Orten und Bildern, helfen kann. So könnten beispielsweise individuell erfundene Zeichen bei schwierigen Passagen als Gedächtnisstützen verwendet werden, eine Technik, die bis heute noch teilweise angewandt wird.

Von den eben dargestellten drei Quellen der klassischen Gedächtniskunst war es jedoch weder Quintilians nüchterne und kritische Darstellungen, noch waren es Ciceros um vieles elegantere Formulierungen, auf die sich die spätere westliche Gedächtnistradition gründete. Es waren vielmehr die Gedanken und Aufzeichnungen eines unbekanntes Rhetoriklehrers aus Rom, die den Grundstein der *Ars memorativa* bildeten.

²³ Cicero. *De inventione*; a.a.O. S. 25.

²⁴ Ebd.

²⁵ Marcus Fabius Quintilianus. *Institutio oratoria. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch-deutsch.* Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Zweiter Teil, Buch XI. Darmstadt, 1988, S. 597.

1.1.2. Gedächtniskunst im Mittelalter: Augustinus' *Confessiones*

Wie jede Kunst, so unterliegt auch gerade die, die sich gegen das Vergessen wehrt und damit in Opposition zur Zeit steht, den Wandlungen der Zeit. Auf dem Weg von der Antike zum Mittelalter erfolgt eine Anpassung der griechischen Philosophie an die Überzeugungen und Werte des christlichen Mittelalters. Yates beschreibt diesen Prozess als den sanften Übergang von „Cicero, dem geschulten Rhetoriker und religiösen Platoniker, zu Augustinus, dem geschulten Rhetoriker und christlichen Platoniker.“²⁶

Kernstück der platonischen Philosophie ist die Ideenlehre: Die Ideen sind die Urgestalten der sinnlich erfahrbaren Dinge, ihr Seins- und Erkenntnisgrund. Ihre denkende Erfassung ist nicht Erfahrung, sondern Erinnerung (*Anamnesis*)²⁷, da die Seele aus den sinnlichen Gegebenheiten als solche keine Wesenserkenntnis schöpfen kann. Die der sinnlichen Erfahrung zugänglichen Dinge sind in ihrem Sein durch die Teilhabe an den Ideen konstituiert, sie sind somit deren Abbilder oder Schatten. Platon greift in diesem Zusammenhang im Dialog *Theaitetos* auf die Metapher der Wachstafel zurück. In der Seele eines jeden Menschen gibt es einen Wachblock, der bei unterschiedlichen Individuen von jeweils unterschiedlicher Qualität ist und der ursprünglich „ein Geschenk von der Mutter der Musen, Mnemosyne“²⁸ ist. Die Sinneseindrücke, Wahrnehmungen und Gedanken werden in diesen Wachblock eingeprägt „wie beim Siegeln mit dem Gepräge eines Ringes.“²⁹ Darüber hinaus gibt es nach Platon aber auch ein Wissen, das nicht von Sinneseindrücken abgeleitet ist. Dies sind die Modelle der Ideen, die in unserem Gedächtnis seit jeher latent vorhanden sind. Von diesen Wirklichkeiten weiß die unsterbliche Seele vor ihrem Abstieg in irdische Gefilde. Die Seele befindet sich nach Platon „von jeher in dem Zustande des Gelernthabens.“³⁰ Wahres Wissen besteht darin, die Abdrücke der erlebten Sinneseindrücke mit dem Modell der höheren Realität in Übereinstimmung zu bringen. Alle sinnlichen Gegenstände können auf bestimmte Vorbilder bezogen werden, deren Abbilder sie darstellen. Das Wissen von diesen Mustern ist dem menschlichen Gedächtnis angeboren und muss nicht erst im irdischen Leben erlangt werden. Die menschliche Seele „sieht“ diese idealen Modelle bevor das irdische Leben beginnt. Die Erkenntnis der Wahrheit und der Seele besteht damit im Wiedererinnern der Ideen, die alle Seelen bereits einmal gesehen haben und von denen alle irdischen Dinge nur verworrene

²⁶ Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 51. Zu den in den *Confessiones* enthaltenen Ausführungen zu memoria vgl. auch Anselm Haverkamp. *Auswendigkeit*; a.a.O. S. 42 – 46.

²⁷ Vgl. Platon. *Menon* 80d. In: Platon. *Werke in acht Bänden*. Griechisch und deutsch. Herausgegeben von Gunther Eigler. 2. Band. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2. Auflage, 1990, S. 537.

²⁸ Platon. *Theaitetos* 191d. In: Platon. *Werke in acht Bänden*. 6. Band; a.a.O. S. 155.

²⁹ Platon. *Theaitetos* 191c; a.a.O. S. 155.

³⁰ Platon. *Menon* 86a; a.a.O. S. 557.

Abbilder sind. „[...] das Lernen ist eine Erinnerung“³¹ schreibt Platon im *Phaidon*. Die wahre Funktion der Rhetorik besteht nach Platon nicht darin, für persönliche oder politische Zwecke Überzeugungsarbeit zu leisten, sondern den Menschen zur Erkenntnis der Wahrheit zu überreden. Der vollkommene Redner, wie ihn Platon im *Phaidros*, seiner Abhandlung über die Rhetorik, definiert, ist der, der die Wahrheit und das Wesen der Seele kennt und aus diesem Grund die Seelen von eben dieser Wahrheit überzeugen kann.³² Die Rhetorik wird damit zu einer Art „Seelenleitung durch Reden.“³³

Cicero greift später die platonische Position von der Unsterblichkeit und von dem göttlichen Ursprung der Seele wieder auf. Ein Beweis für die Göttlichkeit ist die Fähigkeit der Seele, sich an Dinge und Wörter zu erinnern, die sie aus einem früheren Leben kennt. Das ursprünglich nur praktisch geschulte Gedächtnis des antiken Redners ist damit zum Gedächtnis des platonischen Philosophen geworden, in dem er die Beweise für die Göttlichkeit und Unsterblichkeit der Seele sucht und findet.

Nach Frances A. Yates haben in der Gefolgschaft Platons und Ciceros nur wenige Denker über die Probleme von Gedächtnis und Seele tiefgründiger nachgedacht als Aurelius Augustinus, der ursprünglich heidnische Rhetoriklehrer, der seine Bekehrung zum Christentum und seine damit verbundene innere Entwicklung in seinen *Confessiones* beschreibt.³⁴ Die letzten vier Bücher der *Confessiones* sind von philosophischer und theoretischer Natur.³⁵ Gegen Ende seines Lebensberichtes stellt Augustinus Betrachtungen über das Mysterium der Welterschöpfung und damit über den Themenkomplex von Zeit und Ewigkeit an. In diesen Ausführungen sind viele Jahrhunderte philosophischer Spekulationen und nicht zuletzt auch antike, allen voran platonische, Gedankengänge über das Problem des Ursprungs des Universums, von der Seele der Welt, des Einzelmenschen und von der Natur der Zeit zusammengefasst. Dabei ist Augustinus ständig bemüht, die von ihrem ontologischen Ursprung aus eigentlich widersprüchlichen Konzeptionen des christlichen Glaubens und der griechischen Erkenntnisphilosophie in Einklang zu bringen.³⁶

³¹ Platon. *Phaidon* 76a. In: Platon. *Werke in acht Bänden*. 3. Band; a.a.O. S. 557

³² Vgl. Platon. *Phaidros* 277b - c. In: Platon. *Werke in acht Bänden*. 5. Band; a.a.O. S. 185 – 187.

³³ Platon. *Phaidros* 261a ; a.a.O. S. 127.

³⁴ Vgl. Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 49.

³⁵ Zur Interpretation von Augustinus *Confessiones* vgl. Silvia Ferretti. *Zur Ontologie der Erinnerung in Augustinus' Confessiones*. In: Aleida Assmann und Dietrich Harth (Hg.) *Mnemosyne*; a.a.O. S. 356 – 362.

³⁶ In der christlichen Theologie wird die Welt von Gott aus dem Nichts erschaffen. Der Unterschied zwischen Zeit und Ewigkeit, zwischen dem zeitlich begrenzten, zwischen Anfang und Ende eingeschlossenen irdischen Dasein des Menschen einerseits und dem göttlichen ewigen Sein andererseits scheint unüberbrückbar. Das außerchristliche Denken, oder vom Standpunkt der Kirche aus gesehen auch das heidnische Denken, betrachtet die Welt dagegen als von ewigem Bestand. Zeit wird dabei ein Abbild der Ewigkeit.

Ausgehend von seiner selbst erlebten quälenden Suche nach Wahrheit, beschäftigt sich Augustinus eingehend mit der Fähigkeit des Erinnerens. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass alles, was geschieht, bereits von Anbeginn an in Gottes Geist verzeichnet ist. Nur dadurch wird Erinnerung überhaupt möglich. Ohne die Erinnerung gäbe es nach Augustinus weder Erkenntnis noch Wahrnehmung der in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unterteilten Zeit. Das Gedächtnis wird damit zu einem Instrument, das dazu dient, zur Wahrheit zu gelangen, denn die Wahrheit ist ewig und allgegenwärtig, gleichzeitig jedoch auch in der menschlichen Seele verborgen und enthüllt sich nur in der Erinnerung. Weil jedoch in der Seele ein Anspruch auf eine unveränderliche, nicht dem Vergehen unterworfenen Wahrheit vorhanden ist, ist das Gedächtnis das einzige Mittel, das selige Leben zu erlangen.

Obwohl Augustinus ganz offensichtlich in der platonischen Tradition steht, lehnt er jedoch die auf Platon zurückgehende Unterscheidung in *Mneme* und *Anamnesis* ab, da diese ihn zur Anerkennung eines Seelenlebens vor der Geburt zwingen würde, die jedoch mit den christlichen Anschauungen nicht vereinbar wäre. Gleichzeitig räumt er jedoch ein, dass der Geist wohl in einer gewissen Weise eine Vorstellung von Glück und Wahrheit besitzt, auch wenn er beides in der Realität noch nicht kennen gelernt hat. Aus seinem Glauben heraus führt Augustinus dies auf Gott selbst zurück, der im Geist des Menschen solche Vorstellungen wachruft.

Seine Ausführungen zum Thema Gedächtnis beginnt Augustinus mit einer klassischen Darstellung der Mnemonik, wie sie bereits in *Ad Herennium* und in den Schriften Ciceros und Quintilians aufgeführt wird.³⁷ Das Gedächtnis wird als ein weites, grenzenloses Inneres beschrieben, als eine große Macht, deren Natur jedoch unberechenbar ist. Es erscheint wie ein unendlich tiefer, unergründlicher Brunnen, denn der Ursprung der Erinnerung kann niemals erreicht werden, da in der Seele eines jeden Menschen neben seinem Gedächtnis auch dessen Gegenteil, das Vergessen, existiert. „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?“³⁸, fragt Thomas Mann in seinem Roman *Joseph und seine Brüder* und zitiert damit die Augustinische Formel von dem Brunnen der Vergangenheit. Die wesentliche Funktion des Gedächtnisses liegt nach Augustinus im Anhalten, im Bewahren der Wahrnehmungen des im ewigen Fluss des Lebens unerbittlich und endgültig dahinschwindenden Augenblicks. Dabei vergeht zwar auch die Wahrnehmung und die damit verbundenen Empfindungen, ein Abbild davon bleibt jedoch in der Seele erhalten. In einem willentlichen, vom Verstand gesteuerten Akt kann die in diesem Abbild abgelegte Erinnerung

³⁷ Vgl. Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 49.

³⁸ Thomas Mann. *Joseph und seine Brüder. Der erste Roman: Die Geschichten Jaakobs*. Fischer Taschenbuch Verlag, 11. Ausgabe, Frankfurt am Main, 1991, S.11

wieder ins Gedächtnis zurückgerufen werden. Das Gedächtnis wird damit zur Bedingung der Möglichkeit eines inneren Lebens. Es erlaubt uns die Dinge, aber auch uns selbst im ununterbrochenen Ablauf der Zeit zu erkennen. Das Leben des Menschen bewegt sich unaufhaltsam dem Ende zu, sein ganzes Dasein steht im Zeichen dieser Grenze. Innerhalb dieser Zeitlichkeit eröffnet jedoch das Erinnern die Möglichkeit der Dauer, der Erfahrung und damit auch die Möglichkeit des Festhaltens. Im Gedächtnis, so Silvia Ferretti, „erkennen sich Seele und Geist als ein Strukturiertes, in dem alle Dinge sind und – zumindest als Bilder oder als abstrakte Ideen – verbleiben.“³⁹ Auf diese Art und Weise wird auch Gott erkannt, eben weil er erinnert wird. Gott, der sich an keinem Ort aufhalten kann und in keinem Bild dargestellt oder gar einer zeitlichen Dimension unterworfen werden kann, ist nach Augustinus nur in der Erinnerung und damit in jenem Teil unseres Geistes gegenwärtig, in dem wir uns eine Vorstellung von ihm bilden können. Dieser Gedankengang von einer ewigen, dem menschlichen Geist von Gott selbst mitgegebenen Vorstellung von Wahrheit, von Glück und damit letzten Endes auch von Gott selbst, die nur in der Erinnerung wiedergefunden werden kann, erscheint als christliche Variante der antiken Wachstafelmetapher. Es ist Augustinus, der Christ, der Gott im Gedächtnis sucht, und es ist Augustinus, der christliche Platoniker, der daran glaubt, dass das Wissen vom Göttlichen dem Gedächtnis angeboren ist.⁴⁰ Das Gedächtnis besitzt damit bei Augustinus einen äußerst hohen Stellenwert, weil es Sitz allen nur möglichen Erkennens, sogar der Gotteserkenntnis ist. Er lässt dem Gedächtnis damit die Ehre zuteil werden, eines der drei Vermögen der Seele⁴¹ zu sein, die das Bild der Trinität im Menschen bilden.

Während Augustinus' *Confessiones* vor allem bei der Darstellung des Gedächtnisses mit seinen Orten und Bildern noch eindeutige Anklänge an die antike Tradition der *Ars memorativa* aufweisen, verschwindet die klassische Gedächtniskunst jedoch im Laufe der Zeit immer mehr.

Im Mittelalter wird das künstliche Gedächtnis, oder vielmehr das, was nach der Anpassung an die Tugenden noch davon übrig geblieben ist, hauptsächlich zum Auswendiglernen von Predigten, der mittelalterlichen Variante der Redekunst, genutzt. Das scholastische künstliche Gedächtnis folgt in gewissem Maße den Regeln des vermeintlichen Tullius, also eigentlich *Ad Herennium* in Verbindung mit dem wahren Tullius, wird aber dann in moralisierender,

³⁹ Silvia Ferretti. *Zur Ontologie der Erinnerung in Augustinus' Confessiones*; a.a.O. S. 362.

⁴⁰ Vgl. Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 50.

⁴¹ Neben dem Gedächtnis zählt Augustinus auch noch das Verstehen und den Willen zu den drei Vermögen der Seele.

gottesfürchtiger Absicht umgestaltet. In diesem Kontext kommt die eigentliche Bedeutung von Ciceros Schrift *De inventione* zum Tragen, die sich, wie bereits erwähnt, in erster Linie mit dem ersten Teil der Rhetorik, der *inventio*, befasst und aus diesem Grund für die *Ars memorativa* auch von eher zweitrangiger Bedeutung ist. Für die Geschichte der Mnemotechnik spielt *De inventione* allerdings eine sehr wichtige Rolle, denn aufgrund der von Cicero hier vorgenommenen Definition der Tugenden wird das künstliche Gedächtnis im Mittelalter zu einem Bestandteil der Kardinaltugend *Prudentia*. Tugend, die „sittliche Vollkommenheit“⁴², ist für Cicero eine „geistige Eigenschaft, die im Einklang steht mit dem Maß und der Vernunftmäßigkeit der Natur.“⁴³ Die Tugend lässt sich nach Cicero in vier Arten gliedern: Klugheit (*prudentia*), Gerechtigkeit (*justitia*), Tapferkeit (*fortitudo*), Mäßigung (*temperantia*). Diese vier Haupttugenden lassen sich ihrerseits mehrfach unterteilen, wobei an dieser Stelle die Definition der *prudentia* besonders interessant erscheint:

„Die Klugheit ist das Wissen um die guten und schlechten Dinge und die, welche keines von beiden sind. Ihre Arten sind die Erinnerung, die Einsicht und die Voraussicht. Die Erinnerung ist das, wodurch der Geist das wieder hervorholt, was gewesen ist; die Einsicht das, wodurch er erkennt, was ist; die Voraussicht das, wodurch man etwas Zukünftiges kommen sieht, bevor es geschehen ist.“⁴⁴

Die vier Tugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäßigung halten als die sogenannten Kardinaltugenden Einzug ins Mittelalter und damit erhalten auch die Erinnerung und das Gedächtnis als Bestandteile der Tugend *prudentia* seinen festen Platz. Mit der Zuordnung des Gedächtnisses zu einer der Kardinaltugenden ist jedoch eine Umdeutung des ursprünglich ethisch verstandenen Gedächtnisbegriffs hin zu einem sehr stark an den Dogmen der katholischen Kirche orientierten Verständnis der Gedächtniskunst verbunden. Es gilt nun nicht mehr nur sich an ausführliche Reden zu erinnern, sondern daneben auch an die Vorstellungen von ewiger Glückseligkeit oder ewiger Verdammnis, von Paradies und Hölle. Vielleicht kommt es gerade aus diesem Grund in der Scholastik zu einer Art Erneuerung und ausdrücklichen Empfehlung der Gedächtniskunst. Kennzeichnend für die gesamte Scholastik ist darüber hinaus ihre Bindung an Autoritäten, wozu neben der Bibel oder bestimmten Kirchenvätern auch Aristoteles und, wie die Rezeptionsgeschichte von *Ad Herennium* beweist, Cicero gehört. Das aristotelische Paradigma der Unmöglichkeit des Denkens ohne geistige Bilder ist für die Scholastiker die philosophische Rechtfertigung für das künstliche Gedächtnis, in dessen scholastischer Umformung nun aristotelische Ansätze und die Lehre Ciceros miteinander verschmelzen. Die Bestrebungen der geistigen Eliten, in diesem Falle in erster Linie gebildeter Dominikanermönche, für die hier Albertus Magnus und Thomas von

⁴² Cicero. *De inventione*; a.a.O. S. 321.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

Aquin stellvertretend genannt werden sollen, gehen dahin, die aristotelische und platonische Philosophie von einem der menschlichen Seele mitgegebenen natürlichen Wissen von Wahrheit und von Gut und Böse an die mittelalterliche Frömmigkeit anzupassen und damit zur Bewahrung der Kirche zu nutzen. Aus dem potentiellen Feind Aristoteles sollte ein Verbündeter der Kirche gemacht werden und mit diesen Argumenten wird auch den Häretikern entgegengetreten. Vor allem Thomas von Aquin versucht eine rationalistische Harmonisierung von Glauben und Wissen. Sein Name beherrscht daher auch lange Zeit die Gedächtniskunst.

1.1.3. Renaissance und Humanismus: Gedächtniskunst für jedermann

Auffallend an der Entwicklung der Gedächtniskunst ist, dass sich jegliche Diskussionen, die die Mnemonik zum Gegenstand haben, bis zum Ende des Mittelalters um die „Kerntexte“, die „Urtexte“ der Ars memorativa drehen: um *Ad Herennium*, um Ciceros *De oratore* und Quintilians *Institutio oratoria*. Darüber hinaus gibt es lange Zeit nur sehr wenig Material über das Thema des künstlichen Gedächtnisses; zumeist handelt es sich dabei mehr oder weniger um Reaktionen auf die oben genannten Schriften. Ganz anders stellt sich die Situation jedoch ab dem 15. und 16. Jahrhundert dar.⁴⁵ Fortan erfolgt eine massive Zunahme der Gedächtnistraktate; das Gedächtnistraktat wird regelrecht zum Genre, das sich großer Popularität und Beliebtheit erfreut. Die meisten der neu entstandenen Gedächtnistraktate folgen den Regeln aus *Ad Herennium*, diese werden jedoch von Fall zu Fall äußerst unterschiedlich interpretiert, da sich auch in dieser Beziehung der Einfluss des Humanismus zunehmend bemerkbar macht. Die klassischen Texte sind nun in gedruckten Ausgaben allgemein zugänglich, dem Rhetorikschüler der Renaissance stehen damit ungleich mehr Quellen zur Verfügung als seinem Vorgänger im Mittelalter. Aus dem neu entdeckten geistigen Gut der Antike wird ein neues Menschenbild und in Folge dessen auch ein neues Selbstverständnis gewonnen. Die mittelalterliche Frömmigkeit wird weitestgehend beibehalten, darüber hinaus wird versucht, den sittlichen Gehalt der Evangelien mit Plato und

⁴⁵ Zugegeben, eine an dieser Stelle vielleicht unstattdemäßige Verkürzung von mehreren Jahrhunderten Geschichte der Mnemotechnik. Für eine ausführlichere und auch detailgenaue Darstellung der Geschichte der Gedächtniskunst verweise ich hier abermals ausdrücklich auf das bereits vielfach erwähnte Werk von Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Berlin, 1977. Es soll in dieser Arbeit nicht um eine lückenlose Rekonstruktion des geschichtlichen Werdegangs der Gedächtniskunst gehen, da dies nur einer Duplizierung von Yates' Forschung gleichkäme. Es geht hier vielmehr darum, die Ursprünge und Wurzeln und damit in gewissem Maße auch die Entwicklung der Ars memorativa aufzuzeigen, um vor diesem Hintergrund auf aktuelle Theoreme der Memoria-Forschung einzugehen. Da diese eben erwähnten Wurzeln der Mnemotechnik in erster Linie in der Antike zu finden sind, werden die nun noch folgenden Meilensteine in der Entwicklungsgeschichte der Mnemotechnik auch nur noch verhältnismäßig kurz skizziert.

der Ethik der Stoa zu versöhnen. Für die Entwicklung der Mnemotechnik bedeutet dies das Aufkommen einer „Laienmnemotechnik“⁴⁶, die nun losgelöst von den Himmel oder Hölle versprechenden Assoziationen ausgeübt werden kann. Als Beispiel für diesen Umwandlungsprozess kann Petrus von Ravenna und sein Gedächtnistraktat *Phoenix, sive artificiosa memoria* von 1491 genannt werden, das in der Folge zu einem der bekanntesten und populärsten Gedächtnislehrbücher wird. Petrus von Ravenna gibt darin ganz praktische Ratschläge, sozusagen Mnemonik für jedermann zum Selbsterlernen. So empfiehlt er beispielsweise als Gedächtnisort Kirchen; Gedächtnisbilder sollten, wenn möglich, bekannten Leuten ähnlich sehen. Dass hier eine Technik zum praktischen Gebrauch entwickelt wird, zeigt sich zum einen daran, dass der Verfasser immer wieder betont, dass auch sein Gedächtnis z.B. für die Heilige Schrift oder das kanonische Recht auf diesen Techniken beruhe, zum anderen aber auch an der Tatsache, dass Petrus von Ravenna die rein mnemotechnische Seite betont und jegliche moralisierenden, Tugend propagierenden Aspekte außer Acht lässt. Gedächtniskunst soll fortan wieder praktische Hilfe sein, losgelöst von religiösem Dogmatismus, und nicht mehr nur an die ewige Verdammnis oder das ewige Seelenheil mahnen.

In der Renaissance erfährt die Gedächtniskunst darüber hinaus eine weitere Umdeutung, die in die Richtung des Okkultismus verweist. Listen von magischen Bildern und Gestirnen werden den Gedächtnistraktaten mitgegeben und die Tierkreiszeichen werden als Bilder in die Mnemotechnik eingearbeitet. Gedächtniskunst wird mehr und mehr zur Geheimkunst, eingehüllt in den Schleier des Verbotenen, wenn nicht gar Ketzerischen. Opfer dieser Entwicklung wird beispielsweise Giordano Bruno. Bruno hatte sich während seiner Ausbildung im Dominikanerorden im Konvent von Neapel intensiv mit dem künstlichen Gedächtnis befasst und war Zeit seines Lebens ein großer Bewunderer von Thomas von Aquin. Bereits zu Lebzeiten ist er weit über die Grenzen Italiens hinaus als Gedächtnisexperte bekannt, was jedoch mehr dem betrüblichen Umstand geschuldet ist, dass er sich die meiste Zeit auf der Flucht befindet. 1592 fällt er in Venedig in die Hände der Inquisition und wird nach siebenjähriger Haft auf dem Scheiterhaufen hingerichtet.⁴⁷

Aufgrund solcher Vorkommnisse erscheint die Gedächtniskunst am Ende des 16. Jahrhunderts immer mehr in einem zweideutigen Licht, was in der Folge dazu führt, dass sich die Gelehrten und führenden Wissenschaftler unter den Späthumanisten zunehmend von der

⁴⁶ Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 106.

⁴⁷ Zur Gedächtniskunst des Giordano Bruno vgl. Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 185 – 213 und 225 – 245.

Mnemonik distanzieren. So äußert sich beispielsweise Erasmus von Rotterdam, dessen didaktische Anstrengungen auf eine neue Pädagogik zielen, die sich vom Konzept der starren Reproduktivität lossagt, sehr kritisch über das künstliche Gedächtnis. Die Gedächtniskunst steht bei vielen Humanisten im Ansehen eines mittelalterlichen Reliktes aus barbarischen Zeiten. Der Makel des Hermetischen und Okkulten haftet an ihr und ist nicht mit dem Ideal humanistischer Gelehrsamkeit vereinbar. Dieser Gelehrsamkeit ist es jedoch zu verdanken, dass durch die Anwendung neuer kritischer Verfahren ein jahrhundertealter Irrtum aufgedeckt wird: Die falsche Zuschreibung des *Ad Herennium* als ein Werk Ciceros. Die Erkenntnis, dass *das* normative Werk, das die gesamte Tradition der Gedächtniskunst wie kein anderes geprägt hat, nicht von Cicero, sondern von einem unbekanntem Verfasser stammt, schadet zum einen der Reputation des *Ad Herennium* an sich, denn die Schrift irgend eines unbekanntem Verfassers ist natürlich nicht von gleicher Autorität wie ein Text von Cicero, und führt zum anderen auch zu einem Prestigeverfall der Gedächtniskunst ganz allgemein.⁴⁸

Die schöne alte Verbindung zwischen der Ersten und der vermeintlich Zweiten Rhetorik des Tullius ist damit aufgebrochen. Zwar bleibt Tullius der Autor der Ersten Rhetorik *De inventione*, in der das Gedächtnis als Teil der Prudentia dargestellt wird, aber die Folgerung, Tullius lehre in der Zweiten Rhetorik, dass dieses Gedächtnis mit Hilfe der Ars memorativa geschult werden könne, entfällt nun.

Ein weiterer Aspekt, der wesentlich zum Untergang der Gedächtnistraktate beiträgt, ist der sich verbreitende Buchdruck. Fortan brauchen bestimmte Manuskripte nicht mehr auswendig gelernt zu werden, denn es gibt nun beliebig viele gedruckte Kopien. Bibliotheken mit gedruckten Büchern machen Gedächtnishallen mit memorierbaren Bildern überflüssig. Die Memoria-Kritik richtet sich im Druckzeitalter gegen eine scheinbar unsinnige Überfrachtung des Gedächtnisses. Was einst als Hilfe gedacht war, wird nun als Belastung empfunden. Als Methode zur Ansammlung von überliefertem Wissen scheint die Ars memorativa gegen Ende des 17. Jahrhunderts nichts weniger als kontraproduktiv.

⁴⁸ Vgl. Frances A. Yates. *Gedächtnis und Erinnern*; a.a.O. S. 117.

1.2. MEMORIA AN DER SCHWELLE ZUR NEUZEIT

Was aus dem geschichtlichen Rückblick bis zu diesem Zeitpunkt deutlich hervorgeht, ist, dass Memoria bis an die Schwelle zur Neuzeit als eine Kulturtechnik, im wahrsten Sinne des Wortes als *ars* und damit als ein erlern- und anwendbares Regelsystem verstanden wurde. Die metaphysische Bestimmung der Memoria, wie sie seit der Antike vorherrschend ist, erscheint ein letztes Mal an der Wende zum 18. Jahrhundert bei Gottfried Wilhelm Leibniz. In seinen *Nouveaux essais sur l'entendement humain* definiert er die Erinnerung als eine Kraft, die jedes einzelne Seiende mit dem ganzen Universum verbindet und die das Individuum als mit sich identisch konstituiert.⁴⁹ Der Prestigeverfall der antiken Gedächtniskunst im 17. und 18. Jahrhundert führt jedoch zur Entdeckung der Erinnerung als einer *vis*, einer im Gegensatz zur Mnemotechnik individuellen Naturkraft. Nach Otto Gerhard Oexle erscheint die Erinnerung fortan „aus den Bezügen zur Metaphysik gelöst.“⁵⁰ Sie wird „ohne metaphysischen Rang dem Individuum und der Geschichte zugeordnet. Noch immer hat nun Erinnerung die Aufgabe, in der Reflexion die Einheit des Individuums, die Einheit der Geschichte zu begründen, aber sie verfügt jetzt nicht mehr über irgendeinen Bezug zur ontischen Realität.“⁵¹ Die Begriffe „Memoria“ oder, in vielleicht ungleich stärkerem Maße, auch „Mnemotechnik“ verbinden sich mit Begriffen wie „Tradition“ und „Rhetorik“; der Begriff „Erinnerung“ hingegen ruft Assoziationen von „Subjektivität“ und „Schrift“ hervor.⁵² Diesen Paradigmenwechsel bezeichnet Aleida Assmann in Anlehnung an Koselleck als die „Janusgesichtigkeit etablierter Denk- und Diskursmuster“⁵³: In die Vergangenheit blickt das Gesicht der Memoria auf eine jahrtausendealte rhetorische Tradition, in die Zukunft jedoch blickt das Gesicht einer immer schwerer verfügbaren individuellen Erinnerung. Der Niedergang der *Ars memorativa* bildet den Hintergrund für das Aufkommen einer subjektiven Erinnerung in der Aufklärung. Das auf die Fahnen der Aufklärung geschriebene Objektivitätsideal verifizierbarer Wahrheiten führt im Bereich der Wissenschaft und Lehre zur Universalisierung der Vernunft. Komplementär dazu erfolgt gleichzeitig eine Aufwertung der Subjektivität und der Originalität. Mit dem im 18. Jahrhundert aufkommenden Geniegedanken wird das Gedächtnis gegenüber der genialen,

⁴⁹ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz. *Nouveaux essais sur l'entendement humain*. Préface. Hg. von W. von Engelhardt und H. H. Holz. Band 1, Frankfurt am Main, 1961, XXIVf.

⁵⁰ Otto Gerhard Oexle. *Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedanken über Memoria*. In: Karl Schmidt (Hg.). *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*; a.a.O. S. 99.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. Aleida Assmann. *Die Wunde der Zeit. Wordsworth und die romantische Erinnerung*. In: Axel Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.). *Memoria*; a.a.O. S. 359.

⁵³ Aleida Assmann. *Die Wunde der Zeit*; a.a.O. S. 359.

mit Emotionalität und Imagination konnotierten Kreativität abgewertet.⁵⁴ Das mit Schöpferkraft begabte Genie will nicht länger zwischen „Tiergeripp und Totenbein“⁵⁵, beschränkt und eingezwängt in „Urväter- Hausrat“⁵⁶, sprich in jahrtausendealte rhetorische Tradition, in „Worten kramen“⁵⁷, sondern all die als Ballast empfundenen überkommenen Lehren und Weisheiten abwerfen und von Grund auf Neues erschaffen. Oder, um es mit Lessings Worten zu sagen: „Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus.“⁵⁸ An die Stelle des Thesaurierverfahrens der Mnemotechnik ist die individuelle und aktive Kraft der Erinnerung getreten, die nach eigenem Gutdünken in unendlicher Freiheit das vorhandene Gedächtnismaterial bearbeitet. Dieser Bruch mit der Tradition der Rhetorik ist auch von soziokulturellen Faktoren beeinflusst. Dazu zählt zum einen die Politik und Ökonomie des Liberalismus mit seiner verinnerlichten, invisibilisierten Kommunikation, zum anderen aber auch die Alphabetisierung und die, bereits angesprochene, immer stärker aufkommende Druckkultur, wie Aleida Assmann ausführt.⁵⁹ Es handelt sich hierbei um Symptome des Strukturwandels des kulturellen Gedächtnisses. „Rhetorik“ dient lange Zeit als Überbegriff, unter den die unterschiedlichsten Disziplinen und philologischen Ansätze subsumiert werden konnten. Aleida Assmann vergleicht die Rhetorik in diesem Kontext mit einer „große[n] Klammer, die die unterschiedlichsten Dinge zusammengehalten hat. Mit dem Aufbrechen dieser Klammer kam es zu einem Differenzierungsschub, welcher die Moderne in ihren Wurzeln geprägt hat.“⁶⁰ Für Assmann garantiert die klassische Rhetorik drei Einheiten: die Einheit von Wahrheit, Affekt und Stil. Das entgegengesetzte Ideal ist das einer personen- und sprachneutralen Wahrheit, durch die eine universalistische Rationalität nicht nur möglich wird, sondern sich auch rasch in den neuen Institutionen der Wissenschaft durchsetzt. Darüber hinaus wird durch die Rhetorik auch die Einheit von Objektivität und Subjektivität sichergestellt. Diese wird jedoch seit der Aufklärung als Mischform verurteilt, da durch diese Einheit beispielsweise naturwissenschaftlichen Diskursen mangelnde Objektivität zum Vorwurf gemacht werden kann, wohin im Gegensatz dazu Fremdheit und Kälte unterstellt wird, wo sich unvermittelte Subjektivität äußern sollte.

⁵⁴ Vgl. Ulrich Ernst. *Die Bibliothek im Kopf*; a.a.O. S. 101.

⁵⁵ Johann Wolfgang von Goethe. *Faust. Der Tragödie erster Teil. Nacht*. Hamburger Ausgabe, Band 3: *Dramatische Dichtungen I*; a.a.O. S. 20 f., Vers 417.

⁵⁶ Ebd. Vers 408.

⁵⁷ Ebd. Vers 385.

⁵⁸ Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie*. 34. Stück. Hg. von Otto Mann, Stuttgart, 1963, S. 155.

⁵⁹ Vgl. Aleida Assmann. *Die Wunde der Zeit*; a.a.O. S. 364.

⁶⁰ Aleida Assmann. *Die Wunde der Zeit*; a.a.O. S. 364.

Neben einer antiken Kunst oder einer zur mittelalterlichen Tugend zugehörigen Komponente, ist Memoria auch immer traditions- und identitätsstiftende Kraft. Bis an die Schwelle der Neuzeit ist es üblich, Identität durch Genealogie zu konstruieren. Die Gegenwart erhält ihre Bedeutung erst durch eine möglichst weit zurückliegende Vorgeschichte. Das 18. Jahrhundert markiert im Verhältnis von Erinnerung und Identität einen Wendepunkt. Vorreiter ist hier John Locke⁶¹, der als Philosoph des modernen bürgerlichen Zeitalters erstmals den Begriff der Identität an die Lebensspanne des Individuums bindet. An die Stelle der kollektiven Identitäten von Familien oder Nationen tritt nun die individuelle Identität des Einzelnen, deren Horizont die persönliche Lebensgeschichte ist.⁶² Aus diesem Grund erscheint das Subjekt bei Locke auch als wesentlich von der Erinnerung her konstituiert. Das cogito ergo sum des Descartes wird bei Locke zu einem „ich erinnere, also bin ich“. Bewusst-Sein wird zu einer Leistung des Gedächtnisses, die Bewusstseinsinhalte leitet Locke aus der bloßen Erfahrung ab. Als Erfahrungsquellen gelten ihm nur Sinneswahrnehmungen und Selbstbeobachtung. Nur mit Hilfe des Bewusstseins und der Reflexion kann die persönliche Vergangenheit in das Selbst integriert werden. An dieser Stelle wird das Gedächtnis zum Organ der Selbstkonstitution. In seinen politischen Schriften entwickelt Locke die Genese des Individuums aus den Begriffen der Vernunft, der Arbeit und des Eigentums, philosophisch hingegen begründet er das Individuum aus dem Bewusstsein, der Selbstreflexion und der Erinnerung.⁶³ Ich-Konstitution bedeutet damit die Selbstaneignung vergangener Erfahrungen und zukünftiger Möglichkeiten. Dabei werden, wie auch schon bei Augustinus, Erinnerung und Vergessen nicht als Gegensatzpaar definiert. Erinnerung ist vielmehr ständig vom Vergessen bedroht, Vergessen wird zu einem wesentlichen Teil der Erinnerung; beide Aspekte gehen in Form eines schleichenden Verfalls ineinander über. Das Gedächtnis ist keine Festung gegen die Zeit, es ist vielmehr der empfindlichste Sensor für die Zeit. Was immer der Mensch erschafft, erdenkt oder auch erdichtet – es ist immer vom Vergessen bedroht. Die Erfahrung eines unwiederbringlichen Verlustes ist in sein Wesen eingeschrieben. Das Damoklesschwert des Vergessens schwebt über all unserem Tun und Denken, oder, um es in Lockes Worten zu sagen, es ist „das Grab, das wir in uns tragen“.⁶⁴

⁶¹ Vgl. Aleida Assmann. *Die Wunde der Zeit*; a.a.O. S. 370 f.

⁶² Vgl. Aleida Assmann. *Die Wunde der Zeit*; a.a.O. S. 369.

⁶³ Zur politischen Theorie von John Locke vgl. Alexander Schwan. *Politische Theorie des Rationalismus und der Aufklärung*. In: Hans-Joachim Lieber (Hg.). *Politische Theorie von der Antike bis zur Gegenwart*. Bonn, 1993, S. 190 – 206.

⁶⁴ John Locke. *An Essay Concerning Human Understanding*. 1690. Herausgegeben von H.W. Yolton. London, New York, 1972, II, x.

2. GEGENWARTSDEBATTEN

Betrachtet man die Geschichte der menschlichen Speicherkraft von der Aristotelischen Bestimmung des Gedächtnisses als Wachstafel bis zu Lockes Definition des Gedächtnisses als Instrument der Selbstkonstitution, so fällt auf, dass das Gedächtnis und die Mnemotechnik im Laufe der Zeit immer weniger Wertschätzung erfahren. Besonders interessant erscheint die Situation dann ab dem 19. Jahrhundert. Einen vorläufigen Höhepunkt erreicht die Geringschätzung des Gedächtnisses und der Erinnerung in Nietzsches Werk. In seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen* verwehrt sich Nietzsche sprachgewaltig gegen eine Form des Historismus, die das Leben unter das Joch der Geschichte beugt und proklamiert stattdessen die vitalisierende Wirkung des Vergessens. Gleichzeitig lässt sich für das 19. Jahrhundert jedoch auch eine Verstärkung historistischer Tendenzen und Strömungen konstatieren, die sich in der Zunahme an Archiven und an der Präsenz geschichtlicher Themen im öffentlichen Leben zeigt.⁶⁵ Von ähnlicher Ambivalenz ist auch der Umgang mit Geschichte und Erinnerung im 20. und 21. Jahrhundert geprägt. Während die Leistungen des Gedächtnisses im Laufe der Zeit immer geringer geschätzt werden und uns heute beinahe unbegrenzte externe Speicherungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen, wird die Klage über das Vergessen immer größer und Memoria wieder zu einem aktuellen Thema.

Seit ca. zwanzig Jahren hat der Themenkomplex um Memoria, um Gedächtnis und Erinnerung wieder Einzug in die moderne Forschung gehalten. Ein Grund für die Wiederentdeckung der Memoria sind zum einen die neuen elektronischen Medien, die „künstlichen Gedächtnisse“⁶⁶. Im elektronischen Zeitalter schließt sich Memoria an die Festplatte an; die Diskette, die CD-ROM oder der USB-Stick werden zu allzeit einsatzbereiten Wandergedächtnissen.⁶⁷ Es stehen beinahe unbegrenzte externe Speichermöglichkeiten zur Verfügung, die jedoch gleichzeitig die Frage nach Selektion und Schwerpunktsetzung aufwerfen. Laut Jan Assmann handelt es sich hierbei um eine kulturelle Revolution, die durchaus mit der Einführung der Schrift oder des Buchdruckes zu vergleichen ist.

Motiviert wurde das neu erwachte Interesse an Memoria, an Geschichte und Gedächtnis und dem Umgang mit Erinnerung zum anderen auch zu einem wesentlichen Teil durch die

⁶⁵ Vgl. hierzu auch den Abschnitt I.3.2.3. *Zur Beziehung zwischen Literatur und Historiographie aus literaturwissenschaftlicher Sicht* ab S. 75ff.

⁶⁶ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. Vorwort.

⁶⁷ Vgl. Wolfgang Haubrichs. *Memoria in der Literatur*; a.a.O. S. 5

Tatsache, dass es nur noch wenige Zeitzeugen des Holocaust gibt. Ein Zeitabstand von mehr als 50 Jahre markiert eine Epochenschwelle in der kollektiven Erinnerung. Dies ist der Moment, an dem die lebendigen Formen der Erinnerung bedroht und die Formen kultureller Erinnerung zum Problem werden. Um die Erfahrungen nicht dem Vergessen anheim fallen zu lassen, wird es fortan nötig, das Wegfallen der individuellen Erinnerung durch Formen kultureller Memoria zu kompensieren. Damit unterliegt ein ganzer Gedächtniszusammenhang einem durchgreifenden Wandel.⁶⁸ Memoria ist ein Instrument der Selbstkonstitution, denn in der Auseinandersetzung mit Erinnerungen und Vergangenheit formiert sich unser Ich, da „wir“ (wer immer wir sind) das sind, was wir sind, weil wir uns und andere erinnern, weil wir historische, d.h. geschichtliche und geschichtenerzählende Wesen sind.“⁶⁹ Primo Levi erklärte es als sein Lebensziel, „Zeugnis abzulegen“⁷⁰ von seiner Zeit in Auschwitz und das deutsche Volk seine „Stimme hören zu lassen.“⁷¹ Otto Gerhard Oexle nennt Levis Buch einen „der eindringlichsten Berichte über die Verbrechen der Deutschen“ und eines der „eindringlichsten Zeugnisse über Memoria als Kultur der modernen Welt.“⁷²

Die Erinnerung konstituiert unser Ich, Vergangenheit ist unauslöschlich und bestimmt das gegenwärtige Leben mit. Seinem Erinnerungsvermögen kann man nichts befehlen, betont der aus Auschwitz und Buchenwald zurückgekehrte Imre Kertész gegenüber ehemaligen Nachbarn, die ihm raten die überstandenen Gräueltaten so schnell wie möglich zu vergessen, um ein neues und freies Leben beginnen zu können. Ebenso wie für Kertész äußert sich auch für Ruth Klüger im Recht auf Erinnerung und auf die eigene Vergangenheit das Recht auf das eigene Leben, selbst oder gerade dann, wenn die Erinnerungen so schmerzlich und unbezähmbar sind, wie die an die eigene Jugend in Theresienstadt und Auschwitz. So schreibt Klüger in ihrem Buch *weiter leben*: „Heute gibt es Leute, die mich fragen: ‚Aber Sie waren doch viel zu jung, um sich an diese schreckliche Zeit erinnern zu können.‘ Oder vielmehr, sie fragen nicht einmal, sie behaupten es mit Bestimmtheit. Ich denke dann, die wollen mir mein Leben nehmen, denn das Leben ist doch nur die verbrachte Zeit, das einzige, was wir haben, das machen sie mir streitig, wenn sie mir das Recht des Erinnerns in Frage stellen.“⁷³

⁶⁸ Vgl. Gerald Echterhoff und Martin Saar. *Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen*. In: Gerald Echterhoff und Martin Saar (Hg.). *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Mit einem Geleitwort von Jan Assmann. Konstanz, 2003, S. 13.

⁶⁹ Martin Saar. *Wem gehört das kollektive Gedächtnis? Ein sozialphilosophischer Ausblick auf Kultur, Multikulturalismus und Erinnerung*. In: Gerald Echterhoff, Martin Saar (Hg.). *Kontexte und Kulturen des Erinnerns*; a.a.O. S. 267.

⁷⁰ Primo Levi. *Ist das ein Mensch?* 14. Auflage, München, 2005, S. 7.

⁷¹ Ebd.

⁷² Otto Gerhard Oexle. *Memoria als Kultur*; a.a.O. S. 10.

⁷³ Ruth Klüger. *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen, 1992, S. 92.

Selbst die Hoffnung auf eine bessere Zukunft ergibt sich vielfach aus dem Rückgriff auf die Erinnerung an eine glückliche Vergangenheit. So besteht für Kertéz' Lagergenossen Bandi Citrom Hoffnung nur in Form der Erinnerung an die Lichter von Budapest und an ein Wiedersehen der Nefelejts-Straße.⁷⁴ Memoria wird hier zum zukunftsweisenden und lebenserhaltenden Element.

Die Hochkonjunktur des Themas Memoria führte auch zu einer Renaissance der Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs. Kaum eine der neuerdings erschienenen unzähligen Veröffentlichungen, die um den Themenkomplex Geschichte – Gedächtnis – Erinnern kreisen, verzichtet auf die Erwähnung des Begründers der Gedächtnistheorie. Von Halbwachs' Paradigma des kollektiven Gedächtnisses lässt sich eine Verbindung zu dem von Jan und Aleida Assmann entwickelten Konzept des kulturellen Gedächtnisses und zu den Forschungen von Pierre Nora aufzeigen. Im Folgenden sollen diese drei Theorien genauer dargestellt werden.

2.1. MAURICE HALBWACHS: DAS KOLLEKTIVE GEDÄCHTNIS

Der französische Soziologe Maurice Halbwachs gilt als der Erste, der in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Gedächtnisses erforscht und dabei die These des „kollektiven Gedächtnisses“ aufstellt. Seine Arbeit wird stark von den Ansätzen Emile Durkheims sowie Henri Bergsons beeinflusst, wobei sein erstes Buch zur Gedächtnistheorie, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925, zu deutsch: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*), auch als ausführliche Kritik an Bergson gelesen werden kann.⁷⁵ Eine Grundmaxime von Halbwachs' Theorie ist die dezidierte Abkehr von biologistischen Versuchen, die das kollektive Gedächtnis als ein Vererbbares im Sinne eines „Rassengedächtnisses“ konzipieren – ein Ansatz, der seit der Jahrhundertwende weit verbreitet ist und sich im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschreckenderweise immer mehr durchsetzt.⁷⁶

⁷⁴ Vgl. Imre Kertéz. *Roman eines Schicksallosen*. 19. Auflage. Berlin, 2005, S. 157.

⁷⁵ Zur Biographie von Maurice Halbwachs vgl. Jean-Christophe Marcel und Laurent Mucchielli. *Eine Grundlage des lien social: das kollektive Gedächtnis nach Maurice Halbwachs*. In: Stephan Egger (Hg.). *Maurice Halbwachs – Aspekte des Werks*. Übersetzt von Jörg Ohnacker. *Édition discours. Klassische und zeitgenössische Texte der französischsprachigen Humanwissenschaften*. Herausgegeben von Franz Schultheis und Louis Pinto. Band 22, Konstanz, 2003, S. 191f.

⁷⁶ Auch Halbwachs selbst wird Opfer einer unmenschlichen Ideologie, vertreten von einem unmenschlichen Regime: Aufgrund der politischen Tätigkeit seiner Söhne in der Résistance wird er von den Nazis nach Buchenwald verschleppt, wo er kurz vor Kriegsende am 16. März 1945 stirbt.

Jan Assmann bezeichnet die Rezeptionsgeschichte des Werkes von Maurice Halbwachs als „sehr eigentümlich, geradezu paradox.“⁷⁷ In der Soziologie eher vernachlässigt, findet seine Arbeit umso mehr Beachtung in der Geschichtsforschung und der Kulturtheorie, und er selbst wird in neuester Zeit in den Rang eines Gründervaters erhoben.⁷⁸ Im Mittelpunkt von Halbwachs' Ansatz des kollektiven Gedächtnisses steht die These der sozialen Bedingtheit des Gedächtnisses. Halbwachs betont vor allem die verhaltensprägende Kraft der sozialen Klassen und stellt so die Verbindung zwischen Soziologie und Sozialpsychologie her. Der soziale Bezugsrahmen erweist sich nach Halbwachs als konstitutiv für das individuelle Gedächtnis. Das Gedächtnis unterliegt sozialen Bedingungen, die den Rahmen festlegen, innerhalb dessen gedacht und erinnert wird. Dieser Bezugsrahmen ist geprägt von kollektiven Vorstellungen, die von Gesellschaft zu Gesellschaft, beziehungsweise von Gruppe zu Gruppe variieren und dennoch von eindeutig gesellschafts- oder gruppenspezifischem Charakter sind.⁷⁹ Damit lassen sich zwei wesentliche Faktoren der Halbwachs'schen Gedächtnistheorie ausmachen: Der Kollektivismus, der die Abhängigkeit des Gedächtnisses von der Gruppe beschreibt und das Prinzip der Rekonstruktion von Erinnerungen, denn es kann nach Halbwachs nur erinnert werden, was sich in die aktuellen Bezugsrahmen fügen lässt, was im Hier und Jetzt verortet werden kann, wobei natürlich auch eine Überlagerung mehrerer Rahmen möglich ist.

Halbwachs' erstes Buch zur Gedächtnistheorie, *Les cadres sociaux de la mémoire*, beginnt mit der Geschichte eines kleinen Mädchens, das 1731 im Alter von etwa neun oder zehn Jahren in den Wäldern nahe Châlons gefunden wurde. Es handelte sich offensichtlich um das Kind von Inuit, das wahrscheinlich als Sklavin über die Antillen bis nach Frankreich verschleppt worden war. Besonders interessant für Halbwachs' Gedächtnistheorie ist der Umstand, dass das Kind offensichtlich nur mit Hilfe visueller Stimulation in der Lage war, sich zu erinnern. So reagierte es beispielsweise auf Bilder von Eskimos und deren Behausungen und auf Photographien von Alltagsgegenständen wie Boote oder Zuckerrohr. Für Halbwachs wird dieses Phänomen zum Beweis dafür, dass „das Gedächtnis von der gesellschaftlichen Umwelt abhängt.“⁸⁰ Er verwehrt sich dagegen, dass der Mensch in

⁷⁷ Jan Assmann. *Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift. Zur Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs*. In: Hermann Krapoth und Denis Laborde (Hg.). *Erinnerung und Gesellschaft. Mémoire et Société. Hommage à Maurice Halbwachs (1877 – 1945)*. Jahrbuch für Soziologiegeschichte. Wiesbaden, 2005, 67.

⁷⁸ Vgl. Jan Assmann. *Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift*; a.a.O. S. 67f.

⁷⁹ Vgl. H. Maus im Vorwort zu Maurice Halbwachs. *La mémoire collective*. Zu deutsch: *Das kollektive Gedächtnis*. Übersetzt von Holde Lhoest-Offermann. Stuttgart, 1967.

⁸⁰ Maurice Halbwachs. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Zu deutsch: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Übersetzt von Lutz Geldsetzer. Frankfurt am Main, 1985, S. 19.

psychologischen Abhandlungen, die sich mit dem Thema Gedächtnis beschäftigen, als isoliertes Wesen betrachtet wird. Denn „wenn wir etwas genauer untersuchten, auf welche Art wir uns erinnern, so würden wir erkennen, dass ganz sicher die meisten unserer Erinnerungen uns dann kommen, wenn unsere Eltern, unsere Freunde oder andere Menschen sie uns ins Gedächtnis rufen.“⁸¹ Der Mensch erlangt „seine Erinnerungen, ruft sie sich ins Gedächtnis zurück und erkennt sie [...] als solche wieder und lokalisiert sie in der Gesellschaft.“⁸²

Das Gedächtnis wächst dem Menschen somit erst im Laufe seiner Sozialisation zu. Die Erinnerungen der Individuen orientieren sich an einem sozialen Zusammenhang, der wiederum zur Voraussetzung für Erinnerung wird. Der Begriff „kollektives Gedächtnis“ ist daher nicht metaphorisch, sondern im wahrsten Sinne des Wortes zu verstehen, denn es ist zwar immer noch das einzelne Individuum, das ein persönliches Gedächtnis besitzt, dieses ist jedoch kollektiv geprägt:

„Es würde in diesem Sinne ein kollektives Gedächtnis geben, und unser individuelles Denken wäre in dem Maße fähig sich zu erinnern, wie es sich innerhalb dieses Bezugsrahmens hält und an diesem Gedächtnis partizipiert.“⁸³

Das Individuum ist Teil einer Gesellschaft und trägt gleichzeitig diese Gesellschaft auch in Form von Sprache, von Werten, von Vorstellungen und von Bewusstsein in sich. An dieser Stelle bezieht sich Halbwachs auf eine Grundthese der Durkheim'schen Soziologie, nach der die menschliche Innenwelt ein weitestgehend sozial vermitteltes Phänomen ist.⁸⁴

In seinem zweiten, Fragment gebliebenen und erst 1950 aus dem Nachlass veröffentlichten Buch zur Gedächtnisthematik, *La mémoire collective* (zu deutsch: *Das kollektive Gedächtnis*), schildert Halbwachs einen Spaziergang durch London. Nur auf den ersten Blick scheint der Autor allein unterwegs zu sein. In seinen Gedanken und Erinnerungen befindet er sich jedoch stets in Gesellschaft. Freunde und Bekannte kommen ihm ins Bewusstsein, mit denen er bereits ähnliche Spaziergänge gemacht hat; er denkt an die Aussage eines befreundeten Historikers zur Geschichte bestimmter Gebäude oder an die Hinweise eines Architekten, die auf Besonderheiten bei der Bauweise der Häuser aufmerksam machen. An manchen Orten fühlt er sich an Passagen aus den Romanen Dickens erinnert, so dass es ihm letzten Endes

⁸¹ Ebd. S. 20.

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd. S. 21.

⁸⁴ Vgl. Jan Assmann. *Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift*; a.a.O. S. 70 und Gesine Grossmann. „Das bedeutet, daß wir in Wirklichkeit niemals allein sind.“ *Anmerkungen zur Bedeutung des inneren Gesprächspartners in den gedächtnistheoretischen Überlegungen von Maurice Halbwachs*. In: Gerald Echterhoff und Martin Saar (Hg.). *Kontexte und Kulturen des Erinnerns*; a.a.O. S. 103 – 121.

erscheint, als ginge er „mit Dickens spazieren.“⁸⁵ Halbwachs schließt aus dieser Erfahrung, dass unsere Erinnerungen immer kollektiv sind und dass der sich erinnernde Mensch niemals wirklich alleine ist: „Das bedeutet, daß wir in Wirklichkeit niemals alleine sind. Es ist nicht notwendig, daß andere Menschen anwesend sind, die sich materiell von uns unterscheiden: denn wir tragen stets eine Anzahl unverwechselbarer Personen mit und in uns.“⁸⁶ Die Bezugnahme kann somit auch erfolgen, ohne dass die Bezugspersonen anwesend sind. Die einzige Situation, in der nach Halbwachs der Mensch wirklich alleine ist, ist der Traum. Im Gegensatz zur Psychoanalyse sieht Halbwachs das Individuum im Traum befreit von jeglichen sozialen Determinanten: „Der Mensch entflieht im Schlaf der Kontrolle der Gesellschaft.“⁸⁷ Im Traum lösen sich nach Halbwachs sämtliche gesellschaftlichen Strukturen auf und das Individuum bleibt bindungslos und damit ohne jegliche Bezugsrahmen allein zurück.

Von besonderer Bedeutung für den Aufbau und den Erhalt der Bezugsrahmen ist die Teilnahme am kommunikativen Prozess der jeweiligen sozialen Gruppe, wie beispielsweise dem der Familie, der Berufsgruppe, des Freundeskreises oder der Religionsgemeinschaft. Das Subjekt lebt in Abhängigkeit von den Bezugsrahmen, die sein Gedächtnis organisieren, und das Gedächtnis lebt wiederum von der Kommunikation innerhalb der sozialen Gruppe. Bricht diese ab, ist Vergessen die Folge. Das zu Erinnernde muss durch ständigen Austausch am Leben erhalten werden.

Die Abhängigkeit der Erinnerung von den Bezugsrahmen wird zum konstitutiven Merkmal von Halbwachs' Gedächtnistheorie. Das soziale Umfeld löst die Erinnerung nicht nur aus; die Bezugsrahmen selektieren darüber hinaus auch, was erinnert wird und was dem Vergessen anheim fällt. Nach Gesine Grossmann radikalisiert Halbwachs in seiner Gedächtnistheorie die These von der Konstruktivität des Erinnerns.⁸⁸ Dem Gedächtnis wird hier weniger eine konservierende als vielmehr eine produktive Funktion zugesprochen. Die Erinnerungen werden nach Halbwachs nicht aus einem Speicher abgerufen, sondern werden je nach Situation, je nach Bezugsrahmen neu kreiert. Eine Vergangenheit als solche gibt es somit in der Halbwachs'schen Gedächtnistheorie nicht. Vergangenheit ist nicht einfach existent, sondern vielmehr das Produkt einer Gegenwart, die sich ihre Vergangenheit aus ihren jeweiligen Sinnbedürfnissen heraus und nach Maßgabe aktueller Rahmenbedingungen

⁸⁵ Maurice Halbwachs. *Das kollektive Gedächtnis*; a.a.O. S. 3.

⁸⁶ Ebd. S. 2.

⁸⁷ Maurice Halbwachs. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*; a.a.O. S. 94.

⁸⁸ Vgl. Gesine Grossmann. „Das bedeutet, daß wir in Wirklichkeit niemals alleine sind.“; a.a.O. S. 106.

rekonstruiert. Vergangenheit wird damit als dynamische soziale Konstruktion der Gegenwart erkannt, die nur in dem Maße erinnert wird, in dem sie gebraucht wird. Erinnern wird zum produktiven Akt, der Vergangenheit rekonstruiert.⁸⁹ Vor diesem Hintergrund erklärt Halbwachs auch das Überdauern von Traditionen. Die Gesellschaft lässt Traditionen und Ideen unter der Voraussetzung zu, dass diese in das zeitgenössische Denken hineinpassen und dass sie „die Menschen von heute interessieren und diese sie verstehen.“⁹⁰ Aus diesem Grund bleiben manche Traditionen über die Jahrhunderte unangefochten und andere verschwinden innerhalb kürzester Zeit, weil sich die gesellschaftlichen Bedingungen geändert haben. So lässt sich beispielsweise erklären, warum sich in Spanien eine Tradition wie die des Stierkampfes aufrecht erhält, die Kultur der Papuavölker auf Neuguinea jedoch nahezu zerstört ist. Der Stierkampf entspricht einem scheinbar noch heute akuten Bedürfnis der Zurschaustellung von Männlichkeit und Heldentum von Seiten des Toreros und kommt auf Seiten des Publikums dem Wunsch nach Nervenkitzel und einer Form von Unterhaltung nach, die mit der Faszination des Schreckens spielt. Die religiösen Rituale der Papuavölker hingegen wurden im Zuge der von Missionaren mit Eifer betriebenen Christianisierung zunehmend obsolet und passten nicht mehr in einen nunmehr von christlichen Werten und Normen dominierten Lebensalltag.

Kein Gedächtnis bewahrt die Vergangenheit als solche, sondern konserviert werden nur diejenigen Gedanken und nur die Aspekte der Vergangenheit, die „die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihren gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruieren kann.“⁹¹ Damit verbunden ist die Aufgabe eines normativen Anspruches auf Gültigkeit der Erinnerung. Die chronologische Reihenfolge vergangener Ereignisse ist im Prozess des Erinnerns zweitrangig, denn es treten in erster Linie die Ereignisse ins Bewusstsein, die unserer gegenwärtigen Situation entsprechen, da der Grund für ihr Wiedererscheinen in ihren Beziehungen zu unseren heutigen Vorstellungen und Wahrnehmungen liegt. „Dementsprechend sind Erinnerungen gezwungenermaßen Rekonstruktionen, die auf der Grundlage unserer gegenwärtigen Identität erfolgen“⁹², so Jean-Christophe Marcel und Laurent Mucchielli. Erinnerungen sind keine Abbilder der Vergangenheit, sondern vielmehr „Vergangenheitsversionen.“⁹³ Ein Erlebnis kann nicht genauso erinnert werden, wie es erlebt wurde, da die sozialen Rahmen sich

⁸⁹ Vgl. Jan Assmann. *Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift*; a.a.O. S. 68f und S. 72f.

⁹⁰ Maurice Halbwachs. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*; a.a.O. S. 390.

⁹¹ Ebd.

⁹² Jean-Christophe Marcel und Laurent Mucchielli. *Eine Grundlage des lien social: das kollektive Gedächtnis nach Maurice Halbwachs*; a.a.O. S. 198.

⁹³ Gerald Echterhoff und Martin Saar. *Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*; a.a.O. S. 18.

gewandelt haben und nicht mehr die gleichen sind, wie zum Zeitpunkt des Geschehens. Die Erinnerungen werden innerhalb und mit Hilfe bestimmter Rahmen ins Gedächtnis gerufen und tragen daher die Spuren der Zwecke und Kontexte ihrer Rekonstruktion.⁹⁴

Neben dem Gruppen- und dem Zeitbezug ist als dritter, das kollektive Gedächtnis bildender Faktor, der Raumbezug zu nennen. Gruppen, die in einem bestimmten räumlichen Bereich leben, formen diesen nach eigenen Vorstellungen um, beugen sich jedoch gleichzeitig den materiellen Gegebenheiten dieses Raumes. Die Gruppe schließt sich somit „in den Rahmen ein, den sie aufgestellt hat.“⁹⁵ Der Ort erhält im doppelten Sinne das Gepräge der Gruppe: er wird von der Gruppe nach bestimmten Maßgaben gestaltet und prägt darüber hinaus wiederum das kollektive Gedächtnis der Gruppe, denn Erinnerungen konkretisieren und materialisieren sich an konkreten Orten. Das Bild des äußeren Milieus und der dauerhaften Beziehung, die die Gruppe zu diesem Milieu unterhält, beeinflusst die Vorstellungen, die sie sich von sich selber macht. „Es durchdringt alle Elemente ihres Bewusstseins, verlangsamt und reguliert ihre Entwicklung.“⁹⁶ Der Raum und die dazugehörige Dingwelt – Möbel oder Gerätschaften in spezifischer Anordnung – erzeugen für das Individuum eine Atmosphäre von Permanenz und sozialer Stabilität. Diese Stabilität trägt wesentlich zur Kontinuität des kollektiven Gedächtnisses bei. Aus diesem Grund weist jegliche Art von Gemeinschaft eine Tendenz zur Lokalisierung auf, denn jede Gruppe ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die als Anhaltspunkte ihrer Erinnerung fungieren und damit als Symbole ihrer Identität gelten können. Gruppe und Raum gehen eine symbolische Wesensgemeinschaft ein, an der die Gruppe auch dann noch festhält, wenn sie von ihrem ursprünglichen Raum getrennt wird, indem sie versucht, diesen Raum zu reproduzieren, und sei es auch nur symbolisch. Halbwachs betont, dass sich auch die Mitglieder einer versprengten Gruppe an den Erinnerungen an die alten Räume orientieren.⁹⁷ Eine Veränderung des Ortes bringt auch eine Veränderung des kollektiven Gedächtnisses der Gruppe mit sich, denn der „Ort, an dem eine

⁹⁴ Vgl. Gerald Echterhoff und Martin Saar. *Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*; a.a.O. S. 18.

⁹⁵ Maurice Halbwachs. *Das kollektive Gedächtnis*; a.a.O. S. 129.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. Maurice Halbwachs. *Das kollektive Gedächtnis*; a.a.O. S. 129f.

Das Erste, was Siedler in einer neuen Welt immer versuchen, und sei es auch unter noch so widrigen Umständen, ist, ein Gotteshaus zu bauen, eine Kirche, eine Synagoge, eine Moschee oder einen Tempel, der dem in der alten Heimat ähnelt. In diesen Bestrebungen äußert sich der Versuch zur Reproduktion der verloren gegangenen heiligen Stätte. Es soll ein Ort entstehen, an dem den eigenen Wurzeln und der eigenen Identität gedacht werden kann und die gemeinschaftsstiftenden Erinnerungen zelebriert werden können. Zur Funktion der Gedächtnisorte, sogenannter Mnemotope, vgl. auch die Ausführungen zur Gedächtnistheorie von Pierre Nora (S. 48ff.) und die im zweiten Teil dieser Arbeit vorgenommene Interpretation der Gedächtnisorte in *Unwiederbringlich* ab S. 117ff.

Gruppe lebt, ist nicht gleich einer schwarzen Tafel, auf der man Zahlen und Gestalten aufzeichnet und dann auswischt.“⁹⁸

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die Bedeutung des Raumes für das kollektive Gedächtnis und den Umgang der Gruppen damit liefert Halbwachs in seinem 1941 erschienen Buch *La topographie légendaire des Evangiles en Terre Sainte* (zu deutsch: *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land*), in dem er die Verdrängung der Überlieferung der Juden und die Aneignung der heiligen Stätten in Israel durch das Christentum beschreibt. Der Bezugsrahmen der christlichen Religionsgemeinschaft wird von den Evangelien und den darin enthaltenen Darstellungen des Lebens Jesu gebildet.⁹⁹ Für das kollektive Gedächtnis der Christen sind diese in den Evangelien aufgezeichneten Erinnerungen an Christus konstitutiv. Halbwachs betont jedoch, dass es sich dabei um jüdische Erinnerungen handelt, die sich das Christentum zu eigen gemacht hat.¹⁰⁰ Diese Erinnerungen stützen sich auf einen eindeutigen räumlichen sowie zeitlichen Rahmen und tragen damit dem Bedürfnis der Christen Rechnung, im Umkreis von Jerusalem bestimmte Ereignisse aus dem Leben Jesu anzusiedeln. Trotz der Unmöglichkeit, die Orts- und Zeitangaben zu überprüfen, wird die Erinnerung daran bewahrt und zu einem wesentlichen Bestandteil christlichen Glaubens. Die gemeinschaftsstiftende und -erhaltende Kraft des Raumes erklärt Halbwachs in diesem Falle damit, dass die ersten Christen keine andere Möglichkeit sahen, die Erinnerungen an das Leben Jesu zwischen Israelis und Heiden aufrechtzuerhalten, als diese an bestimmte Orte und bestimmte Zeiten zu binden. Denn neben den rekonstruierten, oder vielmehr okkupierten, Orten stützt sich das kollektive Gedächtnis der Christen auch auf eine rekonstruierte Zeit: Wichtige Gedenktage im Kirchenjahr wie Ostern, Pfingsten, Himmelfahrt oder Weihnachten wurden als Gründungsereignisse festgelegt und werden bis heute als solche zelebriert. Daran wird deutlich, dass das kollektive Gedächtnis eine Rekonstruktion der Vergangenheit darstellt, die frühere Tatsachen „den religiösen Überzeugungen und den spirituellen Bedürfnissen der Gegenwart anpasst.“¹⁰¹ Das kollektive Gedächtnis der Christen basiert somit zum größten Teil auf Erfindungen und Umarbeitungen, welche die Erinnerungen den über Jahrhunderte veränderten Rahmenbedingungen angepasst und damit ihre Weiterexistenz gesichert haben.

⁹⁸ Maurice Halbwachs. *Das kollektive Gedächtnis*; a.a.O. S. 130.

⁹⁹ Vgl. Jean-Christophe Marcel und Laurent Mucchielli. *Eine Grundlage des lien social: das kollektive Gedächtnis nach Maurice Halbwachs*; a.a.O. S.220 – 224.

¹⁰⁰ Vgl. Maurice Halbwachs. *La topographie légendaire des Evangiles en Terre Sainte*. Paris, 1941. Zu deutsch: *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land*. Konstanz, 2003, S. 68.

¹⁰¹ Ebd. S. 21.

Wie zu Anfang dieses Abschnittes bereits erwähnt, spielt Halbwachs' Theorie des kollektiven Gedächtnisses im heutigen Forschungsdiskurs eine eher untergeordnete Rolle, was mit Sicherheit auch an der Schwachstelle seines Werkes liegt, an der mangelnden begrifflichen Schärfe der Explikationen. Die bahnbrechende Entdeckung des Kollektivgedächtnisses basierend auf der Zuordnung von Gedächtnis und Gruppe bleibt Maurice Halbwachs jedoch ungenommen und macht sein Werk zu einem Klassiker der Gedächtnistheorie und Kollektivpsychologie. Darüber hinaus ebnet seine Arbeit den Weg für eine Gedächtnistheorie als Kulturtheorie. Von Halbwachs' Beschreibung topographischer Gedächtnispunkte führt eine direkte Linie zu Pierre Noras Erforschung der *lieux de memoire*, der Gedächtnisorte der französischen Nation. Auf diesen Aspekt soll zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen werden. Die Weiterentwicklung vom kollektiven zum kulturellen Gedächtnis, die stark mit den Namen Aleida und Jan Assmann verbunden ist, wird im folgenden Abschnitt dargestellt.

2.2. ALEIDA UND JAN ASSMANN: DAS KULTURELLE GEDÄCHTNIS

Nach Jan Assmann geht es bei der Theorie des kulturellen Gedächtnisses nicht um eine

„eigenwillige Vereinnahmung der Halbwachs'schen soziologischen Gedächtnistheorie durch die Kulturwissenschaften. Es geht nicht darum, seinen Begriff des kollektiven Gedächtnisses in Richtung auf das kulturelle Gedächtnis auszuweiten oder umzudefinieren. Ganz im Gegenteil: es geht darum, dem Halbwachs'schen Gedächtnisbegriff einen völlig anderen zur Seite zu stellen, den er systematisch ausgeblendet hatte. Wenn wir (Aleida und Jan Assmann – M.W.) auf Halbwachs aufbauen, dann mehr, um uns von ihm abzugrenzen, als um ihn für unsere Zwecke in Anspruch zu nehmen. Das kulturelle Gedächtnis ist die Art von Gedächtnis, die er gerade nicht im Sinn hatte, wenn er von Gedächtnis sprach und die er vermutlich auch nicht als eine Gedächtnisform gelten gelassen hätte.“¹⁰²

Das kulturelle Gedächtnis lässt sich nach Assmann als „Sammelbegriff für alles Wissen“¹⁰³ definieren, „das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht.“¹⁰⁴ Somit steht im Gegensatz zum Halbwachs'schen Gedächtnisbegriff hier der Aspekt der Prägung und Beeinflussung der Mitglieder einer Gedächtnisgemeinschaft durch die Werte und Normen des kulturellen Gedächtnisses sowie die Weitergabe und Vermittlung dieser Werte an nachfolgende Generationen im Mittelpunkt. Während Halbwachs die soziale Dimension des Gedächtnisses betont, verweisen die Assmanns auf zwei weitere Dimensionen des Gedächtnisses, die personale und die kulturelle, und kommen so zu einer

¹⁰² Jan Assmann. *Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift*; a.a.O. S. 69.

¹⁰³ Jan Assmann. *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In: Jan Assmann und Tonio Hölscher (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*; a.a.O. S. 9.

¹⁰⁴ Ebd.

dreidimensionalen Konzeption des Gedächtnisses, wobei der Schwerpunkt der Assmannschen Theorie auf den kulturellen Aspekten liegt. Das Erinnern ist nach Jan Assmann nicht nur sozial, sondern auch kulturell determiniert, wobei Kultur nicht einfach als ein Wissen wie jedes andere Wissen gelten kann, sondern auf ein Selbstbild bezogen ist und somit bereits eine Form von Gedächtnis darstellt. Assmann nennt an dieser Stelle den „normativen und formativen Kernbereich (der Kultur – M.W.) – Religion, Kunst und Philosophie, Geschichte – der in seinen orientierenden und identitätsstabilisierenden Funktionen von Gedächtnis nicht zu unterscheiden ist.“¹⁰⁵

Ausgangspunkt einer Theorie des kulturellen Gedächtnisses ist die Wechselbeziehung von Gegenwart und Vergangenheit. So wie die Gegenwart als Ergebnis der Vergangenheit gelten kann, ist auch das Verständnis von Vergangenheit ein Ergebnis der Gegenwart, denn diese bestimmt, was in das Bild, das wir von der Vergangenheit haben, aufgenommen wird und was als Tradition in unserem Leben nachwirkt. Eine Kultur ohne Vergangenheit ist nicht denkbar, sie wäre zwangsläufig auch eine Kultur ohne Gegenwart und ohne Zukunft und kann damit „keine wirklich-lebendige, keine eigentlich-wirkliche Kultur sein.“¹⁰⁶ Jede Kultur ist geschichtlich, Geschichtlichkeit wird zur Grundbestimmung der menschlichen Kultur. Damit Geschichtlichkeit überhaupt wahrgenommen werden kann, bedarf es des Gedächtnisses. Die Theorie des kulturellen Gedächtnisses arbeitet somit mit einem Gedächtnisbegriff, der weniger anthropologisch als kulturologisch bestimmt ist: Kultur wird als nicht vererbbares Gedächtnis eines Kollektivs verstanden, das mittels eines überindividuellen Speicher- und Transformationsmechanismus in Erscheinung tritt. Die Einschränkung „nicht vererbbar“ bezieht sich in diesem Zusammenhang auf den Umstand, dass die spezifische Prägung, die der Mensch durch seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe und deren Kultur erfährt, sich durch Generationen hindurch nicht als eine Sache der phylogenetischen Evolution erhält, sondern als eine Sache der Sozialisation und Überlieferung. Nur mit Hilfe gemeinsamer Texte, konstanter Codes und gewissen Gesetzmäßigkeiten in der Transmission dieser kulturellen Information wird kulturelle Sinninvarianz garantiert und gleichzeitig generatives Potential angeboten, das transformiert und gegebenenfalls weiterentwickelt werden kann.¹⁰⁷ Vergangenheit existiert somit nicht einfach, sondern ist eine kulturelle Schöpfung.¹⁰⁸ Der so

¹⁰⁵ Jan Assmann. *Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift*; a.a.O. S. 78.

¹⁰⁶ Reiner Wiehl. *Kultur und Vergessen*. In: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*; a.a.O. S. 35.

¹⁰⁷ Vgl. Renate Lachmann. *Kultursemiotischer Prospekt*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann unter Mitwirkung von Reinhart Herzog (Hg.). *Memoria*; a.a.O. S. XVII – XXVII.

¹⁰⁸ Vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 48.

entstandene Kulturraum kann als Raum eines „Gemeingedächtnisses“ bezeichnet werden, in dem bestimmte Gemeintexte gespeichert, abgerufen und aktualisiert werden können. Das so definierte kulturelle Gedächtnis ist damit das Fundament jeder Kultur. Die Kultur verdankt sich der Fähigkeit, durch Erinnern des Bedeutsamen und Vergessen des Kontingenten jenseits ephemere Ereignisse eine Sinnwelt aufzubauen, die dem einzelnen und der Gemeinschaft durch Be-Sinnung zugänglich ist und damit zum identifikationsstiftenden Element werden kann.

Das kulturelle Gedächtnis erfährt seine Verortung in Form einer zweifachen Abgrenzung. Zum einen grenzt es sich von einem rein wissenschaftlichen Zugriff auf Vergangenheit ab, der Geschichte im Sinne von Historie und damit als relativ objektive, identitätsabstrakte Ansammlung historischer Fakten begreift. Zum anderen kann das kulturelle Gedächtnis zur Außendimension des Gedächtnisses gerechnet werden und grenzt sich damit automatisch von dessen Innendimension ab. Während sich die Innendimension ausschließlich auf die neurologischen, physiologischen und psychologischen Aspekte bezieht, umfasst die Außendimension die gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen, die, und an dieser Stelle scheint die Verbindung zu Halbwachs auf, konstitutiv für das Gedächtnis sind. Dabei lassen sich vier Bereiche dieser Außendimension unterscheiden¹⁰⁹:

1. Das *mimetische Gedächtnis*, das sich auf die durch Nachahmung erlernten Handlungen bezieht.
2. Das *Gedächtnis der Dinge*, in dem die das Individuum umgebende Dingwelt gespeichert wird. In diesen Dingen spiegeln sich die Vorstellungen des Menschen von Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit und Schönheit.
3. Das *kommunikative Gedächtnis* bildet den Bereich der Oral History und beruht auf der Alltagskommunikation. Kennzeichnend für diese „Alltagsform des kollektiven Gedächtnisses“¹¹⁰ ist ein hohes Maß an Ungeformtheit, Beliebigkeit, thematischer Unspezialisiertheit und Unorganisiertheit. Darüber hinaus herrscht Rollenreziprozität vor, das heißt, die Figur, die eben noch die Rolle des Erzählers inne hatte, kann im nächsten Augenblick zum Zuhörer werden. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Halbwachs'schen Kollektivgedächtnis betont wurde, konstituiert sich das Gedächtnis des Individuums aus der Interaktion mit seiner Umwelt; es ist sozial vermittelt und gruppenbezogen. Diese Gruppen, zu denen beispielsweise die Familie, die

¹⁰⁹ Vgl. zu den folgenden Ausführungen Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 20f.

¹¹⁰ Jan Assmann. *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*; a.a.O. S.10.

Nachbarschaft, Berufsgruppen oder Peergroups, aber auch Parteien, Verbände oder ganze Nationen zählen, stützen ihre Einheit und ihre Eigenheit auf das Bewusstsein einer gemeinsamen Vergangenheit. Jede/r Einzelne ist in eine Vielzahl solcher Gruppen integriert und nimmt damit auch an einer Vielzahl kollektiver Selbstbilder und Gedächtnisse teil.

Das wichtigste Merkmal des kommunikativen Gedächtnisses ist sein beschränkter Zeithorizont, denn es reicht in der Regel nicht weiter als 80 bis maximal 100 Jahre zurück. Dieser Horizont ändert sich mit der fortschreitenden Gegenwart, denn das kommunikative Gedächtnis kennt, im Gegensatz zum kulturellen Gedächtnis, keine Fixpunkte, die als feste Orientierungshilfen die ständig wechselnden Zeiten überdauern. Das kommunikative Gedächtnis kann daher nur Erinnerungen umfassen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen, Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt.

4. Das *kulturelle Gedächtnis*: Wie das kommunikative Gedächtnis sich durch seine Alltagsnähe auszeichnet, ist das kulturelle Gedächtnis durch seine Alltagsferne gekennzeichnet, denn das kulturelle Gedächtnis hat seine unumstößlichen Fixpunkte: schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, die durch kulturelle Formung und durch institutionalisierte Kommunikation erinnert werden. Dazu gehören zum einen bestimmte überlieferte Texte, Riten oder auch Denkmäler, zum andern aber auch Rezitationen oder traditionelle Gesänge, in denen die Vergangenheit noch lebendig ist und zelebriert wird und Erinnerung dadurch zum gemeinschaftsstiftenden Element werden kann. Aufgabe des kulturellen Gedächtnisses ist nach Jan Assmann die „Überlieferung des Sinns.“¹¹¹

Insgesamt lassen sich sechs elementare Merkmale des kulturellen Gedächtnisses ausmachen: Das erste Merkmal bildet die „*Identitätskonkretheit*“¹¹² oder Gruppenbezogenheit. Das kulturelle Gedächtnis bewahrt den Wissensvorrat einer bestimmten Gruppe, die daraus wiederum ihre Einheit und ihre Eigenheit bezieht und sich durch die Abgrenzung von anderen Gruppen und deren kulturellen Gedächtnissen definiert. Des Weiteren ist das kulturelle Gedächtnis, ebenso wie auch das kollektive Gedächtnis, durch seine *Rekonstruktivität* gekennzeichnet. Die Vergangenheit wird niemals „als solche“ bewahrt, sondern jede Gesellschaft erinnert nur das, was in ihrer Epoche mit dem gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruiert werden kann.

¹¹¹ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 21.

¹¹² Jan Assmann. *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*; a.a.O. S. 13f.

Ein wichtiger Aspekt bildet auch die *Geformtheit* des kulturellen Gedächtnisses, wobei die Formung nicht nur Sache eines Mediums, zum Beispiel der Schrift, ist, sondern auch Bilder oder Riten können als Formen fungieren.

Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist die *Organisiertheit* der Erinnerungsfiguren. Diese bezieht sich auf die institutionelle Absicherung von Kommunikation, zum Beispiel durch Zeremonialisierung der Kommunikationssituation, und auf die Spezialisierung der Träger des kulturellen Gedächtnisses, wozu Barden, Priester oder Schamane zu zählen sind. Die Normen und Werte, die das kulturelle Gedächtnis propagiert und die daraus resultierenden Regeln sind nach Assmann absolut *verbindlich* für die betreffende Gruppe.¹¹³ Dadurch ergibt sich eine klare Wertperspektive und ein Relevanzgefälle, das den kulturellen Wissensvorrat hierarchisiert. Es gibt wichtige und unwichtige, zentrale und periphere, lokale und interlokale Symbole, je nach der Funktion, die ihnen in der Repräsentation des kulturellen Gedächtnisses und in der Produktion des Selbstbildes der Gruppe und ihrer einzelnen Mitglieder zukommt. Als letztes Merkmal des kulturellen Gedächtnisses sei an dieser Stelle dessen dreifache *Reflexivität* genannt. Das kulturelle Gedächtnis ist praxis-reflexiv, denn es deutet die gängige Praxis in Form von allgemeinverbindlichen Sprichwörtern oder Lebensregeln, es ist selbst-reflexiv, da es immer auch auf sich selbst Bezug nimmt im Sinne der Auslegung, Ausgrenzung, Umdeutung, Kritik oder auch Zensur, und es ist als drittes selbstbild-reflexiv, da es das Selbstbild der Gruppe reflektiert.

Das kulturelle Gedächtnis steht jedoch nicht nur für sich alleine als eigenständige Außendimension, sondern bildet vielmehr den Kulminationspunkt der oben dargestellten drei Bereiche, in den diese ab einem bestimmten Zeitpunkt übergehen. So können beispielsweise mimetische Routinen zu Riten werden, wenn zur ursprünglichen Zweckbedeutung eine Sinnbedeutung hinzukommt. In diesem Moment ist der Bereich des reinen Handlungsgedächtnisses überschritten, da der Ritus als solcher eine Überlieferungs- und Vergegenwärtigungsform darstellt und damit in den Bereich des kulturellen Gedächtnisses gehört. Dasselbe gilt für Dinge, wenn sie nicht nur auf einen Zweck, sondern darüber hinaus auf einen Sinn verweisen. Bestimmte Symbole oder Ikonen, aber auch Grabmale oder Tempel überschreiten den Horizont des einfachen Dinggedächtnisses und werden damit zu Erinnerungsfiguren. Die besondere Bedeutung der Kommunikation und damit des kommunikativen Gedächtnisses für die Konstitution des kulturellen Gedächtnisses wird

¹¹³ Angesichts der Pluralität moderner Gesellschaften erscheint dieser Aspekt der Assmannschen Gedächtnistheorie problematisch. Vgl. hierzu auch die kritischen Überlegungen zum Modell des kulturellen Gedächtnisses auf S. 46 dieser Arbeit.

schnell deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass jede Kultur etwas ausbildet, das Jan Assmann als ihre „*konnektive Struktur*“¹¹⁴ bezeichnet. Diese bindet den Menschen an den Mitmenschen, indem sie einen gemeinsamen Erfahrungs-, Handlungs- und Erwartungsraum bildet, eine „symbolische Sinnwelt“¹¹⁵ aufbaut, die durch ihre verbindende Kraft Vertrauen und Orientierung stiftet. Die konnektive Struktur wirkt aber nicht nur hinsichtlich der Sozialdimension verbindend und verknüpfend, sondern auch mit Blick auf die Zeitdimension, denn das Gestern wird an das Heute gebunden, indem prägende Erfahrungen und Geschehnisse vergegenwärtigt und in einem fortschreitenden Gegenwartshorizont Bilder längst vergangener Zeiten eingeschlossen werden. Dadurch entstehen sogenannte „Zeitinseln, Inseln vollkommen anderer Zeitlichkeit beziehungsweise Zeitenthobenheit“¹¹⁶, metaphysische Orte der Erinnerung, die als unverrückbare Felsen in dem Strom der Zeit stehen und die als Fluchtpunkte fungieren können. Diese können nicht nur als Orientierungshilfen dienen, sondern durch die Berufung auf eine gemeinsame Vergangenheit sowohl ein Gefühl der Zugehörigkeit als auch der Identität stiften. Das Bekenntnis zu einer gemeinsamen Vergangenheit ermöglicht dem Einzelnen „wir“ zu sagen und gleichzeitig ein Selbstbild von sich zu erschaffen, das auf der Abgrenzung von den anderen Gruppen basiert und sich auf die Bindung an die gemeinsamen, in grauer Vorzeit festgelegten Regeln und Werte der eigenen Gedächtnisgemeinschaft stützt.

Das Grundprinzip jeder konnektiven Struktur ist die Wiederholung, denn durch sie wird gewährleistet, dass die einzelnen Handlungslinien zu wiedererkennbaren Mustern werden und damit als Elemente einer gemeinsamen Kultur auch identifizierbar sind. So weisen beispielsweise alle Riten diesen Doppelaspekt der Vergegenwärtigung und der Wiederholung auf. Der Übergang von einer reinen Gedächtniskultur zur Schriftkultur ist immer auch mit dem Schriftlichwerden der Überlieferung und damit mit einem Übergang von der Dominanz der Wiederholung zur Dominanz der Vergegenwärtigung verbunden. Mit der Einführung der Schrift bildet sich eine völlig neue Form der konnektiven Struktur, deren Bindekräfte nun nicht mehr nur Nachahmung und Bewahrung heißen, sondern Auslegung und Erinnerung. In einer Gedächtniskultur oder im Stadium vorschriftlicher Notationssysteme deckt sich das kulturelle Gedächtnis weitestgehend mit dem, was innerhalb der Gruppe an mündlich weitergegebenem Sinn zirkuliert, denn ohne die Möglichkeit externer Speicherung hat das identitätssichernde Wissen einer Gruppe keinen anderen Ort als das menschliche Gedächtnis.

¹¹⁴ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 16.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Jan Assmann. *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*; a.a.O. S. 12.

Ritus und Fest sind dabei die primären Organisationsformen des kulturellen Gedächtnisses. Das zu vermittelnde Wissen wird in einer Art multimedialer Inszenierung aufgeführt und weitergegeben. Der sprachliche Text wird unablösbar in Stimme, Körper, Mimik, Gestik, Tanz, Rhythmus und rituelle Handlung eingebettet. Von besonderer Wichtigkeit sind die Partizipationsformen, denn das kulturelle Gedächtnis ist in diesem Stadium noch von der Initiative bestimmter Spezialisten, von der Beteiligung der Gruppe und von der Regelmäßigkeit der Zusammenkünfte abhängig. Der Anlass für solche Zusammenkünfte bieten die jeweiligen Feste. Erst mit der Verbreitung der Schrift im engeren Sinne als sichtbar gemachte Sprache tritt eine Verselbständigung des Außenbereichs der Kommunikation ein; erst jetzt bildet sich ein Gedächtnis aus, das über den Horizont des in einer Gruppe und einer Epoche tradierten und kommunizierten Sinns hinausgeht und damit den ursprünglichen Bereich der Kommunikation überschreitet.

Bezüglich der Unterscheidung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis gibt es ein weiteres Element in der Erinnerungskultur, das von besonderer Bedeutung für Memoria, Erinnerung und Gedächtnis ist, da es zum einen zwischen den beiden oben beschriebenen Formen des sozialen Gedächtnisses angesiedelt ist und zum anderen als Ursprung und Mittelpunkt jeglicher Erinnerungskultur gelten kann: das Totengedenken.

Das Totengedenken ist sowohl kommunikativ, da es eine allgemein menschliche Form der Erinnerung darstellt, als auch kulturell, da es seine speziellen Riten und Institutionen ausbildet. Die Erinnerung an die Toten kann sowohl eine retrospektive als auch eine prospektive Form annehmen, wobei das retrospektive Totengedenken als die universalere, ursprünglichere und in den westlichen Zivilisationen auch als die weiter verbreitete Form der Erinnerung an die Toten gilt. Es handelt sich hierbei um die Art und Weise, wie eine Gruppe mit ihren Toten lebt, sie in ihrer Gemeinschaft hält und dadurch versucht, ein Bild der Einheit aufzubauen. Die prospektive Dimension bezieht sich hingegen auf die Leistungen, die zu Lebzeiten im Hinblick auf das eigene Andenken und die eigene Unsterblichkeit zu erbringen sind.

Wie bereits betont, stellt die Erinnerung an die Toten die Urform kultureller Erinnerung dar. Erinnerungskultur beruht weitestgehend auf den unterschiedlichen Formen des Bezugs auf die Vergangenheit. Damit dieser Bezug jedoch überhaupt stattfinden kann, muss Vergangenheit als solche ins Bewusstsein treten. Voraussetzung hierfür ist, dass die Vergangenheit noch nicht gänzlich verschwunden ist, d.h. dass es noch Zeugnisse von ihr gibt, und dass diese Zeugnisse eine charakteristische Differenz zu der Gegenwart, zum Heute, aufweisen. Für das

Herausbilden einer solchen Differenz zwischen dem Alten und dem Neuen können verschiedene Faktoren eine Rolle spielen, denn jeder tiefere Kontinuitäts- und Traditionsbruch kann zur Entstehung von Vergangenheit führen und tut dies immer dann, wenn nach einem Bruch ein Neuanfang versucht wird. Jan Assmann hat in diesem Kontext darauf hingewiesen, dass Neuanfänge, Renaissancen und Restaurationen in Form eines Rückgriffs auf die Vergangenheit auftreten, da, wie bereits der Name „Renaissance“ sehr deutlich vor Augen führt, Zukunft in diesen Fällen mit Hilfe des Verweises auf die Vergangenheit und durch die Reproduktion und Rekonstruktion von Gewesenem gestaltet wird.¹¹⁷

Die Ur-Szene eines solchen Bruchs zwischen Gestern und Heute ist der Tod. Erst durch die Erfahrung der „radikalen Unfortsetzbarkeit“¹¹⁸ des Lebens drängt sich die Vergangenheit unnachgiebig ins Bewusstsein des Menschen und erst jetzt stellt sich die Frage des Verschwindens oder Bewahrens. Das Gedenken an die Toten wird damit zum Ursprung und zum Mittelpunkt der Erinnerungskultur, denn erst durch das Bewusstsein eines unumstößlichen Endes, durch das Bewusstsein von Unwiederbringlichkeit, gewinnt das Leben eine Form von Vergangenheit, auf die eine Erinnerungskultur aufgebaut werden kann. Indem sich Gruppen dazu entschließen, mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln ihrer spezifischen Erinnerungskultur die Toten nicht dem Vergessen preiszugeben, sondern sie kraft ihrer Erinnerung in der Gemeinschaft festzuhalten und auf diese Weise in die fortschreitende Gegenwart mitzunehmen, kommt in besonderer Weise das kulturelle Element der Erinnerung zum Tragen.¹¹⁹

In diesem Zusammenhang wird deutlich, warum Memoria, warum Erinnerungskultur nicht einfach mit Tradition gleichgesetzt werden kann. Tradition lässt den Bruch außer Acht, der erst zum Entstehen von Vergangenheit führt, stattdessen wird der Aspekt der Kontinuität und des Fortschreibens in den Vordergrund gerückt. Natürlich können manche Phänomene der Erinnerungskultur, beispielsweise bestimmte ritualisierte Handlungen, auch dem Bereich der Tradition oder der Überlieferung zugerechnet werden. Erinnerungskultur geht jedoch nicht in diesen Begriffen auf, denn es bleibt nicht nur der für das Bewusstsein von Vergangenheit und für die Entstehung von Erinnerung grundlegende Bruch unberücksichtigt, sondern auch der Aspekt der Rezeption, des Rückgriffs auf die Vergangenheit über diesen Bruch hinweg. Das

¹¹⁷ Vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 12f.

¹¹⁸ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 33.

¹¹⁹ Jan Assmann führt an dieser Stelle das besonders eindrückliche Beispiel des römisch-patrizischen Brauchs an, nach dem die Porträts und Masken verstorbener Ahnen bei Familienprozessionen mitgeführt wurden. Vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 33f.

Gedenken an die Toten ist damit in pragmatischer Form das „Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet“¹²⁰, denn in der erinnernden Rückbindung an die Toten und in der Verpflichtung auf gewisse Namen vergewissert sich eine Gemeinschaft ihrer Identität.

Assmanns Theorie des kollektiven Gedächtnisses hebt die Bedeutung kultureller Erinnerung für den einzelnen Menschen wie auch für ganze Gemeinschaften und die identitätsstiftende Kraft von Memoria hervor, entwirft jedoch über weite Teile ein eher statisches Memoria-Modell, das der Pluralität moderner gesellschaftlicher Strukturen oftmals nicht mehr gerecht wird. Problematisch ist beispielsweise die Vorstellung eines dominanten Ganzen, welches die Werte und Normen des kulturellen Gedächtnisses unverrückbar vorgibt, denen sich das Individuum unterzuordnen hat.¹²¹ Martin Saar fordert angesichts der Pluralität moderner Gesellschaften auch eine plurale Erinnerungspolitik, „die den vielen Stimmen, vielen Vergangenheiten und vielen Erinnerungen Rechnung trägt, die Vielfalt nicht zerstört und keine Kolonialisierung des öffentlichen Gedächtnisraums durch eine bestimmte dominante Gemeinschaft zulässt.“¹²² Der Grund für die teilweise recht einseitigen Darstellungen ist mit Sicherheit in Assmanns eigentlicher wissenschaftlicher Disziplin, der Ägyptologie, zu suchen, die ihn in erster Linie traditionell strukturierte Gesellschaftsmodelle berücksichtigen lässt.¹²³ Es wurde bereits angesprochen und es wird an anderer Stelle noch ausführlicher auf die sich parallel zur Wiederentdeckung des Themas Memoria entwickelnde Theorie des Vergessens eingegangen werden¹²⁴, die einen wichtigen Bestandteil der Memoria-Debatte darstellt. Dabei wird der Fokus auf das Vergessen als einer unentbehrlichen Kunst, als einer lebensnotwendigen Fähigkeit des Menschen gelenkt, die vor einer übermächtigen, jegliche Entwicklung verhindernden Memoria schützt und gleichzeitig Raum für die Erinnerung an etwas Besonderes schafft.¹²⁵ Die Anfänge dieser Theorie sind im 19. Jahrhundert bei Friedrich Nietzsche zu suchen, der in seiner *Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung* davon spricht, dass im „Vergessenkönnen“ das einzig wahre Glück zu finden ist, da Vergangenes ansonsten zum „Totengräber des Gegenwärtigen“¹²⁶ wird. Nietzsche betont die Selektivität von Erinnerung. Erinnerung muss zwangsweise selektiv sein, ansonsten wird der Mensch von

¹²⁰ Karl Schmidt (Hg.). *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*; a.a.O.

¹²¹ Zur Kritik an Jan Assmanns Modell des kulturellen Gedächtnisses vgl. Franziska Schößler. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen, 2006, S. 204f.

¹²² Martin Saar. *Wem gehört das kollektive Gedächtnis?*; a.a.O. S. 276.

¹²³ Diese Einschränkung lässt die Assmannsche Theorie des kulturellen Gedächtnisses jedoch als prädestiniert für die Interpretation eines statischen Gesellschaftsmodells erscheinen, wie dies in Fontanes Roman *Unwiederbringlich* dargestellt wird. Vgl. hierzu den zweiten Teil dieser Arbeit.

¹²⁴ Vgl. hierzu das Kapitel II.4. „*Lethe, Lethe*“: *Vom Nutzen des Vergessens und den Zwängen der Memoria* ab S. 272ff.

¹²⁵ Vgl. Eberhard Lämmert. *Vom Nutzen des Vergessens*; a.a.O. S. 9 – 14.

¹²⁶ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 99f.

der Schwere und Unendlichkeit der Erinnerung erdrückt. Damit wird das Vergessen zur eigentlichen Voraussetzung für die Erinnerung.

Das Wesen der Zeit ist die Unumkehrbarkeit, der Verlauf auf ein immer neues Ende zu und damit ist das Wesen der Zeit eine unendliche Endlichkeit. Das Wesen der Erinnerung ist hingegen die Negation dieser Gesetzmäßigkeit, sie versucht zu erhalten oder zurückzuholen, was von Verlust bedroht ist. Die Erinnerung wird damit zu einer „Potenz im Drama der Eschatologie“,¹²⁷ zu einer Kraft, die helfen soll, die Gegenwart und die Vergänglichkeit zu überwinden. Durch das kulturelle Gedächtnis kann das menschliche Leben eine Form von Polydimensionalität erhalten, denn die Einschränkungen, die dem menschlichen Dasein im Alltag widerfahren, können durch die Rückbesinnung auf eine gemeinsame Vergangenheit und Identität kompensiert werden. Das Gedächtnis konstituiert unser Ich, die Fähigkeit zur Erinnerung gilt als kulturelle Elementarfunktion; gleichzeitig besteht jedoch auch die Gefahr, dass Gedenken und Andenken zum Zwang werden können, zu einer alles beherrschenden Macht, die jeden Wandel einfriert. Aus der ursprünglich intendierten Polydimensionalität entsteht dann eine Einseitigkeit zugunsten der Vergangenheit, wobei die Gegenwart und die Zukunft völlig ausgeblendet werden. An dieser Stelle wird die Ambivalenz des Themas Memoria offenbar. In bestimmten Fällen kann der Raum der kulturellen Erinnerung eine so feste Konsistenz annehmen und eine alles beherrschende Dominanz entwickeln, die ihn in Widerspruch zur sozialen und politischen Wirklichkeit der Gegenwart geraten lässt. Gerd Theissen bezeichnet dies als das Phänomen „kontrapräsentischer Erinnerung“¹²⁸ und beschreibt den Konflikt von übermächtiger Tradition und verschwindender Gegenwart am Beispiel des heutigen Israel. Die Erinnerungskultur wird zu dem bestimmenden Moment der jüdischen Kultur, denn Israel hat sich unter dem Imperativ „Zachor!“, „Bewahre und Gedenke!“ als Volk konstituiert.¹²⁹ Dabei werden gesteigerte, artifizielle Formen der kulturellen Erinnerung zur Erzeugung und Aufrechterhaltung von „*Ungleichzeitigkeit*“¹³⁰ eingesetzt, um die Werte und Vorstellungen der Vergangenheit lebendig zu erhalten und das heutige Leben nach deren Maßgabe zu gestalten.

Zu den Theoretikern, die die identitätskonstituierende Funktion von Memoria betonen, gleichzeitig jedoch vor einem übertriebenen, sich selbst perpetuierenden Gedächtniskult

¹²⁷ Jakob Taubes. *Abendlaendische Eschatologie*. Bern 1947, S. 13.

¹²⁸ Gerd Theissen. *Tradition und Entscheidung. Der Beitrag des biblischen Glaubens zum kulturellen Gedächtnis*. In: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*; a.a.O. S. 174.

¹²⁹ Als Beispiel für das in der jüdischen Überlieferung allgegenwärtige Gesetz zur Erinnerung sei an dieser Stelle auf Deuteronomium 32,7 verwiesen: „Gedenke der vorigen Zeiten und hab acht auf die Jahre von Geschlecht zu Geschlecht.“ Vgl. hierzu auch Gary Smith. *Arbeit am Vergessen*. In: Hinderk M. Emrich, Gary Smith (Hg.). *Vom Nutzen des Vergessens*; a.a.O. S. 17.

¹³⁰ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*, a.a.O. S. 24.

warnen, gehört Pierre Nora. Mit seinem Werk *Les Lieux des memoire* leistet er einen wichtigen Beitrag zum Memoria-Diskurs, der auf den folgenden Seiten vorgestellt wird.

2.3. PIERRE NORA: LES LIEUX DE MEMOIRE

Les lieux de mémoire ist ein unter der Federführung des französischen Historikers Pierre Nora entstandenes und in den Jahren 1984 bis 1992 herausgegebenes siebenbändiges Werk über die Erinnerungsorte der französischen Kultur, die Nora zufolge die symbolische Grundlage des kollektiven Gedächtnisses in Frankreich bilden. Dabei werden unter dem Begriff „Erinnerungsort“ niemals nur topographische Orte subsumiert. Gedächtnis- oder Erinnerungsorte – Mnemotope – sind Träger der kulturellen Erinnerung bestimmter Gruppen, sie können daher auch die Form eines kulturhistorischen Erlebnisses, eines Rituals oder einer historischen Epoche annehmen. Als Beispiele für Mnemotope können neben Denkmälern, einzelnen Bauwerken, Museen, Friedhöfen oder Wallfahrtsorten auch historische Epochen, wie die Vichy-Zeit oder die Französische Revolution und kulturhistorische Errungenschaften, wie die französische Gastronomie gelten. Darüber hinaus können auch ganze Landschaften oder bestimmte Naturphänomene zum Gedächtnisort erklärt werden. Ein Beispiel hierfür wäre die „totemic landscape“ der Aborigines oder auch die „topographie légendaire“, die Halbwachs für Palästina erstellt hat. Landschaften werden hier zu einem Medium des kulturellen Gedächtnisses und dabei als Ganzes semiotisiert, das heißt in den Rang eines Zeichens erhoben. Wichtig bei der Definition eines Mnemotopes, eines Gedächtnis- oder Erinnerungsortes ist, dass dieser einen deutlichen Bezug zur Vergangenheit aufweist und eine kollektive emotionale Bindung für eine Gedächtnisgemeinschaft erzeugt. Dabei kann sich jedes Individuum mit einer beliebigen Zahl von Gedächtnisorten identifizieren, ohne dadurch in einen Identitätskonflikt zu geraten.¹³¹

Gedächtnisorte sind ebenso konstitutiv für das kulturelle Gedächtnis wie die Formen der kulturellen Erinnerung: Fest und Ritus. Da die Erinnerung im Laufe der Zeit jedoch immer mehr entritualisiert wurde, bedarf sie heute der artifiziellen Unterstützung, um dieser Aufgabe nachkommen zu können. Diese Unterstützung findet sie nicht zuletzt in den Mnemotopen. Ihre Bedeutung erhalten diese Orte aufgrund ihrer doppelten Zugehörigkeit: Sie gehören sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart, oder um mit Pierre Nora zu sprechen, sie

¹³¹ Vgl. Peter Carrier. *Pierre Noras Les lieux des mémoire als Diagnose und Symptom des zeitgenössischen Erinnerungskultes*. In: Gerald Echterhoff und Martin Saar (Hg.). *Kontexte und Kulturen des Erinnerns*; a.a.O. S. 143.

gehören „beiden Reichen“¹³² an. Dabei erfüllen die Gedächtnisorte eine dreifache Funktion für die Erinnerungskultur: Sie sind materiell, symbolisch und funktional.¹³³ Diese drei Aspekte müssen nach Nora stets nebeneinander existieren. So kann beispielsweise ein rein materieller Ort wie ein Archiv zum Gedächtnisort werden, wenn er mit einer symbolischen Aura umgeben ist. Oder rein funktionale Orte wie Schulbücher oder Testamente gehören dann dieser Kategorie an, wenn sie zum Gegenstand eines Rituals werden. Sogar eine Schweigeminute, die als besonders eindrückliches Beispiel einer symbolischen Handlung gelten kann, ist eigentlich nicht mehr als ein materieller Ausschnitt einer Zeiteinheit und dient dazu, in periodischen Abständen Erinnerungen wachzurufen.

In seinem Aufsatz *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* konstatiert Nora eine „Beschleunigung der Geschichte“¹³⁴, einen immer schnelleren Absturz in eine unwiderruflich tote Vergangenheit und die Wahrnehmung unterschiedslos aller Dinge als verschwundene oder vom Verschwinden bedrohte. Um sich gegen den Strom der Zeit und den Sog des Vergessens zur Wehr zu setzen, bleibt dem Menschen nur die Ansammlung sämtlicher Beweise seiner Existenz und deren Fixierung – die Archivierung. Der Mensch möchte mehr sein als ein „nine-days-wonder“¹³⁵ und aus dieser Mentalität speist sich die neue „Religion des Bewahrens und der Archivüberproduktion.“¹³⁶

Die obsessive Verliebtheit in die Vergangenheit und die daraus resultierende Negation der Gegenwart und Zukunft, die sowohl Hofmannsthal als auch Nietzsche bereits für das 19. Jahrhundert diagnostizieren, findet ihre Fortsetzung in unseren Tagen in einer beinahe unbändigen „Archivierwut“¹³⁷, die eine möglichst vollständige Bewahrung sowohl der Vergangenheit als auch der gesamten Gegenwart zum Ziel hat. Keine Epoche hat – so die Diagnose Noras – eine solche Zahl an Archiven produziert wie die unsere. Die Gründe hierfür sieht Nora nicht nur in der Masse an Daten, die unsere moderne Gesellschaft absondert und nicht allein in den unendlichen Speicherkapazitäten und den technischen Mitteln der Vervielfältigung und Konservierung, sondern in erster Linie in einem immer stärker werdenden bedrohlichen Gefühl eines raschen und endgültigen Verschwindens, das sich mit der Ungewissheit über die Bedeutung der Gegenwart und darüber, was die Zukunft wohl

¹³² Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 26.

¹³³ Vgl. Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 26f.

¹³⁴ Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 11.

¹³⁵ So Theodor Fontane in einem Brief vom 4. Juni 1878 aus Berlin an seine Frau Emilie (HF IV/ 2, 577). Auch an seinen Sohn Theodor schreibt Fontane am 2. November 1895: „Auch das Packendste lebt höchstens neun Tage‘ ist ein englisches Sprichwort. Gewiß ist es auch gut so. Nur im Einzelfall mal schmerzlich.“ (HF IV/ 4, 497)

¹³⁶ Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 19.

¹³⁷ Ebd.

bringen mag, verbindet. Die Folge dieser Entwicklung ist, dass fortan auch dem unbedeutendsten Überrest die Ehre des Erinnerungswürdigen zuteil wird.¹³⁸ Als „Order [...], sich zu erinnern“¹³⁹ beschreibt Nora den dieser Tage allgegenwärtigen „Gedächtniszwang.“¹⁴⁰ Das „Gesetz des Erinnerns“¹⁴¹ wird zu einem inneren Zwang, der zum Gedenken verpflichtet. Die Gedächtnisorte werden dabei zur äußeren Form, in der ein eingedenkendes Bewusstsein überdauert. Pierre Nora nennt sie die „Überreste“¹⁴² und „Bräuche einer Gesellschaft ohne Brauchtum, flüchtige Heiligtümer in einer Gesellschaft der Entheiligung, [...] Erkennungszeichen und Merkmale der Gruppenzugehörigkeit, in einer Gesellschaft, die dazu tendiert, nur noch gleiche und identische Individuen anzuerkennen.“¹⁴³ Sie entstehen aus dem Gefühl, dass es kein spontanes Gedächtnis mehr gibt und aus diesem Grund ein artifizierlicher Ersatz erschafft werden muss.¹⁴⁴ „Nur deshalb spricht man so viel vom Gedächtnis, weil es keines mehr gibt.“¹⁴⁵

Obwohl Pierre Nora die Bedeutung der Gedächtnisorte für die Erinnerungskultur betont und deren Struktur, Aufbau und Erscheinungsformen erforscht, kritisiert er gleichzeitig ein Überhandnehmen des Gedächtniskultes und den damit verbundenen inflationären Gebrauch von Erinnerungsorten. Vor diesem Hintergrund beschreibt Peter Carrier Noras Werk als „Diagnose und Symptom des zeitgenössischen Erinnerungskults zugleich“¹⁴⁶, denn Nora liefert nicht nur eine kritische Analyse französischer Gedächtniskultur, *Les Lieux de mémoire* wurde darüber hinaus selbst zum literarischen Denkmal, spätestens seit der Begriff „lieu de mémoire“ – Erinnerungsort – 1993 in das offizielle französische Wörterbuch *Grand Robert* Einzug fand. Damit wird Noras Werk für Carrier zum „Symptom eines international verbreiteten nationalen Erinnerungskultes.“¹⁴⁷

Wie bereits zu Anfang dieses Abschnitts betont, erinnert Noras Arbeit über die Gedächtnisorte an die Ausführungen von Maurice Halbwachs hinsichtlich der topographischen Erinnerungspunkte. Ein weiterer Vergleichspunkt lässt sich bezüglich der jeweiligen Auffassungen von Geschichte feststellen, wobei Nora in seinem Werk auf explizite

¹³⁸ Vgl. hierzu auch das Kapitel II.3. *Archivierungsprozesse* ab S. 185ff.

¹³⁹ Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 22.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd. S. 17.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 18f.

¹⁴⁵ Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 11.

¹⁴⁶ Peter Carrier. *Pierre Noras Les Lieux des mémoire als Diagnose und Symptom des zeitgenössischen Erinnerungskultes*; a.a.O. S. 142.

¹⁴⁷ Ebd. S. 141.

Verweise auf Halbwachs verzichtet. Peter Carrier kommentiert den (fehlenden) Bezug von Nora auf Halbwachs aus diesem Grund folgendermaßen: „Die Ideen Maurice Halbwachs’ fallen in *Les Lieux de mémoire* vor allem wegen ihrer Abwesenheit auf.“¹⁴⁸

Bei Halbwachs ist das soziale Gedächtnis im Bewusstsein der Mitglieder von Gedächtnisgemeinschaften verankert und auf den Erfahrungsraum dieser Gruppe beschränkt. Geschichte im Sinne von Historie markiert hingegen einen kühlen, rationalen Bezug zur Vergangenheit, der erst nach dem Erlöschen des gelebten Gedächtnisses durch die Fixierung der Vergangenheit mit Hilfe historiographischer Methoden einsetzt. Das neu erwachte Interesse an Geschichte rührt nach Pierre Nora nicht zuletzt daher, dass all das, was „an Erlebtem noch in der Wärme der Tradition, im Schweigen des Brauchtums und in der Wiederholung des Überlieferten wurzelt“¹⁴⁹, von einer „Grundwelle der Historizität“¹⁵⁰ fortgespült wird. Der allgegenwärtige Zugriff wissenschaftlich betriebener Geschichte führt zu dem Zerschneiden einer sehr alten Identitätsbeziehung: zum Ende der Gleichsetzung von Gedächtnis und Geschichte. Ursprünglich als Synonyme gebraucht, stehen sich Gedächtnis und Geschichte heute als Gegensatzpaar gegenüber. Das Gedächtnis ist nach Nora das Leben. Es wird von lebendigen Gruppen getragen, befindet sich daher in ständiger Entwicklung und steht somit auch der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen. Geschichte hingegen ist die Rekonstruktion dessen, was nicht mehr ist, eine Repräsentation der Vergangenheit. Das Gedächtnis ist absolut subjektiv, Nora nennt es sogar „affektiv und magisch“¹⁵¹, da es sich von vermischten oder unsteten und von besonderen und vielfach auch symbolischen Erinnerungen nährt und zu Übertragungen, Ausblendungen und Projektionen fähig ist. Geschichte hingegen wird traditioneller Weise als intellektuelle Operation verstanden, die auf Analyse und kritischer Argumentation basiert. Während das Gedächtnis am Konkreten haftet, am Raum, einer Geste, einem Bild oder bei Proust an einer Madeleine, ist die Geschichte zum Universalen berufen, sie gehört allen und niemandem und befasst sich nur mit zeitlicher Kontinuität. Das greifbarste Zeichen für das Herausreißen der Geschichte aus dem Gedächtnis ist nach Nora der Beginn der Geschichtsschreibung. In den Historiographien stehen sich erstmals subjektiv empfundene Vergangenheit und eine Geschichte, die Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und damit auf Objektivität erhebt, entgegen.¹⁵²

An dieser Stelle rückt der Aspekt der Medialität von Memoria in den Fokus. Es besteht eine enge Verbindung von Memoria und Medialität, denn die Schrift als Notationssystem für

¹⁴⁸ Ebd. S. 156.

¹⁴⁹ Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 11.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd. S. 13.

¹⁵² Vgl. hierzu auch den Abschnitt I.3.2. *Geschichte und Geschichten* ab S. 62ff.

Geschichte(n) spielt eine wichtige Rolle bei der Herausbildung kultureller Erinnerung.¹⁵³ Aus diesem Grund lässt sich die Geschichte der Memoria auch aus einer weiteren Perspektive rekonstruieren, einer Perspektive, welche die mit der Verbreitung der Schrift einhergehenden medialen Veränderungen in das Zentrum der Betrachtung rückt.

Auf den folgenden Seiten soll zunächst auf die Veränderung der Diskurspraktiken eingegangen werden, die mit dem Paradigmenwechsel von der Oralität zur Schriftlichkeit, mit dem Wandel der Gedächtnisstruktur von der antiken *Ars memorativa* über die Thesaurierverfahren der Schrift hin zu heutigen Darstellungsformen von Geschichte und Geschichten verbunden sind. Ein weiterer wichtiger Aspekt in diesem Themenkomplex ist die Frage nach den Implikationen, die der Versuch der schriftlichen Fixierung von Geschichte birgt und der ebenfalls im folgenden Abschnitt diskutiert werden soll.

3. MEDIALITÄT

Die Schrift gilt seit Jahrhunderten als universelles Thesaurierverfahren und Notationssystem. Es gibt gegenwärtig kaum noch Kulturen, die auf einer rein mündlichen Überlieferung basieren und in weiten Teilen der Welt ist eine Kultur ohne Schrift nicht denkbar. Dass dies nicht immer so war und dass der Schrift als Fixierungsmedium zunächst mit Skepsis begegnet wurde, veranschaulicht der sokratische Dialog *Phaidros*:

„Sokrates: Ich habe also gehört, zu Naukratis in Ägypten sei einer von den dortigen alten Göttern gewesen, dem auch der Vogel, welcher Ibis heißt, geheiligt war, er selbst aber, der Gott, habe Theuth geheißen. Dieser habe zuerst Zahl und Rechnung erfunden, dann die Meßkunst und die Sternkunde, ferner das Brett- und Würfelspiel, und so auch die Buchstaben. Als König von ganz Ägypten habe damals Thamus geherrscht in der großen Stadt des oberen Landes, welche die Helenen das ägyptische Theben nennen, den Gott selbst aber Ammon. Zu dem sei Theuth gegangen, habe ihm seine Künste gewiesen und begehrt, sie möchten den anderen Ägyptern mitgeteilt werden. Jener fragte, was doch eine jede für Nutzen gewähre, und je nachdem ihm, was Theuth darüber vorbrachte, richtig oder unrichtig dünkte, tadelte er oder lobte. Vieles nun soll Thamus dem Theuth über jede Kunst dafür und dawider gesagt haben, was weitläufig wäre alles anzuführen. Als er aber an die Buchstaben gekommen, habe Theuth gesagt: „Diese Kunst, o König, wird die Ägypter weiser machen und gedächtnisreicher, denn als ein Mittel für den Verstand und das Gedächtnis ist sie erfunden.“ Jener aber habe erwidert: „O kunstreicher Theuth, einer versteht, was zu den Künsten gehört, ans Licht zu gebären; ein anderer zu beurteilen, wie viel Schaden und Vorteil sie denen bringen, die sie gebrauchen werden. So hast auch du jetzt als Vater der Buchstaben aus Liebe das Gegenteil dessen gesagt, was sie bewirken. Denn diese Erfindung wird der Lernenden Seelen vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung des Gedächtnisses, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittels fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden. Nicht also für das Gedächtnis, sondern nur für die Erinnerung hast du ein Mittel erfunden. Und von der Weisheit bringst du deinen Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst. Denn indem sie nun vieles gehört haben ohne Unterricht,

¹⁵³ Auf diesen Aspekt geht Jan Assmann im zweiten Teil seines Buches *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identitäten in frühen Hochkulturen* (a.a.O.) ein, in dem er die Wechselbeziehung zwischen Schrift, Erinnerung und ethnischer, bzw. politischer Identität am Beispiel der Hochkulturen Ägypten, Israel und Griechenland beschreibt.

werden sie sich auch vielwissend zu sein dünken, obwohl sie doch unwissend größtenteils sind und schwer zu behandeln, nachdem sie dünkelseig geworden sind statt weise.“

Phaidros: O Sokrates, leicht erdichtest du uns ägyptische und was sonst für ausländische Reden du willst.

[...]

Sokrates: Wer also eine Kunst in Schriften hinterläßt und auch wer sie aufnimmt, in der Meinung, daß etwas Deutliches und Sicheres durch die Buchstaben kommen könne, der ist einfältig genug und weiß in Wahrheit nichts von den Weissagungen des Ammon, wenn er glaubt, geschriebene Reden wären noch sonst etwas als nur demjenigen zur Erinnerung, der schon das weiß, worüber sie geschrieben sind.

Phaidros: Sehr richtig.

Sokrates: Denn dieses Schlimme hat doch die Schrift, Phaidros, und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich: Denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. Ebenso auch die Schriften. Du könntest glauben, sie sprächen, als verständen sie etwas, fragst du sie aber lernbegierig über das Gesagte, so enthalten sie doch nur ein und dasselbe stets. Ist sie aber einmal geschrieben, so schweift auch überall jede Rede gleichermaßen unter denen umher, die sie verstehen, und unter denen, für die sie sich nicht gehört, und versteht nicht, zu wem sie reden soll und zu wem nicht. Und wird sie beleidigt oder unverdienterweise beschimpft, so bedarf sie immer ihres Vaters Hilfe; denn selbst ist sie weder imstande sich zu schützen noch sich zu helfen.“¹⁵⁴

Während der große Erfinder-Gott Theuth von der heils- und segensbringenden Wirkung der Schrift überzeugt ist, belehrt ihn der sterbliche Menschenkönig Thamus eines Besseren: Nicht zur Weisheit, sondern höchstens zur Schein-Weisheit taugt seine Erfindung, nicht die Erinnerung, sondern vielmehr deren Gegenteil, das Vergessen, wird sie begründen. Hans Georg Gadamer kommentiert diese Stelle folgendermaßen: „Der platonische Dialog Phaidros stellt sich der Selbstverständlichkeit des Übergangs von kunstvoller Rede zu kunstvoller Schrift machtvoll in den Weg. Sokrates zieht dort aus seiner dialektischen Analyse echter Rhetorik eine Konsequenz, die zu radikaler Kritik der Schriftlichkeit überhaupt zu führen scheint.“¹⁵⁵ Die Schrift suggeriert ihren Benutzern vermeintliche Sicherheit. Durch die Notation von Gedachtem und Gesagtem und das anschließende Aufbewahren des Aufgezeichneten in Archiven, erscheinen die Gedanken und Äußerungen vor dem Vergessen für alle Zeit gerettet. Was jedoch als sicher verwahrt gilt, muss nicht mehr erinnert werden. Manfred Schneider umschreibt diesen komplexen Sachverhalt mit der plakativen Formel: „Der Effekt des Erinnerns ist das Vergessen.“¹⁵⁶

Der sokratische Dialog *Phaidros* spricht sich nicht nur gegen die Schrift als Notationssystem aus, sondern formuliert darüber hinaus auch eine Skepsis bezüglich der Interpretation von Texten. Als „einfältig“¹⁵⁷ wird der bezeichnet, der glaubt, etwas „Deutliches und Sicheres durch die Buchstaben“¹⁵⁸ hinterlassen zu können und hilflos steht die Schrift selbst jeder

¹⁵⁴ Platon. *Phaidros* 274c – 275d. In: Platon. *Werke in acht Bänden*. 5. Band; a.a.O. S. 175 – 181.

¹⁵⁵ Hans Georg Gadamer. *Unterwegs zur Schrift?* In: Aleida und Jan Assmann und Christof Hardmeier (Hg.) *Schrift und Gedächtnis*; a.a.O. S. 13.

¹⁵⁶ Manfred Schneider. *Liturgien der Erinnerung, Techniken des Vergessens*; a.a.O. S. 681.

¹⁵⁷ Platon. *Phaidros* 275 b; a.a.O. S. 179

¹⁵⁸ Ebd.

Form von Fehlinterpretation gegenüber. An dieser Stelle wird der Fokus auf die Verbindung von Erinnerung – Medialität und Narrativität gelenkt.¹⁵⁹

Eine pauschale Verurteilung der Schrift als das Medium, das zum Untergang des Gedächtnisses geführt hat, wird der Vielschichtigkeit dieses Phänomens jedoch nicht gerecht. Als Beispiel dient Sokrates selbst. Aufgrund seiner Abneigung gegen das geschriebene Wort lehrte er bekanntermaßen nur mündlich. Viele seiner Lehren und Gedanken sind nur durch die sekundären Quellen seiner Schüler erhalten, nicht zuletzt auch der oben angeführte Dialog *Phaidros* von Platon. Hätten sich seine Schüler nicht der Abneigung ihres Lehrers zum Trotz dazu entschlossen, Sokrates' Reden schriftlich zu fixieren, wäre vieles seiner Philosophie für die Nachwelt unwiederbringlich verloren gewesen.

3.1. SCHRIFT, ARCHIV, KANON

Schrift und Gedächtnis stellen zunächst unabhängige Fixierungstechniken dar; das Memorieren steht dem Buchstabieren gegenüber. Wie Aleida und Jan Assmann jedoch betonen, rücken beide als Funktionsäquivalent zusammen, wenn sie im Horizont des sich in der Gegenwart abspielenden Lebens gesehen werden, denn beide können am Leben der Gegenwart keinen Anteil nehmen, beide stehen der „unmittelbaren Präsenz des Augenblicks nach, beide stauen den Fluss lebendigen Sprechens auf, um ihn als sistierte Rede wiederholbar zu machen.“¹⁶⁰ Obwohl beides Konservierungsmedien sind, ist die Schrift das Stigma des Sekundären, des Abgeleiteten und Nachträglichen nie wirklich losgeworden. Manfred Schneider führt in diesem Kontext das Beispiel der Überlieferung ursprünglicher Stiftungsakte an, die zumeist das Resultat göttlicher Sprechakte sind. Doch da „Götter und Göttersöhne im allgemeinen nicht schreiben, sondern allenfalls schreiben lassen, blieb es den Techniken und der Geschicklichkeit der Priester überlassen, die heiligen Urworte unverfälscht zu bewahren.“¹⁶¹ Wie viel Wahrheit jedoch in solch einer Form der Bewahrung noch enthalten ist, bleibt immer die große Frage und bereitet damit den Raum für Exegese und Spekulation.

Das Gedächtnis bildet als lebendige Kopräsenz des als bedeutsam eingestuften und darum Erinnerung einen weit in die Vergangenheit ausgedehnten Besinnungsraum. Die Schrift

¹⁵⁹ Auf diesen Aspekt wird im Abschnitt I.3.2. *Geschichte und Geschichten* ab S. 62ff. noch eingegangen werden.

¹⁶⁰ Aleida und Jan Assmann. *Schrift und Gedächtnis*; a.a.O. S. 265.

¹⁶¹ Manfred Schneider. *Liturgien der Erinnerung, Techniken des Vergessens*; a.a.O. S. 677.

dagegen dient als vergleichsweise totes Prinzip der Anhäufung und Konservierung unendlicher Datenmengen, deren Bedeutsamkeit sich zumeist negativ reziprok zu ihrer Masse verhält: Je mehr Daten angehäuft werden, um so mehr geht die Bedeutsamkeit der einzelnen in der Menge unter. Dass die Schrift in der von Plato prognostizierten Weise zerstörerisch wirken kann, scheint jedoch der Preis für das unbestreitbar Neue, erst durch die Schrift Ermöglichte und gleichfalls Kulturprägende zu sein: die Literatur.

Schrift kann als Kulturtechnik, als Nachfolgerin der *Ars memorativa* zum Erhalt und zum Gedenken beitragen, sie kann jedoch auch zum Nichtigwerden, zum Untergang von ursprünglich kulturell Bedeutsamem führen. Denn „[i]n dem Maße, wie das traditionelle Gedächtnis verschwindet, fühlen wir uns gehalten, in geradezu religiöser Weise Überreste, Zeugnisse, Dokumente, Bilder, Diskurse, sichtbare Zeichen dessen anzuhäufen, was einst war, so als sollten diese immer gewichtigeren Akten eines schönen Tages als Beweisstücke vor einem Tribunal der Geschichte dienen. Das Heilige steckt jetzt in der Spur, die doch seine Negation ist.“¹⁶² An die Stelle der einstigen imaginierten Gedächtnisräume sind heute, so Nora, die Archive getreten, die als real-existierende Gedächtnisräume aus Stein und Beton zum Kulminationspunkt einer Gesellschaft geworden sind, die, gejagt von der Angst vor Verlust, wahllos Bedeutendes und Nichtiges in den Rang des Erinnerungswürdigen erhebt. Die Neubewertung des Archivs als Objekt der Kulturtheorie stellt einen wichtigen Bestandteil der Debatte um Erinnerung und Vergessen dar.¹⁶³ Lange Zeit mit dem Moderduft und dem Staub einstiger Kloster- oder Schlossarchive in Verbindung gebracht, wird das Archiv in der aktuellen Memoria-Diskussion zu einem zentralen Begriff. Es bezeichnet einen Ort, der über seine Memorialfunktion definiert wird und aus diesem Grund in einer sich ständig verändernden Umwelt zum Bollwerk der Erinnerung stilisiert werden kann, das sich dem Vergessen machtvoll entgegenstellt. Derrida spricht in diesem Zusammenhang von einer

¹⁶² Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 19 f.

Manfred Schneider nennt die zunehmenden Anstrengungen, in Historiographien auch den banalsten Sachverhalten Unsterblichkeit zu verleihen, eine „Archäologie des Alltags“, der „das volle Pathos von Rettungsunternehmen beigegeben wird.“ Der Irrsinn eines solchen Unterfangens wird deutlich, wenn Schneider aufzählt, was in letzter Zeit alles die Ehre hatte, in einem Buch verewigt zu werden, wie zum Beispiel die Geschichte der Genussmittel, des Geruchs, der Eisenbahnen, des ärztlichen Blicks, der Beleuchtung und als Krönung sogar die Geschichte der Albernheiten. Manfred Schneider. *Liturgien der Erinnerung, Techniken des Vergessens*; a.a.O. S. 684.

¹⁶³ Ausführlichere Erläuterungen zur aktuellen Archiv-Diskussion finden sich im Abschnitt II.3. *Archivprozesse* auf S. 185 – 193 dieser Arbeit. Einige wichtige Autoren, die sich mit dem Thema „Archiv“ befassen, seien aber bereits an dieser Stelle genannt: Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hg.). *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln, 2002; darin besonders die Beiträge von Jürgen Fohrmann. „Archivprozesse“ oder über den Umgang mit der Erforschung von „Archiv“. *Einleitung*. S. 19 – 23 und von Urs Stäheli. *Die Wiederholbarkeit des Populären: Archivierung und das Populäre*, S. 73 – 83. Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin, 2002. Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. Jacques Derrida. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin, 1997.

„gespenstische[n] Messianizität“¹⁶⁴, mit der der Archiv-Begriff heute überfrachtet wird. Je mehr das traditionelle Gedächtnis verschwindet, um so mehr bedarf es der Aufbewahrungsorte für die Zeugnisse und Überreste dieses Gedächtnisses. Pierre Nora analysiert dieses Verhalten als „abergläubische[...] Verehrung der Spur.“¹⁶⁵ An die Stelle des historischen Verstehens tritt auf der Ebene des Archivs die Analyse historischer Materialien.¹⁶⁶

Noras Kulturkritik korrespondiert mit der Aussage der zu Anfang dieses Kapitels angeführte Geschichte aus dem *Phaidros*. Sokrates formuliert darin die jahrtausendealte Skepsis, die der Schrift als Hilfsmittel des Gedächtnisses von philosophischer Seite von Anfang an entgegengebracht wurde und die in der aktuellen Archivdiskussion wieder aufgenommen wird. Statt Traditionen und die Werte des kulturellen Gedächtnisses am Leben zu erhalten und weiterzugeben, werden diese aufgezeichnet und archiviert um anschließend, getragen von dem Gefühl, alles für alle Ewigkeit im Archiv sicher verwahrt zu haben, um so leichter vergessen zu werden. Wie bereits erwähnt lehrt jedoch besonders das Beispiel der sokratischen Dialoge, dass die Schrift als Fixierungstechnik zum Erhalt von Kulturgütern beitragen kann und aus unserer heutigen Kultur nicht mehr wegzudenken ist. An dieser Stelle wird, trotz aller strukturellen Unterschiede, die wesentliche Gemeinsamkeit von Rede und Schrift deutlich: Beide nähern sich über ihre Funktion der Erhaltung und Überlieferung von Texten aneinander an. Im Folgenden sollen Rede und Schrift bezüglich ihrer Memorialfunktion miteinander verglichen werden.

Sowohl die Rede als auch die Schrift dienen der Aufbewahrung und Weitervermittlung von Text. Konrad Ehlich definiert „Text“ als eine aus „ihrer unmittelbaren Sprechsituation herausgelöste Sprechhandlung, die für eine zweite Sprechhandlung gespeichert wird.“¹⁶⁷ Kennzeichnend für Texte ist ihre „sprechsituationsüberdauernde Stabilität“¹⁶⁸, wodurch sie Überlieferungsqualität erlangen. Der Text wird aus seiner unmittelbaren Sprechsituation abgelöst und gespeichert und für die weitere Verwendung in einer anderen Sprechsituation zur Verfügung gestellt. In diesem Zusammenhang spricht Ehlich von einer „zerdehnten

¹⁶⁴ Jacques Derrida. *Dem Archiv verschrieben*; a.a.O. S. 65.

¹⁶⁵ Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 19.

¹⁶⁶ Vgl. Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive*; a.a.O. S. 48.

¹⁶⁷ Konrad Ehlich. *Text und sprachliches Handeln. Die Entstehung von Texten aus dem Bedürfnis nach Überlieferung*. In: Aleida und Jan Assmann und Christoph Hardmeier (Hg.). *Schrift und Gedächtnis*; a.a.O. S. 32.

¹⁶⁸ Ebd.

Sprechsituation.“¹⁶⁹ Die Urszene des Textes ist das Boteninstitut, in dem die aktuelle Äußerung eines Sprechers über den Anlass hinaus aufbewahrt und in eine zweite Sprechsituation transponiert wird. An diesem Beispiel wird deutlich, dass Texte fundamental auf Überlieferung bezogen sind.

Die Definition von „Text“ als einer sprachlichen Äußerungsform einer kommunikativen Handlung¹⁷⁰, macht deutlich, dass Verschriftlichung heute zwar die bedeutendste Form der Speicherung von Texten ist, jedoch nicht die einzige, und, wie der geschichtliche Rückblick auf die Genese der Mnemotechnik offenbart hat, bei weitem nicht die mit der längsten Tradition. In mündlichen Kulturen ist die Speicherung sprachlicher Handlungen an die Leistungen des Gedächtnisses gebunden. Dies erfordert institutionelle Rahmen, Spezialistentum und in den meisten Fällen auch Notationssysteme wie zum Beispiel Knotenschnüre oder Zählsteine. Auch die Schrift ist ursprünglich aus solchen Notationssystemen hervorgegangen.

Gattungsgeschichtlich betrachtet ist die Schrift eine relativ späte Erfindung. Sie wird zwar zumeist an den Beginn der Geschichte gesetzt, doch dies eigentlich nur, weil Geschichte in erster Linie als schriftlich dokumentierte Geschichte wahrgenommen wird. Schrift, verstanden als eine Form von Merkzeichen, mit deren Hilfe eine Gruppe oder eine Kultur ihre geheiligten Überlieferungen und Traditionen aufbewahrt – in dieser Funktion wird Schrift zum Symbol, das ethische Identität stiftet – hat den Menschen von Anfang an begleitet.¹⁷¹

Die Schrift kann zwar das Gedächtnis nie ganz ersetzen, sie kann jedoch und tut dies auch in zunehmendem Maße, in unterschiedliche Funktionsbereiche einer Gedächtniskultur eindringen, was natürlich nie ohne tiefgreifende und strukturelle Veränderungen vor sich geht. Wie Aleida und Jan Assmann nachgewiesen haben, führt das Eindringen der Schrift in den Raum des Gedächtnisses unweigerlich zu einem Traditionsbruch.¹⁷² Dies geschieht immer dort, wo sich ein nostalgisches, historisches, archivarisches oder auch literarisches Interesse der mündlichen Überlieferung bemächtigt und sie von den ursprünglichen Wurzeln, den eigentümlichen Lebenszusammenhängen löst und in neue Sphären transponiert. Als Beispiel

¹⁶⁹ Ebd. Der Begriff der „zerdehnten Sprechsituation“ wird dann von Jan Assmann zum „kulturellen Gedächtnis“ weiterentwickelt. Vgl. Jan Assmann. *Text und Kommentar. Einführung*. In: Jan Assmann, Burkhard Gladigow (Hg). *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*. München, 1995, S. 9 – 33.

¹⁷⁰ Zum Textbegriff vgl. Hadumod Bußmann. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart, 1990, S.776.

¹⁷¹ Zur Bedeutung und Rolle der Schrift für die Konstitution kultureller Identität vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S.87 – 103.

Die Schrift im engeren Sinne, im Sinne von sichtbar gemachter Sprache, wurde vor ca. 5000 Jahren erfunden. Sprache gibt es natürlich wesentlich länger. Es sind zwar schriftlose Kulturen und Völker bekannt, jedoch keine sprachlosen. Auch aus diesem Grund kommt der mündlichen Sprache und damit auch der mündlichen Überlieferung nach Ehlich systematische und historische Priorität zu. Vgl. Konrad Ehlich. *Text und sprachliches Handeln*; a.a.O. S. 33.

¹⁷² Vgl. Aleida und Jan Assmann. *Schrift und Gedächtnis*; a.a.O. S. 272.

hierfür können bedrohte mündliche Überlieferungen gelten, die von Ethnographen und Volkskundlern gesammelt und archiviert werden.

Der Wandel von einer Gedächtnis- zu einer Schriftkultur stellt somit einen Bruch der Diskurspraktiken dar. Wie Aleida Assmann betont, ist die Rhetorik auf Kontinuität angelegt.¹⁷³ Das Traditionsgut einer oral-geprägten Gedächtniskultur ist der gemeinsame Besitz von Sängern und Publikum und sein Fortbestand hängt in großem Maße von regelmäßiger Repetition ab. Die Gedächtnisspezialisten einer oralen Gesellschaft sind die Mitglieder, die spezifisch mit dem Behalten der Texte betraut sind. Ehlich nennt sie das „personale kollektive Gewissen“¹⁷⁴. Dazu zählen Schamanen, Priester, Richter, Druiden, aber auch Barden und Sänger. Strukturmerkmal der Rhetorik ist die absolute Gleichzeitigkeit und Gleichräumigkeit. Autor und Rezipient sind beide präsent; in einem Kontinuum von Reden und Vernehmen kommt es zu einer direkten Interaktion zwischen beiden. Solch ein Interaktionsaustausch kann nur unter einer beschränkten Anzahl von Teilnehmenden stattfinden, da die optisch-akustischen Möglichkeiten einer solchen Darbietung äußerst begrenzt sind. Dafür ergibt sich aus der Simultanität von Produktion und Rezeption ein ungleich höherer Grad an Identifikation als dies beim Lesen einer schriftlichen Überlieferung der Fall sein könnte. Eine mit Leidenschaft und Enthusiasmus vorgetragene Rede oder Performance führt beim Hörer zu ungleich stärkeren Emotionen als dies beim individuellen Lesen eines Textes der Fall sein wird. Dabei spielt auch der Aspekt der Gruppendynamik eine wichtige Rolle. Die Emotionen, die der Vortrag bei den Zuhörern auslöst, werden als kollektives Erlebnis empfunden, was die Intensität des Erlebten wiederum verstärkt. Mündlich tradiertes Wissen lebt aus diesem Grund in und durch die Darstellung und ist damit praktiziertes Wissen. „Nur die Praxis der Überlieferung garantiert die Kontinuität der Überlieferung“¹⁷⁵, so Konrad Ehlich. Der Erfolg des Überlieferungsprozesses hängt darüber hinaus in großem Maße von der Häufigkeit ab, mit der das tradierte Wissen öffentlich präsentiert wird. Dabei bedient sich der Überlieferungsprozess der Hilfe fester, institutionalisierter Formen des Zusammenkommens, wie dies zum Beispiel Feste und Riten darstellen. Die Funktion von Ritualen liegt nicht zuletzt darin, eine Bühne für die Darstellung von mündlich tradiertem Wissen zu bieten. Um diese Funktion erfüllen zu können, bedarf es der Partizipation sowohl der Vortragenden, beziehungsweise Darstellenden als auch des Publikums. Die so gestiftete und bewahrte kollektive Identität kann natürlich nicht

¹⁷³ Aleida Assmann. *Die Wunde der Zeit*; a.a.O. S. 365.

¹⁷⁴ Konrad Ehlich. *Text und sprachliches Handeln*; a.a.O. S. 33.

¹⁷⁵ Ebd. S. 35.

staatstragend sein, sie ist dafür um so intensiver. Die Grenzen möglicher Überlieferungsobjekte und -prozesse sind relativ eng; innerhalb dieser Grenzen erweist sich die Überlieferungsleistung jedoch als erheblich.

Eine wichtige Unterscheidung zwischen Schrift und Stimme lässt sich zudem hinsichtlich der Tragweite der Aussagen machen. Die Tragweite der schriftlichen ist im Gegensatz zur mündlichen Überlieferung theoretisch und de facto unbegrenzt, was durch ihre Situationsungebundenheit möglich wird. Sie macht zwar die leibhaftige Gegenwart der Partizipanten und die institutionalisierten Formen der Zusammenkünfte überflüssig, denn ein Buch kann unabhängig von Zeit, Ort und Autor gelesen werden. Die Identifikationskapazität und gerade auch die Möglichkeit der kollektiven Identifikation sind jedoch um vieles geringer.¹⁷⁶

Die Folge dieses Prozesses ist eine ungleich stärkere, unmittelbare Wirkungsmacht des vorgetragenen Textes. Das Schriftlichwerden von Überlieferung markiert den Übergang von der Dominanz der Wiederholung (im Ritus) zur Dominanz der Vergegenwärtigung (im Text). An die Stelle der Liturgie oder der klassischen Rhetorik tritt nun die Hermeneutik.

Der literarische Diskurs ist vom „Spiel der Abwesenheit“¹⁷⁷ gekennzeichnet: Schreibt der Autor, ist der Leser abwesend, liest der Leser, ist der Autor abwesend. Die Notwendigkeit einer Hermeneutik ergibt sich erst durch die Abwesenheit des Autors. Dazu gehört natürlich auch die zeitliche Diskrepanz zwischen verstorbenem Autor und nachgeborenen Rezipienten. Kann der Verfasser eines Textes nicht mehr selbst nach seinem Text befragt werden, wird ein persönlicher Zugang zum Text nur noch mit Hilfe hermeneutischer Verfahren möglich. Der moderne Leser ist, im Gegensatz zum rhetorischen Zuhörer, mit seinem Text allein. Abstandserfahrung und das Bewusstsein der Nachzeitigkeit sind somit die grundlegenden Prämissen für die Hermeneutik.¹⁷⁸ An dieser Stelle wird deutlich, dass das Aufkommen eines hermeneutischen Bewusstseins in engem Zusammenhang mit einem neuen historischen Bewusstsein zu sehen ist. Die Erfahrung der Nachzeitigkeit kann erst dann aufkommen, wenn der gewohnte historische Kontext verlassen wird, wenn man aus dem „kontinuierlichen Strom der Überlieferung heraustritt. Die Fundierung einer gemeinsamen Rhetorik bedeutete eine

¹⁷⁶ Gerade auch um der Gefahr mangelnder Identifikation vorzubeugen, war im Islam der Buchdruck bis ins 18. Jahrhundert verboten und wird der Koran auch noch heute auswendig gelernt. Vgl. hierzu. Aleida und Jan Assmann. *Schrift und Gedächtnis*; a.a.O. S. 275.

¹⁷⁷ Aleida und Jan Assmann. *Schrift und Gedächtnis*; a.a.O. S. 275.

¹⁷⁸ Der Begriff der „Nachzeitigkeit“ korrespondiert in diesem Zusammenhang mit dem Begriff der „Nachträglichkeit“, mit dem Freud die Entdeckung umschreibt, dass Wahrnehmungen erst im Akt der Erinnerung, und das heißt unter Umständen also erst Jahre später, ihre Deutung erfahren. Erinnern ist damit nicht mehr nur passiver Reflex, sondern wird zu einem produktiven Akt.

gemeinsame Sprache und ein gemeinsames Gedächtnis, sie etablierte Zeitgenossenschaft über die Generationen hinweg.“¹⁷⁹ Die Hermeneutik hingegen konstruiert einen neuen Gedächtnishorizont auf der Basis von Schrift und Text.

Die „Fortsetzung ritueller Kohärenz im Medium schriftlicher Überlieferung“¹⁸⁰ findet durch den Kanon statt. Im Rahmen einer Schriftkultur wird die Tradition prinzipiell veränderbar, sie verliert ihre „alternativlose Selbstverständlichkeit.“¹⁸¹ Der Ausweitung der interpretatorischen Möglichkeiten, die mit dem Wandel von ritueller zu textueller Kohärenz gegeben ist, kann durch Kanonbildung entgegengewirkt werden. Der Kanon gibt Antwort auf die Frage: „wonach sollen wir uns richten?“¹⁸² Diese Frage wird immer dann virulent, wenn überlieferte Traditionen und Maßstäbe keine Orientierungshilfen mehr bieten und infolge dessen die Angst vor Sinnverlust droht. Im Kanon findet die Tradition nach Jan Assmann „ihre höchste inhaltliche Verbindlichkeit und äußerste formale Festlegung [...]“. Nichts darf hinzugefügt, nichts weggenommen, nichts verändert werden.“¹⁸³ Im imitierenden Rückgriff auf Traditionen und Normen der Vergangenheit „verwirklicht das kanonische Prinzip seine Funktion einer Form kultureller Erinnerung: als Fluchtpunkt der retrospektiven Orientierungssuche.“¹⁸⁴ Assmann rekonstruiert in *Das kulturelle Gedächtnis* ausführlich die Geschichte des Kanonbegriffs und weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Kanonformel aus der Sphäre des Rechts und der Baukunst entstammt. Mit *Kânon* wurde ursprünglich ein Instrument der Baukunst bezeichnet, im weitesten Sinne ein Lineal, ein Richtscheit, das zu maß- und normgerechtem Bauen eingesetzt wurde.¹⁸⁵ Die frühesten Belege für den Gebrauch von Kanonformel finden sich nach Assmann jedoch in Schriftstücken, in denen es um die Befolgung von Gesetzen und Vertragstreue geht. In dem heutigen Verständnis von Kanon verbinden sich beide Wurzeln. Der Kanon gilt als das Maß der Dinge, er schreibt vor, wie etwas zu sein hat. Im Kanon erfolgt die „Übertragung eines in der Rechtssphäre verwurzelten Ideals der Verbindlichkeit und Befolgungstreue auf den gesamten Zentralbereich schriftlicher Überlieferung.“¹⁸⁶

Dieser heutige Kanonbegriff im Sinne von Regel oder Norm leitet sich nach Assmann vom Sprachgebrauch der Kirche her. Im 4. Jahrhundert n. Chr. wird von der Kirche der Bestand

¹⁷⁹ Aleida Assmann. *Die Wunde der Zeit*; a.a.O. S. 366.

¹⁸⁰ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 105. Zu den folgenden Ausführungen zum Thema Kanon vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 103 - 129.

¹⁸¹ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 123.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd. S. 103.

¹⁸⁴ Ebd. S. 108.

¹⁸⁵ Vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 107.

¹⁸⁶ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 106.

der als heilig anerkannten Schriften definiert.¹⁸⁷ Hier wird zum ersten Mal der Anspruch auf eine alles bindende Wahrheit und unanfechtbare Autorität erhoben. Seit diesem Zeitpunkt verbindet sich mit dem Begriff „Kanon“ die Idee eines als heilig anerkannten Traditionsgutes, das von absoluter Autorität, Verbindlichkeit und Unantastbarkeit ist. Es erfolgt somit eine Bedeutungsverschiebung aus dem Bereich der Profanität in die Sphäre des Sakrosankten. Vor diesem Hintergrund vergleicht Assmann die Begriffsgeschichte von Kanon mit einem „Palimpsest, in dem griechisch-römische von jüdisch-christlicher Kultur überlagert ist und beide zu einer Einheit verschmolzen sind.“¹⁸⁸

Die Entwicklungsgeschichte des Begriffs „Kanon“ ist damit jedoch noch nicht abgeschlossen. Der Aspekt des Heiligen wird in aktuellen Auffassungen von Kanon durch den des Klassischen im Sinne des Vorbildlichen, Maßgebenden, Normativen und Wertverkörpernden ersetzt. Nach dieser Definition legt der Kanon durch den Verweis auf nachahmenswerte Vorbilder fest, was als schön, groß, bedeutsam und erstrebenswert zu gelten hat. Eine Gemeinsamkeit der antiken und der neueren Verwendungsweise von Kanon sieht Assmann in der Kategorie der Invarianz.¹⁸⁹ Der Kanon liefert durch die Orientierung an Regeln, an Normen oder an konkreten Beispielen sichere Anhaltspunkte und schaltet dadurch Beliebigkeit und Zufall aus. Damit repräsentiert der Kanon nach Assmann sowohl das „Ganze einer Gesellschaft und zugleich ein Deutungs- und Wertsystem, im Bekenntnis zu dem sich der Einzelne der Gesellschaft eingliedert und als deren Mitglied seine Identität aufbaut.“¹⁹⁰ Dadurch erfüllt er die Funktion eines „Nexus zwischen Ich-Identität und kollektiver Identität.“¹⁹¹

Problematisch an Assmanns Kanonbegriff erscheint, dass dieser sich ausschließlich auf traditionell strukturierte Gesellschaften anwenden lässt. Franziska Schöbler betont in diesem Zusammenhang, dass Assmanns Kanon-Definition angesichts der „heutigen Gesellschaft, die zunehmend in Milieus zerfällt und in der Literatur als kulturelles Leitmedium ausgedient hat [...], kaum mehr Geltung“¹⁹² besitzt. Der moderne Wissenschaftsdiskurs sprengt die engen Grenzen des Kanons und öffnet jegliche Inhalte der kritischen Reflexion und Diskussion.

Schrift, Archiv und Kanon stellen wichtige Teilaspekte von Memoria dar. Die Schrift dient als Form, in der Erinnerung überdauern soll, das Archiv ist der Ort, an dem die Schriften

¹⁸⁷ Vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 114 – 121.

¹⁸⁸ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. 121.

¹⁸⁹ Vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 122.

¹⁹⁰ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. 127.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Franziska Schöbler. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*; a.a.O. S. 204.

aufbewahrt werden und der Kanon sorgt in einer sich stetig verändernden Umwelt für Kohärenz.

Im Zusammenhang mit dem Thema Memoria, das sich mit Erinnerung und Vergangenheit und damit verbunden auch mit dem Umgang und den Konservierungsmöglichkeiten von Geschichte befasst, wird auch die Geschichtsschreibung zum Gegenstand der Debatte. Ursprünglich verstanden als positivistische Darstellung historischer Fakten und aus diesem Grund hermeneutischen Verfahren nicht zugänglich, erfährt die Historiographie seit etwa zwanzig Jahren eine Neuorientierung. Narrative Aspekte, die historiographische Texte prägen, rücken in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Der Blick auf die spezifische Medialität von Geschichte lenkt die Aufmerksamkeit auf die Narrativität von Historiographie, die im Zuge des kulturwissenschaftlichen *linguistic turn* fokussiert wird.¹⁹³ Unter dem Signum der Postmoderne subsumieren sich neue Ansätze, die ihren Ursprung in verschiedenen Disziplinen haben und deren Gemeinsamkeit in einem neuen Textverständnis begründet liegt, nach dem Geschichtsschreibung mit den Mitteln der Erzählung konstruiert ist.

Im nachfolgenden Abschnitt soll die Diskussion um Geschichtsschreibung in der Postmoderne, um Geschichte und Geschichten nachgezeichnet werden.

3.2. GESCHICHTE UND GESCHICHTEN

„Erinnert wird [...], was erzählt werden kann.“¹⁹⁴ Auf diese hier verkürzt wiedergegebene Formel bringt Günter Butzer das Verhältnis von Memoria und Literatur und betont damit den narrativen Charakter von Erinnerungen. Butzer bezieht sich auf Frederic Bartlett, der bereits in den dreißiger Jahren nachgewiesen hat, dass Erinnerung nicht primär als Versuch einer realistischen Reproduktion von Vergangenheit, sondern vielmehr als Suche nach Sinn, nach einem teleologischen Zusammenhang vergangener Ereignisse aufzufassen sei.¹⁹⁵ Diese Konstitution von Sinn folgt narrativen Mustern. Erinnerung vollzieht sich somit in Form von Geschichten. Geschichten sind das grundlegende Medium, in dem den Menschen Sinnhaftes überhaupt zugänglich ist. „Es gibt nichts außerhalb von Geschichten“¹⁹⁶, hebt Erzsébet Szabó hervor. Der Rahmen, innerhalb dessen die Verarbeitung von Daten geschieht und mit dessen

¹⁹³ Vgl. S. 66 dieser Arbeit.

¹⁹⁴ Günter Butzer. *Narration – Erinnerung – Geschichte*; a.a.O. S. 153.

¹⁹⁵ Vgl. Günter Butzer. *Narration – Erinnerung – Geschichte*; a.a.O. S. 152.

¹⁹⁶ Erzsébet Szabó. „Vergessen Sie das Geschehene, vergessen Sie mich.“ *Die Unlösbarkeit der Zeichen in Fontanes Effi Briest*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band III; a.a.O. S. 58.

Hilfe das Individuum die es umgebende Welt und die Ereignisse interpretiert, ist ein kulturell erworbener und gleicht darüber hinaus der kausal-finalen Organisation einer *simple story*.¹⁹⁷ Bei der Interpretation von Ereignissen und Geschehnissen im Prozess des Erinnerns wird die Bedeutsamkeit für die Gegenwart zur Prämisse. Diese wird von jedem Individuum unterschiedlich beurteilt. Ziel eines Erinnerungsprozesses ist somit nicht eine möglichst exakte Wiedergabe von Vergangenheit oder eine getreue Reproduktion vergangener Ereignisse, sondern eine für das jeweilige Individuum in dessen Bezugsrahmen¹⁹⁸ als sinnvoll erscheinende Strukturierung von Wissen. Hier wird der konstruktive Charakter der Erinnerung deutlich. Der Vorgang der Erinnerungskonstruktion folgt den strukturellen Erfordernissen des mündlichen Erzählens. Butzer weist an dieser Stelle auf die Tradierung von Wissen in oralen Kulturen hin, die per definitionem in Form von Erzählungen erfolgt und die ein hohes Maß an Kontinuität in der Überlieferung gewährleistet. Für Daniel Fulda gilt die Erzählung aus diesem Grund als anthropologische Universalie, die die tragende Form jeglichen historischen Denkens darstellt.¹⁹⁹

Der konstruktivistische Charakter der Erinnerung kann nach Butzer auch auf die Geschichtsschreibung übertragen werden. Beide Umgangsformen mit Vergangenheit, sowohl die subjektive Erinnerung, als auch die den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebenden Historiographie, haben ihre Wurzeln in der Oralität: „Geschichtsschreibung, Narration und Erinnerung fallen zusammen in der mündlichen Erzählung.“²⁰⁰ Die meisten Kulturen sind heute Schriftkulturen. Trotz des Paradigmenwechsels von der Oralität zur Schrift blieb das narrative Element ein Wesensmerkmal der nunmehr schriftlichen Weitergabe von Tradition und Wissen, von Geschichte. Daniel Fulda versteht Geschichte als „Integrationsbegriff für vergangenes Geschehen ebenso wie als dessen Darstellung.“²⁰¹ Beides ist „unhintergebar textgebunden,“²⁰² denn Geschichte ist ein „Gegenstand des Schreibens und des Lesens: Sie kommt in einem Schreiben zustande, das den Gegenstand konstituiert, indem es über ihn spricht, und sie wird in einer Lektüre angeeignet, welcher Berichte, Dokumente und Spuren entziffert und auslegt.“²⁰³

¹⁹⁷ Vgl. Günter Butzer. *Narration – Erinnerung – Geschichte*; a.a.O. S. 152.

¹⁹⁸ Zu den Bezugsrahmen vgl. auch den Abschnitt I.2.1. Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis* ab S. 31ff.

¹⁹⁹ Vgl. Daniel Fulda. *Erschrieben oder aufgeschrieben?* a.a.O. S. 305.

²⁰⁰ Günter Butzer. *Narration – Erinnerung – Geschichte: Zum Verhältnis von historischer Urteilskraft und literarischer Darstellung*. In: Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp (Hg.). *Literatur und Geschichte*; a.a.O. S. 153.

²⁰¹ Daniel Fulda. *Literatur und Geschichte*; a.a.O. S. 1.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Emil Angehrn. *Vom Lesen und Schreiben der Geschichte. Dekonstruktion und historischer Sinn*. In: *Selbstorganisation. Jahrbuch für Komplexität in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften*. Band 10: *Geschichte zwischen Erlebnis und Erkenntnis*. Herausgegeben von Rainer-M.E. Jacobi. Berlin, 1999, S. 218.

Postmoderne Ansätze zur Bewertung historiographischer Texte verabschieden sich von der lange Zeit aufrechterhaltenen strikten Trennung von Geschichte im Sinne von Historie und Geschichte im Sinne von Narration und heben stattdessen die Verflechtung und gegenseitige Bedingtheit beider Diskursformen hervor. Ausgehend von der Frage nach der Motivation, die zur Entstehung solcher Texte führt, wird auf das Interdependenzverhältnis zwischen Text und Autor hingewiesen. Daraus resultierend rücken die Produktionsweisen von Geschichtsschreibung ins Zentrum der Betrachtung. Während der preußische Historiker Leopold von Ranke im 19. Jahrhundert die absolute Abstinenz jeglicher Form von Dichtung oder Dramatisierung in der Geschichtsschreibung fordert und damit die realistisch-historische Methode begründet,²⁰⁴ betonen die kulturwissenschaftlichen Autoren des *linguistic turn*, allen voran Hayden White, Stephen Greenblatt, Clifford Geertz, und, aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive, Daniel Fulda und Dorothee Kimmich, dass auch die Geschichtsschreibung narrativen Mustern folgt, denn Geschichte ist nichts anderes als das Erzählen von Geschichten.

3.2.1. Postmoderne²⁰⁵ Ansätze in der Historiographie

Während Gabrielle M. Spiegel nach der Rolle fragt, die Geschichte in einem „postmodernen Klima überhaupt noch spielen“²⁰⁶ kann, sprechen Martina Kessel und Christoph Conrad von einer „Geschichte ohne Zentrum“²⁰⁷, von einem unendlichen Spiel der Signifikanten, die nie auf einen einzigen Mittelpunkt zurückgeführt werden können. Roger Chartier schreibt in diesem Zusammenhang von einer „Zeit der Zweifel“²⁰⁸ und einer „Zeit der Ungewissheit“²⁰⁹, die für die Geschichtsschreibung angebrochen sei, die sich nun infolge dessen in einer „epistemologischen Krise“²¹⁰ befindet. Was an dieser Diskussion so irritierend ist, ist die Tatsache, dass trotz des Pessimismus, mit dem der Geschichtsschreibung in den letzten Jahren

²⁰⁴ Vgl. Hayden White. *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Baltimore, London 1973. Deutsche Ausgabe Frankfurt am Main, 1991, S. 214f.

²⁰⁵ Der Begriff der Postmoderne bezeichnet keinen Epochenbegriff, sondern umfasst verschiedene, aus unterschiedlichen Disziplinen, wie beispielsweise Geschichte, Ethnologie, Soziologie und auch Literaturwissenschaft stammende Denkansätze, die die Abkehr von teleologischen Geschichtsbildern und von der Vorstellung einer unvermittelt wahrnehmbaren Wirklichkeit thematisieren. Vgl. Christoph Conrad und Martina Kessel. *Geschichte ohne Zentrum. Einleitung*. In: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.). *Geschichte schreiben in der Postmoderne*; a.a.O. S. 16f.

²⁰⁶ Gabrielle M. Spiegel. *Geschichte, Historizität und die soziale Logik von mittelalterlichen Texten*. In: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.). *Geschichte schreiben in der Postmoderne*; a.a.O. S. 161.

²⁰⁷ Christoph Conrad, Martina Kessel. *Geschichte ohne Zentrum*; a.a.O. S. 9.

²⁰⁸ Roger Chartier. *Zeit der Zweifel. Zum Verständnis gegenwärtiger Geschichtsschreibung*. In: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.). *Geschichte schreiben in der Postmoderne*; a.a.O. S. 83.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd.

begegnet wird, sich Geschichte als Themengebiet und daraus resultierend auch die Geschichtsschreibung reger Nachfrage erfreut, oder, wie Christoph Conrad und Martina Kessel angesichts dieser doch sehr verwirrenden Sachlage konstatieren: „Geschichte hat im Getümmel an Wichtigkeit gewonnen.“²¹¹

Die Hauptursache für diese Konfusion ist in der radikalen Tilgung der Modelle des Verstehens und der Verständlichkeitsgrundsätze zu suchen, die seit Jahrhunderten von Seiten der Geschichtswissenschaft postuliert werden und die mit dem Aufkommen des Poststrukturalismus ein jähes Ende finden.²¹² Geschichte steht fortan nicht mehr einsam und unantastbar auf dem Olymp der Geisteswissenschaften, sondern mit Hilfe der fortgeschrittenen Debatten in Philosophie und Soziologie, in den Literaturwissenschaften und der feministischen Theorie wird die enge historische Perspektive erweitert. In engem Zusammenhang mit dieser Interdisziplinarität steht auch eine veränderte Themenwahl. Statt der klassischen historischen Gegenstände, wie Revolutionen oder Kriege, stehen heute kulturgeschichtliche oder geschlechtergeschichtliche Aspekte im Mittelpunkt der Diskussion.²¹³ In diesem Kontext wird auch die Anekdote als spezifische literarische Form von ausgesprochen repräsentativem Charakter in der Geschichtswissenschaft entdeckt. Die Kleinform der Anekdote erzählt eine beispielhafte Geschichte, die zumeist von der privaten, inoffiziellen Seite der Macht handelt und von übergeordneter Signifikanz ist, ohne jedoch einen Anspruch auf absolute Wahrheit des Überlieferten zu erheben. Im Vordergrund steht nicht die Darstellung verifizierbarer historischer Fakten, sondern der Gleichnischarakter des Erzählten. Dabei kann eine Anekdote stellvertretend für eine ganze Epoche oder für bestimmte Geistesströmungen stehen. In der Anekdote fokussiert sich das Verhältnis von Geschichte und Geschichten, denn während die Geschichte den Duktus des Artifizialen und Abstrakten nie ganz los wird, eröffnen die erzählten Geschichten einen Zugang zur Sphäre der Praxis, zu dem Ort, an dem die Dinge tatsächlich geschehen, zum Alltäglichen. Damit bieten Anekdoten Identifikationsmöglichkeiten für den Leser mit den Figuren dieser intimen, kleinen Geschichten, im Gegensatz zur „großen“ Historie und ihren staatstragenden Persönlichkeiten.²¹⁴

²¹¹ Christoph Conrad, Martina Kessel. *Geschichte ohne Zentrum*; a.a.O. S. 9.

²¹² Vgl. Roger Chartier. *Zeit der Zweifel*; a.a.O. S. 83.

²¹³ Vgl. hierzu auch das folgende Kapitel II.1. *Geschichte(n) erzählen* und die dort vorgenommene Unterscheidung von großer, respektive „männlicher“ und kleiner, „weiblicher“ Geschichte ab S. 81ff.

²¹⁴ Eine ausführlichere Darstellung der Diskussion um die Anekdote als literarische Gattung der Geschichtsschreibung findet sich im ersten Kapitel des Interpretationsteils dieser Arbeit: II.1.2.1. *Die Anekdote* ab S. 104ff.

Die Paradigmen, die die historische Forschung lange Zeit bestimmten, haben in der aktuellen Diskussion um Geschichte und deren schriftliche Fixierung ihren Anspruch auf Allgemeingültigkeit verloren. Der „selbstbewusste Humanistenglaube, dass mittels einer ‚objektiven‘ Erforschung der Vergangenheit der ‚authentische‘ Sinn historischer Texte wiederhergestellt werden könne, ist in der postmodernen Debatte unter schweres Feuer geraten.“²¹⁵ Eine ganze Reihe traditioneller Begriffe wie Kausalität, Wandel, Intention des Autors, feststehender Sinn von Texten, individuelles Handeln und soziale Determination, werden im poststrukturalistischen Diskurs in Frage gestellt. Bereits hier wird deutlich, dass die postmodernen Strömungen ihre Stärke in erster Linie in der Kritik dominanter Paradigmen und in der Unterminierung alter Gewissheiten zeigen. Poststrukturalistische Ansätze negieren den Glauben an ein endgültiges Wort, eine endgültige Wahrheit oder Wirklichkeit, die zur Grundlage des Denkens, der Sprache und der Erfahrung werden kann.

Im Zentrum dieser Debatte steht die „Abkehr von der ‚Realität‘ hin zur Sprache als dem konstitutiven Element menschlichen Bewusstseins und gesellschaftlicher Sinnproduktion.“²¹⁶ Realität, auch historische Realität, wird als ein sprachlich konstruiertes oder zumindest sprachlich repräsentiertes Phänomen definiert. Geschichtsschreibung bekommt dadurch den Charakter der Erzählung. John E. Toews hat diese Umorientierung in der Geschichtsschreibung als „linguistic turn“²¹⁷ bezeichnet. Danach ist Sprache nicht nur das Mittel, das die Welt in Worten reflektiert, sondern die Welt wird erst durch Sprache konstituiert. Anstatt die soziale Welt, deren Teil sie ist, zu spiegeln, geht Sprache der Welt voraus. Sprache wird fortan eine generative statt eine mimetische Funktion zugesprochen, sie ist der Wahrnehmung von Welt immer schon vorgeschaltet. Das, was als Realität erfahrbar ist, ist nichts weiter als ein gesellschaftliches und sprachliches Konstrukt. Derridas Diktum „Il n’y a pas de hors-texte“²¹⁸ konstatiert genau diese Vorrangigkeit von Sprache und die Nichthintergebarkeit der Zeichen. Jenseits der Sprache gibt es nach dieser Theorie keine Realität; diese ist bereits in der Sprache festgelegt, und die Sprache geht ihrerseits unserem Wissen über die Welt voraus.²¹⁹ Dadurch, dass Sprache in Form verfügbarer Codes schon immer da ist, findet Sinnproduktion nur in Abhängigkeit von den Regeln statt, die die Zeichen

²¹⁵ Gabrielle M. Spiegel. *Geschichte, Historizität und die soziale Logik von mittelalterlichen Texten*; a.a.O. S. 161.

²¹⁶ Ebd. S. 162.

²¹⁷ John E. Toews. *Intellectual History After the Linguist Turn*. In: *American Historical Review*, 92 (1987), S. 901.

²¹⁸ Jaques Derrida. *Grammatologie*. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main, 1992, S. 274.

²¹⁹ Vgl. Gabrielle M. Spiegel. *Geschichte, Historizität und die soziale Logik von mittelalterlichen Texten*; a.a.O. S. 163.

untereinander in Relationen setzen. Das traditionelle Bild des Autors als ein seiner Äußerungen bewusstes und selbstverantwortlich wählendes Subjekt, kann somit nicht länger aufrecht erhalten werden.²²⁰

Dass der historische Text stets eine Erzählung und Geschichtsschreibung narrativ organisiert ist, betont insbesondere der Historiker Hayden White, der im Folgenden vorgestellt und diskutiert werden soll.

3.2.2. Hayden White: *Auch Klio dichtet*²²¹

Hayden White gilt als einer der führenden Theoretiker, wenn es um die Erforschung von Sprache und Geschichte geht. Seit den 80er Jahren, also im Zuge poststrukturalistischer Ansätze, beschäftigt sich White mit der „Fiktion des Faktischen“²²² – mit der Geschichtsschreibung und deren fiktionalen Implikationen. Dabei gilt Whites primäres Interesse nach Reinhart Koselleck nicht der Geschichtswissenschaft als einer Forschungsdisziplin mit eigener Methodenlehre oder der Historie als literarischer Gattung, sondern er „tritt gleichsam einen Schritt zurück“²²³ und rückt die Historie wieder in ihre erstmalige, ursprüngliche Bestimmung. Damit wird die Geschichte bei White wieder Teil der Rhetorik, verstanden als eine „alte, alle Textsorten übergreifende Sprachlehre und Sprachkunst der Weltaneignung.“²²⁴ White begreift den historischen Text (übrigens so gut wie jeden anderen geisteswissenschaftlichen Text, sei dieser nun literarischer, philosophischer oder psychologischer Natur) im wahrsten Sinne des Wortes als „Text“ und damit als Textur, als Gewebe, das, um in diesem traditionsreichen Bild zu bleiben, aus mehr als einer Sorte von Fäden besteht, die in entgegengesetzte Richtungen laufen können und müssen, um der Struktur des Gewebes Halt und Festigkeit zu verleihen.

²²⁰ Die Postmoderne hat zu einer Anerkennung der Subjektivität in der Wissenschaft geführt. Die dargestellte semiotische Perspektive macht eine ‚objektive‘ Erforschung eines ‚authentischen Sinns‘ unmöglich. Wirklichkeit kann nicht mehr unabhängig vom Beobachter gesehen werden. „Es gibt keinen metaécrivain, weil es keinen externen Beobachter gibt“ (Niklas Luhmann. *Beobachtungen der Moderne*. Opladen, 1992, S. 8.) folgert Niklas Luhmann. Daraus resultiert für die klassische Geschichtsschreibung der Abschied von teleologischen Geschichtsbildern und von der Vorstellung unvermittelt wahrnehmbarer Wirklichkeiten. Denn eine Denkweise, die das Leben, die Sprache und die Geschichte als auf ein telos, also ein Ziel hin ausgerichtet sieht und dies mit der Absicht tut, im Lichte eines letzten Zwecks eine Hierarchie von Bedeutungen zu erstellen, lässt die „spinnwebartige Komplexität der Zeichen außer Acht.“ (Terry Eagleton. *Einführung in die Literaturtheorie*. 4. erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart, Weimar, 1997, S. 115.)

²²¹ Hayden White. *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*; a.a.O.

²²² Ebd.

²²³ Reinhart Koselleck in der Einführung zu Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 2.

²²⁴ Ebd.

Vor diesem Hintergrund stellt White die Frage nach den sprachlichen Möglichkeiten der kulturellen Verarbeitung historischer Ereignisse und kommt zu der Erkenntnis, dass dies nur durch die Adaption eines geschichtlichen Ereignisses an die Prämissen der Narration geschehen kann.

In einem geschichtlichen Rückblick über die Entwicklung der Historiographie betont White, dass bis zur Französischen Revolution die Geschichtsschreibung im Allgemeinen als literarische Kunst galt und ihr fiktiver Charakter allgemein anerkannt und akzeptiert war.²²⁵ Natürlich wurde eine starke Orientierung an den Fakten gewünscht, gleichzeitig war man sich jedoch auch der Unvermeidlichkeit bewusst, bei der Darstellung realer Ereignisse auf Verfahren der Fiktion zurückzugreifen. Das Schreiben von Geschichte wurde als eine literarische, spezifisch rhetorische Tätigkeit aufgefasst und das so entstandene Produkt war ebenso sehr aus literarischer wie aus wissenschaftlicher Sicht zu beurteilen. Im frühen 19. Jahrhundert wird es dann hingegen üblich, Wahrheit mit Tatsachen gleichzusetzen. Fiktion gilt als das Gegenteil von Wahrheit und somit als Lüge. Ziel eines Historikers sollte es daher sein, möglichst jegliche Spur von Fiktionalität aus dem Diskurs zu tilgen und die Verfahren der Dichter und Literaten zu meiden. Geschichte, so rekonstruiert White, wird fortan als das Studium des Wirklichen und der Roman als die Darstellung des Vorstellbaren definiert.

Nach Hayden White lässt sich diese strikte Trennung von Historie und Faktizität auf der einen und Fiktion und Literatur auf der anderen Seite jedoch nicht aufrecht erhalten. Ausgehend von den Ähnlichkeiten zwischen Geschichtsdarstellungen und fiktiven Darstellungen in Romanen interessiert White in erster Linie die „Frage, inwieweit der Diskurs des Historikers und der des Autors fiktionaler Literatur sich überschneiden, Ähnlichkeiten aufweisen oder einander entsprechen.“²²⁶ Denn wenn auch

„Historiker und Autoren fiktionaler Erzählliteratur sich für verschiedene Arten von Ereignissen interessieren mögen, sind sowohl die Formen ihrer jeweiligen Diskurse als auch ihre Intention beim Schreiben oft die gleichen“,²²⁷ ebenso wie auch die „Verfahren oder Strategien, die sie bei der Gestaltung ihrer Diskurse verwenden, im wesentlichen die gleichen sind, wie verschieden auch auf einer rein oberflächlichen oder diktionalen Ebene ihre Texte erscheinen mögen.“²²⁸

Nach White gibt es Geschichtsdarstellungen, die als Romane gelten könnten und umgekehrt, denn rein „als sprachliche Kunstwerke gesehen sind Geschichtswerke und Romane nicht

²²⁵ Vgl. Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 146f.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Ebd.

voneinander zu unterscheiden.“²²⁹ Es ist sowohl das Ziel des Romanautors als auch das des Historiographen, ein sprachliches Abbild der Wirklichkeit zu geben. Um dieses Ziel zu erreichen, müssen beide Autoren den Anforderungen der Kohärenz und Korrespondenz gerecht werden. Das Bild, das der Romanautor von der Wirklichkeit konstruiert, muss ebenso einen bestimmten Bereich menschlicher Erfahrung repräsentieren wie dies von einer geschichtlichen Darstellung erwartet wird. Darüber hinaus muss jedoch auch jede Historiographie, verstanden als Darstellung (vergangener) „Wirklichkeit“²³⁰, in ihrer Struktur kohärent sein, denn eine bloße Aufzählung verifizierbarer Geschehnisse macht noch keine Darstellung der Wirklichkeit aus, wenn nicht eine „gewisse logische oder ästhetische Kohärenz, die sie miteinander verbindet, hinzukommt.“²³¹ Die Fakten sprechen eben nicht für sich selbst, sondern sie stellen vielmehr nur die Bruchstücke der Vergangenheit dar, die erst der Historiker zu einem verständlichen Ganzen zusammensetzt. Die so entstandene Ganzheit kann keine andere als eine rein diskursive sein. Der Grund hierfür liegt nach White in der unabänderlichen Tatsache, dass die „historische Überlieferung zugleich zu reich und zu arm ist.“²³² „Zu reich“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass das historische Material immer viel mehr Fakten enthält, als der Historiker überhaupt in seine Darstellung einbeziehen kann. Aus diesem Grund enthalten historische Texte immer ein „irreduzibles und nicht zu tilgendes Element von Interpretation“²³³, denn der Historiker muss zwangsläufig aus der Flut der Fakten einige aussortieren, die ihm irrelevant erscheinen. Durch diese Selektion interpretiert er die Fakten bereits. Whites Äußerung, die historische Überlieferung sei gleichzeitig „zu arm“, bezieht sich auf den Umstand, dass der Historiker bei der Rekonstruktion eines geschichtlichen Zeitabschnittes unweigerlich während seines Arbeitsprozesses irgendwann einmal zu wenig Fakten vorfinden wird. Solch eine Lücke in der Überlieferung wird er auf der Grundlage von Vermutungen und Rückschlüssen ausfüllen. Eine historische Erzählung wird damit zu einer „Mischung von ausreichend und unzureichend erklärten Ereignissen, eine Anhäufung von erwiesenen und erschlossenen Fakten, zugleich eine Darstellung, die Interpretation ist, und eine Interpretation, die als Erklärung des gesamten in der Erzählung widergespiegelten Prozesses gilt.“²³⁴ Diese Vorgehensweise gleicht der eines Romanautors:

„Romanautoren mögen sich nur mit vorgestellten Ereignissen befassen, während Historiker sich mit realen befassen, aber der Prozess ihres Zusammenfügens, seien sie real oder vorgestellt, zu einer verständlichen Totalität, die als Gegenstand einer Darstellung dienen kann, ist ein dichterischer Prozess. Hier muss der Historiker genau die gleichen tropologischen Strategien anwenden, die gleichen

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd. S. 146.

²³¹ Ebd.

²³² Ebd. S. 64.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.

Modalitäten der Darstellung von Beziehungen in Worten, die der Dichter oder Romanautor verwendet.“²³⁵

Die Kernthese Hayden Whites besagt, dass die sprachliche Darstellung von Welterfahrung, ganz gleich ob im Roman oder in der Geschichtsschreibung, immer tropologisch konstituiert ist. Allen geschichtlichen Aussagen geht die erfahrungsschließende Kraft der sprachlichen Metapher voraus.²³⁶ Aus diesem Grund nennt White die historischen Erzählungen auch „verbal fictions“ – sprachliche Fiktionen, „deren Inhalt ebenso *erfunden* wie *vorgefunden* ist und deren Formen mit ihren Gegenstücken in der Literatur mehr gemeinsam haben als mit denen in den Wissenschaften.“²³⁷

3.2.2.1. Zur Tropologie des historischen Diskurses

„Tropische Rede ist der Schatten, vor dem jeder realistische Diskurs zu fliehen sucht“²³⁸, so Hayden White in seiner Einführung zu *Auch Klio dichtet*. Diese Flucht erweist sich jedoch als vergeblich, denn „die Tropen stellen den Prozess dar, durch den jeder Diskurs die Gegenstände überhaupt erst *konstituiert*, die er lediglich realistisch zu beschreiben und objektiv zu analysieren behauptet.“²³⁹ Nach White ist das tropische Element in „jedem Diskurs der Humanwissenschaften enthalten, wie realistisch diese auch zu sein beabsichtigen.“²⁴⁰ Selbst die reinsten diskursiven Prosatexte scheitern nach White daran, „die Dinge wie sie sind‘ ohne rhetorische Ausschmückungen oder poetische Bilder wiedergeben [zu] wollen. Jede Mimesis erweist sich bei genauerer Analyse als verzerrt [...]“²⁴¹

Den Diskurs definiert White als ein „vermittelndes Unternehmen“²⁴² von metadiskursiver Reflexivität, das sowohl über das Wesen und die Art der Interpretation selbst, wie auch über den Gegenstand handelt, der Anlass für seine Entstehung ist. Ziel eines jeden Diskurses sollte es sein, bis dato unklassifizierbare Erfahrungen durch einen Prozess des Vertrautmachens des Unvertrauten in Sinn zu verwandeln²⁴³. Jeder Zugriff auf die Wirklichkeit, jeder Diskurs ist

²³⁵ Ebd. S. 149.

²³⁶ Vgl. Reinhart Kosellek in der Einführung zu Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 2.

²³⁷ Hayden White. *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*. In: Christoph Conrad, Martina Kessel (Hg.). *Geschichte schreiben in der Postmoderne*; a.a.O. S. 125.

²³⁸ Ebd. S. 8.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd. S. 7f.

²⁴¹ Ebd. S. 9.

²⁴² Ebd. S. 11

²⁴³ Vgl. Reinhart Kosellek in der Einführung zu Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 3.

nach White tropologisch verfasst und arbeitet mit „Sprachfiguren [...], die das Unbekannte bekannt werden lassen.“²⁴⁴ Aus einem als fremd und unvertraut empfundenen Bereich werden Dinge oder bestimmte Phänomene herausgenommen und durch Analogie in einen jener Erfahrungsbereiche eingefügt, die als verstanden gelten. Dieser Verstehensprozess kann nach White nur tropologischer Natur sein, „denn das Vertrautmachen des Unvertrauten beinhaltet ein tropisches Verfahren (troping), das im allgemeinen figurativer Art ist.“²⁴⁵ Die Hauptformen figurativer Rede sind für White Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie. Diese vier „master tropes“ strukturieren den zu beschreibenden Gegenstand und geben ihm seine narrative Gestalt.²⁴⁶ Der Historiker muss sein Material also entsprechend den Erfordernissen des narrativen Diskurses gestalten. Somit stehen hinter jedem Text immer tropologische Vorentscheidungen. Die figurative Sprache strukturiert ein vom Autor intendiertes Wahrnehmungsfeld vor. Eine rhetorische Analyse zeigt, dass jede Geschichtsschreibung auch eine mehr oder weniger deutliche Aussage über die Einstellung enthält, die der Leser sowohl den berichteten Daten als auch ihrer Interpretation gegenüber einnehmen soll. Die im Diskurs enthaltenen figurativen Elemente fungieren also als unterschwellig projizierte Hinweise für den Leser.²⁴⁷ Die Regelmäßigkeiten sprachlicher Artikulation legen Deutungsmuster frei oder begrenzen diese, wobei die Bildhaftigkeit der tropischen Wendungen die vermeintlich rein theoretischen Begriffe präjudiziert.²⁴⁸ Damit, so folgert White, sind alle historischen Darstellungen in gewisser Weise künstlerischer Natur, denn die figurative Ebene wird durch einen konstruktiven, poetischen Prozess hergestellt. Diese künstlerische Komponente kann jedoch nur durch eine rhetorische Analyse erschlossen werden.²⁴⁹ So gesehen kann der historische Diskurs in zwei Bedeutungsebenen aufgeteilt werden: Erstens in eine Ebene der Tatsachen und deren explizite Erklärungen, die die manifeste Oberfläche des Diskurses bildet, und zweitens in eine Ebene der figurativen Sprache, die für die Beschreibung der Fakten verwendet wird und die darüber hinaus auf eine tiefenstrukturelle Bedeutung verweist.²⁵⁰ Problematisch für die Interpretation eines

²⁴⁴ Franziska Schöbeler. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*; a.a.O. S. 104.

²⁴⁵ Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 12.

²⁴⁶ Vgl. Franziska Schöbeler. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*; a.a.O. S. 104.

²⁴⁷ Vgl. Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 129.

²⁴⁸ Vgl. Reinhart Koselleck in der Einführung zu Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 3.

²⁴⁹ Ein eindrückliches Beispiel für solch eine rhetorische Analyse liefert White mit der Untersuchung eines Abschnittes über die Weimarer Republik aus A.J.P. Taylors *The Course of German History: A Survey of the Development of Germany since 1815*. New York, 1946, S. 189 – 190. Am Beispiel des Wortes “sham” (Scheinexistenz) veranschaulicht White die Wirkung einer beherrschenden Metapher in einem auf den ersten Blick sehr objektiv-wissenschaftlich wirkenden Text. Vgl. Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S.132 – 139.

²⁵⁰ Vgl. Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a. O. S. 135.

historischen Textes ist, dass diese zwei Ebenen nicht eindeutig auseinanderzuhalten sind. Whites Modell stellt den Anspruch der Wissenschaft auf Objektivität, Rationalität und unhinterfragbare Wahrheiten grundsätzlich in Frage, ohne jedoch dem wissenschaftlichen Diskurs den Erkenntnisgewinn absprechen zu wollen. Die „Anerkennung tropologischer Strukturen als Grundlage der Wirklichkeitserfassung“²⁵¹ schmälert nach White „keineswegs“²⁵² den Status der Geschichtsschreibung. „Es würde ihn nur mindern, wenn wir der Meinung wären, dass die Literatur uns nichts über die Wirklichkeit lehrt, sondern nur Produkt einer Phantasie sei, die nicht von dieser Welt, sondern von einer anderen, nichtmenschlichen Welt wäre. Meines Erachtens erfahren wir die ‚Fiktionalisierung‘ der Geschichte als eine ‚Erklärung‘ aus demselben Grunde, wie wir große fiktionale Literatur als Erhellung einer Welt, in der wir zusammen mit dem Autor leben, erfahren.“²⁵³

3.2.2.2. Die Theorie der Plotstruktur

Nach White beziehen Geschichtswerke einen Teil ihrer Erklärungswirkung daraus, dass es ihnen gelingt, aus bloßen Chroniken Geschichten im Sinne von stories zu machen.²⁵⁴ Diese stories werden ihrerseits aus den Chroniken mit Hilfe eines Verfahrens hergestellt, das White als „emplotment“²⁵⁵ bezeichnet, was in etwa mit „Verleihung einer Plotstruktur“ übersetzt werden kann. Dies bezeichnet die Kodierung der in der Chronik enthaltenen Fakten als Bestandteile bestimmter Arten von Plotstrukturen. Nach White kann eine gegebene Menge von zufällig überlieferten Ereignissen niemals für sich selbst eine Geschichte darstellen, sondern diese bilden nur die Elemente einer Geschichte. Die Ereignisse werden erst durch die Arbeit des Autors zu einer Geschichte gemacht: durch das Weglassen oder die Unterordnung bestimmter Ereignisse, durch Hervorheben anderer, durch die Art der Beschreibung, durch den Wechsel in Ton und Perspektive – also mit Verfahren, die auch beim Aufbau einer Plotstruktur eines Romans oder eines Dramas eingesetzt werden.²⁵⁶ Dadurch, dass der Historiker in seine Geschichte Bedeutungsschemata etabliert, die jenen der Literatur ähnlich sind, wird beim Leser ein Erklärungseffekt erzielt, der über allgemeine Erklärungen hinausgeht. Die Plotstruktur ist das gestaltende Schema im Werk des Historikers. Aufgabe der Historiographie ist es nach White, einer Ereignisfolge eine ganz bestimmte Plotstruktur zu

²⁵¹ Franziska Schößler. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*; a.a.O. S. 104.

²⁵² Hayden White. *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*; a.a.O. S. 154.

²⁵³ Ebd. S. 155.

²⁵⁴ Vgl. Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 103.

²⁵⁵ Hayden White. *Metahistory*; a.a.O. S. 10.

²⁵⁶ Vgl. Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 104.

verleihen und sie somit zu einer „Geschichte von ganz bestimmter Art“²⁵⁷ zu machen. White betont in diesem Zusammenhang, dass kein historisches Ereignis an sich tragisch oder komisch ist, sondern dass sich die Bedeutung erst aus der Kontextualisierung, aus dem „emplotment“ ergibt. Folglich kann das, was sich in der einen Geschichtsdarstellung als tragisch erweist, durchaus in einer anderen als komisch erscheinen. Der Historiker bringt von sich aus „eine Vorstellung von den Anordnungstypen (types of configuration) von Ereignissen mit, „die von den Lesern, für die er schreibt, als Geschichten erkennbar sind.“²⁵⁸ In Anlehnung an Northrop Fryes *Analyse der Literaturkritik*²⁵⁹ unterscheidet White vier Arten von Plotstrukturen: Romanze, Tragödie, Komödie und Satire. Diese Anordnungstypen stellen anthropologische Grundkonstanten dar; sie sind Teil eines kollektiven Wissens- und Erwartungshorizonts, auf den sich sowohl der Historiker als auch der Leser bezieht. White geht davon aus, dass sowohl der Produzent als auch der Rezipient über ein gemeinsames kulturelles Erbe verfügen, ein kollektives Wissen, das stark literarisch geprägt ist. Vor dem Hintergrund dieses gemeinsamen Wissens werden die historischen Fakten zu Bedeutungskomplexen organisiert.²⁶⁰

Zwischen den Tropen und den Plotstrukturen herrschen bestimmte Beziehungsstrukturen. Ist eine Erzählung beispielsweise im Modus der Metapher geschrieben, so wird zumeist der Archetyp der Romanze als vorrangige Form der Plotstruktur gewählt. Der Modus der Metonymie legt eine tragische Plotstrukturierung nahe und Darstellungen, die im Modus der Synekdoche beschrieben werden, führen meist zu komischen Plotstrukturierungen. Eine ironische Ausgangsbeschreibung führt schließlich zu einer Plotstrukturierung im Modus der Satire.²⁶¹

Whites Arbeiten wird von Seiten der Historiker teilweise mit starker Kritik begegnet. So fordert Peter Szondi beispielsweise eine „Geschichte, die bespricht und nicht erzählt“²⁶² und Roger Chartier warnt davor, „Geschichte auf eine belletristische, wunderliche und zufallsbedingte literarische Tätigkeit“²⁶³ zu reduzieren. Frank R. Ankersmit kritisiert hingegen

²⁵⁷ Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 75.

²⁵⁸ Hayden White. *Der historische Text als literarisches Kunstwerk*; a.a.O. S. 129.

²⁵⁹ Vgl. Franziska Schöbler. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*; a.a.O. S. 101.

²⁶⁰ Vgl. Franziska Schöbler. *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*; a.a.O. S. 102.

²⁶¹ Vgl. Hayden White. *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*; a.a.O. S. 153.

²⁶² Peter Szondi. *Für eine nicht mehr narrative Historie*. In: *Poetik und Hermeneutik*. Band V: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Herausgegeben von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München, 1973, S. 540.

²⁶³ Roger Chartier. *Zeit der Zweifel*; a.a.O. S. 93.

in erster Linie die Statik von Whites Topologie.²⁶⁴ Dass die Erzählung eines Historikers unweigerlich eine Komödie, eine Tragödie, eine Romanze oder eine Satire wird und jede Bemühung, diesen vier Darstellungsformen zu entfliehen, zum Scheitern verurteilt sein soll, wird nach Ankersmit den vielfältigen historischen Inhalten der Geschichtsschreibung nicht gerecht. Ähnlich urteilt auch Günter Butzer. Er nennt den zentralen Begriff der Narration einen „Joker“²⁶⁵, der immer dann ausgespielt wird, „wenn es in der Theorie der Geschichtsschreibung Probleme mit der Wissenschaftlichkeit gibt.“²⁶⁶ Zwar erkennt Butzer Hayden White als den ersten Historiker an, der die metaphysischen Implikationen der Geschichtsschreibung berücksichtigt, wirft seiner Typologie der Plotkonstruktion als romanhafte, tragische, komische oder satirische jedoch vor, auf einer vermeintlichen Kontinuität der Gattungsnormen aufzubauen, „die seit 200 Jahren obsolet ist.“²⁶⁷ Was aus der Kritik an Whites Ansätzen zur Bewertung historiographischer Texte vielfach deutlich hervorgeht, ist die Angst der Historiker vor einem Angriff auf die disziplinäre Autonomie der Geschichtswissenschaft und damit einhergehend eine Reduktion der Geschichtstheorie auf die Poetologie.²⁶⁸ Dabei geht es jedoch nicht um eine Degradierung der Geschichtswissenschaft, sondern um die „Erschließung der sprachlichen Wurzeln von Geschichtsvorstellungen“²⁶⁹, um sich dadurch „dem unvermeidlich poetischen Charakter der Geschichtsschreibung zu nähern“²⁷⁰, wie White betont.

Die von White vorangetriebene Entdeckung des narrativen Charakters der Geschichtsschreibung öffnet den Blick für die Wechselbeziehung von Literatur und Geschichte. Das Erzählen von Geschichte und Geschichten findet nicht ausschließlich in den Historiographien statt, sondern ist auch Thema der Literatur. Aus diesem Grund soll im nachfolgenden Abschnitt die Interferenz von Literatur und Geschichte aus literaturwissenschaftlicher Sicht diskutiert werden.

²⁶⁴ Vgl. Frank R. Ankersmit. *Vom Nutzen und Nachteil der Literaturtheorie für die Geschichtstheorie*. In: Daniel Fulda, Silvia Seren Tschopp (Hg.). *Literatur und Geschichte*; a.a.O. S. 32.

²⁶⁵ Günter Butzer. *Narration – Erinnerung – Geschichte*; a.a.O. S. 147.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd. S. 150

²⁶⁸ Vgl. Daniel Fulda. *Erschrieben oder aufgeschrieben?* a.a.O. S. 304.

²⁶⁹ Hayden White. *Metahistory*; a.a.O. S. 11.

²⁷⁰ Ebd.

3.2.3. Zur Beziehung zwischen Literatur und Historiographie aus literaturwissenschaftlicher Sicht

Dorothee Kimmich überschreibt ein Kapitel zum Verhältnis von Literatur und Geschichtlichkeit in ihrem Buch *Wirklichkeit als Konstruktion* mit den Worten „Frau Roman‘ und ‚Herr Geschichte‘: Szenen einer Ehe.“²⁷¹. Die Metapher von „Frau Roman“ und „Herr Geschichte“ weist auf eine vielfältige und interessante Beziehung von Literatur und Historie hin, die die verschiedenen Rollenmuster, „den Antagonismus von Literatur und Wissenschaft, Poesie und Faktenwissen, Emotionalität und Rationalität“²⁷² spiegelt. Der Frau wird in dieser Verbindung unzweifelhaft der poetischere Part übertragen, der sie zwar als Wesen der Phantasie und Fiktion erscheinen lässt, gleichzeitig jedoch auch in die Nähe der Lüge rückt, wohingegen „Herr Geschichte“ Faktizität, Sachlichkeit und Wahrheit zu verkörpern scheint. Darüber hinaus machen die „Szenen einer Ehe“ jedoch auch deutlich, dass beide Protagonisten, sowohl die Literatur als auch die Historie, aufeinander angewiesen und voneinander abhängig sind. Literatur, die sich im weitesten Sinne als realistisch verstanden wissen will, begibt sich auf historisches Terrain, gleichzeitig ist die Historiographie von literarischen Verfahren abhängig, wie Hayden White aufgezeigt hat.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wird geschichtlichen Themen und ihren Darstellungsformen mit zunehmenden Interesse begegnet. Das aufkommende Bürgertum wird zum neuen Lesepublikum sowohl für historische Romane als auch für Historiographien. Daraus erwächst der Anspruch, nicht nur in einem wissenschaftlichen Duktus gehaltene Kompilationen geschichtlicher Ereignisse als Lektüre vorzufinden, sondern ansprechende, leserliche und für ein breites Publikum verständliche Werke.²⁷³ Daniel Fulda bemerkt in diesem Zusammenhang, dass sich der „Aufstieg der Historie als Wissenschaft [...] in den Bahnen ihrer Ästhetisierung vollzogen“²⁷⁴ hat. Komplementär zu dieser Ästhetisierung der Geschichte lässt sich auch von einer Historisierung der Ästhetik, beziehungsweise der Literatur sprechen.²⁷⁵ Im 19. Jahrhundert beginnt nicht nur die Verwissenschaftlichung der Geschichte und der Anpassungsprozess der Historiographie an das zeitgenössische Lesepublikum; sondern Geschichte wird, nicht zuletzt als Folge des stetig wachsenden Interesses an der Historie, auch als Handlungsgerüst, als Rahmen für fiktionale Texte entdeckt.

²⁷¹ Dorothee Kimmich. *Wirklichkeit als Konstruktion*; a.a.O. S. 31.

²⁷² Ebd. S. 32.

²⁷³ Vgl. dazu die Ausführungen von Dorothee Kimmich. *Wirklichkeit als Konstruktion*; a.a.O. S. 41f.

²⁷⁴ Daniel Fulda. *Erschrieben oder aufgeschrieben?* a.a.O. S. 302.

²⁷⁵ Vgl. Daniel Fulda in der Einleitung zu *Literatur und Geschichte*; a.a.O. S. 8.

Barbara Potthast erkennt in dem ästhetischen Historismus den universalen Epochenstil des 19. Jahrhunderts.²⁷⁶ Die Geschichtlichkeit dieser Epoche zeigt sich nicht nur in der Monumentalarchitektur, in der Malerei oder den Renaissancemöbeln – Hofmannsthal spricht in seinem Essay über *Gabriele d' Annunzio* davon, dass die Vorfahren den Menschen des 19. Jahrhunderts nur zwei Dinge hinterlassen hätten: „hübsche Möbel und überfeine Nerven“²⁷⁷ – sie wird vor allen Dingen auch in der historisierenden Dichtung deutlich. Dabei sind die poetischen Ausformungen vielfältig: Es gibt Geschichtsdramen und historische Festspiele, historische Lyrik wie Oden, Gesänge, Lieder oder Balladen und historische Epen und Sagen. Die erfolgreichste Gattung des 19. Jahrhunderts stellt jedoch der historische Roman dar. Dieser macht in etwa die Hälfte der deutschen Romanproduktion im 19. Jahrhundert aus. Potthast betont jedoch in diesem Kontext, dass, obwohl die großen europäischen Erzähler des 19. Jahrhunderts, wie Hugo, Flaubert, Tolstoj und auch Fontane historische Romane und Erzählungen geschrieben haben, das Genre insgesamt dennoch keine gesteigerte Wertschätzung erfahren hat, da die meisten historischen Romane von eher zweifelhafter Qualität waren.²⁷⁸ So schreibt auch Theodor Fontane in seiner Besprechung von Gustav Freytags Roman *Die Ahnen* 1875: „[D]ie Mehrzahl der geschichtlichen Romane ist einfach ein Greuel.“ (HF III/1, 320) Dass die historischen Romane trotz ihres geringen literarischen Wertes große Resonanz beim Lesepublikum fanden und den deutschen Buchmarkt im 19. Jahrhundert dominierten, ist nach Barbara Potthast einem „Gesamtphänomen“²⁷⁹ geschuldet, das die Geschichtsversessenheit des 19. Jahrhunderts betrifft. „Die große Obsession des 19. Jahrhunderts ist bekanntlich die Geschichte gewesen“,²⁸⁰ beginnt Michel Foucault seinen Essay über *Andere Räume*. Die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ist von dem Verlangen geprägt, „sich im Großen wie im Kleinen mit geschichtlichen Formen und Zeichen zu umgeben und einen historistischen Kosmos zu kreieren.“²⁸¹ Sowohl in der Architektur als auch in der Malerei oder in den Erzähltexten werden historische Stoffe verarbeitet und nicht selten auch untereinander vermischt. Potthast spricht an dieser Stelle von den „Mischgebilde[n]“²⁸² des ästhetischen Historismus, die in den historischen Romanen zu Stilbrüchen und Anachronismen führen. Das 19. Jahrhundert ist durch den Versuch

²⁷⁶ Vgl. Barbara Potthast. *Historische Romane und ästhetischer Historismus: Text-Bild-Relationen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hg.). *Literatur und Geschichte*; a.a.O. S. 323.

²⁷⁷ Hugo von Hofmannsthal. *Gabriele d' Annunzio*; a.a.O. S. 23.

²⁷⁸ Vgl. Barbara Potthast. *Historische Romane und ästhetischer Historismus*; a.a.O. S. 324.

²⁷⁹ Barbara Potthast. *Historische Romane und ästhetischer Historismus*; a.a.O. S. 325.

²⁸⁰ Michel Foucault. *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 1990, S. 34.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Barbara Potthast. *Historische Romane und ästhetischer Historismus*; a.a.O. S. 325.

gekennzeichnet, aktuelle Probleme in historische Gewänder zu kleiden. Durch das Zitieren von Vergangenheit werden diese Probleme zwar euphemistisch-historisch kuvriert, adäquate Lösungsvorschläge bietet dieses Vorgehen jedoch nicht. Dadurch entsteht ein Nebeneinander von Vergangenheit und Gegenwart, das vor allem in der Erzählliteratur zu Geschichtskonzeptionen führt, die eindeutige Bezüge zur Gesellschaft und Kultur des 19. Jahrhunderts aufweisen.²⁸³ Aus dem historischen Fundus wird der Rahmen, das Gerüst der Erzählung geschöpft, um so vor der Folie der Geschichte aktuelle Ereignisse, Strömungen und Probleme zu thematisieren. Im Roman ist Geschichte fortan „doppelt anzutreffen.“²⁸⁴ Diese Entwicklung wirft die Frage auf, wie literarische Texte Geschichte präsentieren, welche Formen sie favorisieren und wie diese zu bewerten sind.²⁸⁵

Nach Dorothee Kimmich ist die Literatur nach Goethe durch eine spezielle Form von Geschichtsbewusstsein gekennzeichnet, das auf dem Gefühl basiert, in einer Nachzeit, beziehungsweise in einer Übergangszeit zu leben.²⁸⁶ Die Kunstperiode ist zu Ende gegangen und neue ästhetische Konzepte befinden sich erst in den Anfangsstadien. Die Geschichtlichkeit allen Daseins wird erfahrbar; die eigene Existenz, die Kunst und die Ästhetik, ja auch die Moral und die Wahrheit werden als historisch bedingt und damit als vergänglich erkannt. Die Absage an die Teleologie führt dazu, dass die Problematik der Kontingenz sich plötzlich vehement in den Vordergrund drängt. Zuvor hatte sowohl das theologische Erbe als auch der Glaube an einen höheren Wahrheitsgehalt historischer Ereignisse den „sinnlos scheinenden Zufall“²⁸⁷ aus der Literatur und infolge dessen auch aus der Historiographie verbannt. Für viele Autoren ist es aber gerade die offensichtliche Sinnlosigkeit zufälliger Ereignisse, die ihr Interesse weckt und die nach poetischer Verarbeitung verlangt. Der Ort, an dem diese neuen Modelle eingeführt und zur Diskussion gestellt werden, ist, wie zu Anfang bereits erwähnt, die Literatur. Dabei löst jedoch nicht ein Wirklichkeitsmodell ein anderes ab, sondern es existieren verschiedene Modelle

²⁸³ Vgl. Barbara Potthast. *Historische Romane und ästhetischer Historismus*; a.a.O. S. 325.

²⁸⁴ Eberhard Lämmert: *Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie*. In: *Poetik und Hermeneutik*. Band V: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Herausgegeben von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel. München, 1973, S. 503.

²⁸⁵ Aufgrund der Tatsache, dass die Opposition von Fiktion und Wirklichkeit bei der Interpretation von fiktionaler Literatur nicht mehr greift, schlägt Wolfgang Iser vor, das ursprüngliche Oppositionsverhältnis durch die Triade des Realen, des Fiktiven und des Imaginären abzulösen. Vgl. Wolfgang Iser. *Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?* In: *Poetik und Hermeneutik*. Band X: *Funktionen des Fiktiven*. Herausgegeben von Dietrich Henrich und Wolfgang Iser. München, 1983, S. 121 – 151.

²⁸⁶ Vgl. Dorothee Kimmich. *Wirklichkeit als Konstruktion*; a.a.O. S. 14f.

²⁸⁷ Reinhart Koselleck. *Der Zufall als Motivationsrest in der Geschichtsschreibung (Bemerkungen zu Archenholtz' Geschichte des Siebenjährigen Krieges)*. In: *Poetik und Hermeneutik*. Band III: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Herausgegeben von Hans Robert Jauß. München, 1968, S. 140.

nebeneinander, auf die sich sowohl die Literatur als auch die Geschichtsschreibung beziehen. Mit dem veränderten Geschichtsbewusstsein geht somit eine Pluralisierung der Konzepte einher, die sich mit der Kohärenz von Geschichte und Geschichten befassen. Kimmich hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass die Geschichte „zuerst im literarischen Diskurs ihren metaphysischen Charakter verloren, ihre teleologischen und kausalen Strukturen eingebüßt“²⁸⁸ hat. Dabei folgt die „theoretische Erfassung dieser Phänomene [...] ihrer literarischen Formulierung nach. Dies hat für die Entstehung eines modernen Geschichtsbildes beziehungsweise dessen philosophischer Begründung kaum zu überschätzende Bedeutung.“²⁸⁹ Neben der Darstellung kontingenter Ereignisse werden in der Folge auch die literarischen Diskurse, die diese Versuche der erneuten Sinnerzeugung reflektieren, wiederum selbst zum Thema. Indem die Literatur diese Sinnerzeugungsstrukturen reflektiert und kommentiert, deckt sie gleichzeitig deren fiktionalen Charakter auf.

Vor dem Hintergrund dieses neuen Geschichts- und Vergänglichkeitsbewusstseins entwickeln sich in der literarischen Produktion auch neue ästhetische Prinzipien. Wenn nichts mehr für die Ewigkeit Gültigkeit haben kann, ist auch eine „Ästhetik, die durch alle Zeiten gehen könnte“²⁹⁰ nicht mehr möglich. Aus diesem Grund wird das noch in der Genieästhetik vorherrschende Prinzip der Erfindung nun von einem neuen Prinzip der Verknüpfung abgelöst. Dieses neue Konzept bleibt nicht nur auf der begrifflichen Ebene im metaphorischen Feld von Text und Textur, sondern thematisiert darüber hinaus die Verpflichtung der Literatur, sich auf die historische Realität zu beziehen und gleichzeitig Interpretationsansätze für die beschriebenen Ereignisse zu liefern.²⁹¹ Ziel dieser neuen Ästhetik ist es, auf dem „Schutthaufen“²⁹² der Geschichte eine neue Dichtung erblühen zu lassen. Dazu wird aus dem historischen Fundus das eigentliche Thema, das Motiv für die literarische Produktion geschöpft, jedoch nicht, um die Romantik und Poesie der scheinbar guten alten Zeit wieder aufleben zu lassen, sondern um die Wirklichkeitsmodelle der Vergangenheit aufzuzeigen und zur Diskussion zu stellen. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Frage, wie sich in den vor diesem ästhetischen Hintergrund entstandenen Werken das Verhältnis von Fakten und Fiktion ausnimmt, das heißt welchen Stellenwert die historischen Quellen in dem

²⁸⁸ Dorothee Kimmich. *Wirklichkeit als Konstruktion*; a.a.O. S. 18.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Ebd. S. 19.

²⁹¹ Vgl. Dorothee Kimmich. *Wirklichkeit als Konstruktion*; a.a.O. S. 33.

²⁹² Heinrich Laube. *Zeitung für die elegante Welt*. 1833/34, 3 Bände, Frankfurt am Main, 1971, Band 1, S. 128.

endgültigen Text erhalten oder wie die historische Vorgabe zugunsten der poetischen Intention des Autors modifiziert wurde.

Als Beispiel für eine Ästhetik, die den Umgang mit Vergangenheit in den Mittelpunkt ihrer Produktion rückt, soll im nachfolgenden zweiten Teil dieser Arbeit *Unwiederbringlich* interpretiert werden. Fontane hat bekanntermaßen den historischen Hintergrund, auf dem der Roman basiert, sorgfältig recherchiert. Nichtsdestotrotz ist *Unwiederbringlich* kein historischer Roman. Wie in dem folgenden, ersten Interpretationskapitel aufgezeigt werden soll, stellt Fontane, indem er eine Skandalgeschichte und damit eine Alltagsgeschichte aus der Sphäre des Adels zum Thema seines Romans macht,²⁹³ die tradierten historiographischen Modelle in Frage und betont stattdessen die Narrativität von Geschichtsdarstellungen. Dabei verschiebt sich der Fokus von der „großen“, männlich konnotierten Helden- und Staatsgeschichte hin zur „kleinen“, mit den Attributen der Weiblichkeit und Intimität verbundenen Geschichte.

Im Anschluss daran werden in einem weiteren Kapitel die Mnemotope, die Erinnerungsorte in *Unwiederbringlich* aufgezeigt und in ihrer Bedeutung für den Romanverlauf erläutert. Mnemotope bilden den konstitutiven Raum der Memoria. Denkmale, Gebäude oder Landschaften werden in *Unwiederbringlich* zu Orten des „Kultur-Bildlichen“²⁹⁴, denn Erinnerung knüpft sich hier an einen real existierenden Ort, sie nimmt sozusagen die Gestalt dieses Ortes an. Erinnerungskultur wird dabei durch Gebäude, Orte oder Landschaften symbolisiert, die dadurch wiederum zum Sinnbild dieser Erinnerung werden.

Ein drittes Interpretationskapitel befasst sich mit den im Roman thematisierten Archivprozessen. Der Archivgedanke spielt in der Memoria-Debatte eine zentrale Rolle. Das bedrohliche Gefühl eines raschen und endgültigen Verschwindens der Tradition verbindet sich dabei mit der Ungewissheit über die Bedeutung der Gegenwart und der Zukunft und verleiht aus diesem Grund auch dem unbedeutendsten Rest die Ehre des Erinnerungswürdigen. In *Unwiederbringlich* werden die Archivierungsprozesse an zwei Nebenfiguren illustriert: An der Figur des alten Pastors Petersen, der explizit als „Altertümler“ (HF I/2, 610) vorgestellt wird und an der Figur König Friedrichs VII. von Dänemark, in dessen Regierungszeit der Roman spielt und dessen Affinität zu Fundstücken und Ausgrabungen immer wieder thematisiert wird. Vor dem Hintergrund der Intertextualitätstheorie²⁹⁵ soll in diesem Kapitel zudem die Funktion und Bedeutung der in

²⁹³ Wie dies übrigens auch bei *Effi Briest* oder *L' Adultera* der Fall ist.

²⁹⁴ Sigrid Thielking. *Denkmal, Turm, Grab und Gruft als Orte der „Memoria“ und des „Kultur-Bildlichen“ bei Theodor Fontane*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band III; a.a.O. S. 16 – 27.

²⁹⁵ Vgl. hierzu Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985.

den Romantext eingewobenen Intertexte erläutert werden. Im Fokus der Untersuchung werden zum einen die im Roman wiederholt auftauchenden Balladen und Lieder und zum anderen Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* stehen, der Fontanes Roman als Subtext unterlegt ist. Die Analyse sowohl der markierten als auch der unmarkierten Intertexte und vor allem auch der Kontexte, in die diese eingearbeitet sind, wird aufzeigen, dass diese Texte von Seiten der Figuren unterschiedlich ausgelegt und funktionalisiert werden.

Das letzte Kapitel setzt sich mit der Problematik der übermächtigen, den Menschen unter ihren Bann zwingenden Memoria auseinander. Normen und Traditionen, die als konstitutiv für eine Gedächtnisgemeinschaft empfunden werden, werden nur noch um ihrer selbst Willen gepflegt und stellen von ihrem eigentlichen Ursprung abgelöste Versatzstücke des kollektiven Gedächtnisses dar, die den Figuren keine Orientierungshilfe mehr anbieten können. Stattdessen produzieren sie Dissens und Konflikte, da sie subjektiv für eigene Lebensentwürfe eingesetzt werden. Erinnerung ereignet sich hier in veräußerlichten, entleerten und institutionalisierten Formen. Als Beispiel für solch ein Quietivum kann der in den Romanen Fontanes vielfach thematisierte preußische Pflicht- und Ehrenmythos genannt werden, der in *Unwiederbringlich* in Form des durch die Gräfin Holk personifizierten Pflichtethos zu Tage tritt. An den Figuren Helmut und Christine Holk sowie Julie von Dobschütz wird aufgezeigt werden, welche Auswirkungen es hat, wenn Vergangenheit übermächtig, wenn der Imperativ des Gedenkens zum alles beherrschenden Zwang wird und damit der freie Blick in die Zukunft verstellt wird. An der Unfähigkeit zu vergessen und zumindest Teile der Vergangenheit ruhen zu lassen, scheitern die Lebenskonzeptionen der Figuren. Hierin gründet das tragische Ende des Romans.

II. MEMORIA IN UNWIEDERBRINGLICH

1. GESCHICHTE(N) ERZÄHLEN

Aber was heißt großer Stil? Großer Stil heißt soviel, wie vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert. (HF I/2, 729)

[D]ie Geschichte der Frauen ist meist viel interessanter. (HF I/2, 713)

Nach Peter Uwe Hohendahl entwirft der realistische Roman des 19. Jahrhunderts sowohl ein wahrscheinliches als auch ein poetisches Bild seiner Epoche.¹ Am Beispiel von Fontanes Romanen wird deutlich, wie sehr die dort dargestellten gesellschaftlichen Strukturen noch heute unsere Vorstellung von und unser Urteil über diese Epoche prägen und beeinflussen. Hohendahl weist an dieser Stelle auf „unser anschauliches Bild Preußens“² hin, das „Theodor Fontanes Romanen mehr verdankt als den zeitgenössischen Historikern“³ und Günter Grass konstatiert in diesem Zusammenhang: „Wie dürftig wäre uns das 19. Jahrhundert überliefert, gäbe es nicht Theodor Fontanes Romane.“⁴ Denn trotz des bereits angeführten, abwertenden Urteils über die meisten historischen Romane, konnte auch Fontane der Versuchung nicht widerstehen, geschichtliche Ereignisse zum Handlungsgerüst seiner Romane zu machen. Bereits sein Erstling *Vor dem Sturm* ist ein historischer Roman und auch der zweite Roman, *Grete Minde*, kann dieser Gattung zugeordnet werden, wie bereits aus dem Zusatz zum Titel „Nach einer märkischen Chronik“ (HF I/1, 7) ersichtlich wird. *Vor dem Sturm* und *Grete Minde* gehören sicher nicht zu den herausragendsten Werken in Fontanes Oeuvre, dennoch bleibt er dem dort angewandten Muster auch später in gewisser Weise treu. Geschichte ist ein ständiges Thema und für die meisten seiner Romane lässt sich nachweisen, dass ein historisches Ereignis zum Auslöser für eine Geschichte und zum Grundgerüst derselben wurde.

¹ Vgl. Peter Uwe Hohendahl. *Theodor Fontane und der Standesroman: Konventionen und Tendenzen im Stechlin*. In: Peter Uwe Hohendahl und Paul Michael Lützel (Hg.). *Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200 – 1900*. Stuttgart, 1979, S. 263.

² Peter Uwe Hohendahl. *Theodor Fontane und der Standesroman: Konventionen und Tendenzen im Stechlin*; a.a.O. S. 263.

³ Ebd.

⁴ Günter Grass, wiedergegeben in: Wolfgang Bager. *Ein Mann voller Eigenschaften. Zum 100. Todestag Theodor Fontanes*. In: *Südkurier*, Nr. 217, 1998, S. 9.

Der Roman *Unwiederbringlich* zeigt, so die zentrale These der folgenden Interpretation, dass Geschichte narrativ organisiert ist und Literatur Geschichte arrangiert. Fontane stellt in *Unwiederbringlich* tradierte historiographische Modelle in Frage und betont stattdessen die Narrativität von Geschichte, wie dies von Hayden White theoretisch formuliert wurde. Literatur wird hier zum Ort, an dem historiographische Erzählmuster diskutiert und kritisiert werden. Die Art und Weise, wie Geschichte in *Unwiederbringlich* thematisiert wird und wie der Roman mit der eigenen Geschichte umgeht, macht die Verpflichtung der Geschichte gegenüber narrativen Mustern deutlich. Im Roman wird eine fiktionale Welt entfaltet, die sich zwar auf historische Realitäten beruft, diese jedoch im Sinne der literarischen und ästhetischen Anforderungen des Textes umformt und verschiedene Formen der Geschichtsdarstellung reflektiert. Damit kommt es zu einer Verschmelzung von Geschichte und Geschichten, frei nach dem Motto des Autors: „Geschichten und Geschichte / Wachsen und wechseln schon im Entstehn.“ (HF I/6, 387)

In Fontanes Werk tritt die „große“ Geschichte zunehmend in den Hintergrund und individuelle Schicksale rücken ins Zentrum der Betrachtung. Bereits in *Vor dem Sturm* spielt der Aufstand gegen die napoleonischen Truppen nur eine untergeordnete Rolle, stattdessen steht die persönliche Entwicklung des männlichen Protagonisten Lewin von Vitzewitz im Mittelpunkt der Erzählung. Noch deutlicher wird dies bei Romanen wie *Effi Briest* und *L'Adultera*. Beide Romane basieren auf Skandalgeschichten, die sich in der preußischen Adelsgesellschaft zugetragen haben. Bereits diese Themenwahl macht deutlich, dass Fontane die Möglichkeit einer alternativen Geschichtsschreibung und Geschichtsinterpretation betont. Geschichte erscheint in verschiedenen, geschlechtsspezifischen Ausformungen, die sich diametral entgegenstehen. Da ist zum einen die „große“, männlich konnotierte Geschichte, die bestimmten Genregesetzen folgt. Sie stellt die offizielle Lesart von Geschichte dar, ist abstrakt, erhebt Anspruch auf Faktizität und beschäftigt sich mit der Seite der Macht. Im Mittelpunkt der „großen“ Geschichte stehen in der Regel Männer: Staats- und Regierungschefs, Könige, Kaiser, Geistliche – Männer mit Macht und Einfluss. Im Roman tritt die „große“ Geschichte in Form der Staats- und Kriegsgeschichte, Sagen- und Heldengeschichte, Genealogie und damit eng verbunden auch als Adelsgeschichte auf. Dieser offiziellen, männlichen Geschichtsdeutung steht die „kleine“, weiblich konnotierte Geschichte gegenüber, die eine alternative Lesart zur „großen“ Staats- und Kriegsgeschichte anbietet. Der Fokus liegt hier auf den von der „großen“ Geschichte verdrängten und vernachlässigten Aspekten von Geschichte. Dazu gehört die Alltagsgeschichte, die Liebes- und

Skandalgeschichte und vor allem die Geschichte der Frauen, denn „die Geschichte der Frauen ist meist viel interessanter“ (HF I/2, 713), wie es in *Unwiederbringlich* ausdrücklich heißt. Diese weiblich konnotierten Formen von Geschichte spielen in einer intimen und privaten Sphäre und ihre ProtagonistInnen sind individualisiert. Im Gegensatz zur „großen“ Geschichte, die in wissenschaftlichen Abhandlungen, in Schul- und Lehrbüchern publiziert wird, verbreitet sich die „kleine“ Geschichte in erster Linie durch mündliches Erzählen, vornehmlich durch Anekdoten.

In den anschließenden Ausführungen sollen die unterschiedlichen Ausformungen von „großer“, beziehungsweise männlich konnotierter und „kleiner“, respektive weiblich konnotierter Geschichte in *Unwiederbringlich* untersucht werden. Als Beispiel für die „große“ Geschichte wird in einem ersten Abschnitt der Konflikt zwischen Dänemark und Preußen, der den historisch-politischen Hintergrund von *Unwiederbringlich* bildet, dargestellt. Diese „große“ Geschichte erfährt ihre Relativierung besonders durch die Betonung einer alternativen Form von Geschichte. Aus diesem Grund werden in einem weiteren Punkt die Tischgespräche auf Holkenäs und am dänischen Hof in den Fokus der Interpretation rücken, da dies der Ort ist, an dem politische und historische Themen in der Figurenrede reflektiert werden und an dem Kritik an der offiziellen Deutung von Geschichte laut wird.

Der zweite Teil dieses Kapitels widmet sich der „kleinen“ Geschichte. Hier wird die Anekdote als eine Textform, die den Prinzipien der Singularität und Repräsentation folgend ein außerordentliches historisches Ereignis auf pointierte Weise erzählt, als Exempel dient und damit einen Bezug zur Gegenwart herstellt, im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen. Eine von Frau Geheimrätin von Brunnemann an Theodor Fontane entsandte Familienanedote war es auch, die zum auslösenden Faktor für die Romanproduktion von *Unwiederbringlich* wurde. Durch die Entstehung im Kontext einer weiblich aristokratischen Skandalgeschichte verweist der Roman auf eine alternative Geschichtsdeutung, situiert sich innerhalb einer weiblichen Geschichte und übt Kritik an einer rein männlich konnotierten Interpretation von Geschichte.

1.1. „GROßE“ GESCHICHTE

1.1.1. Der Deutsch-Dänische Konflikt

In einem Brief vom November 1888 an seinen Verleger Rodenberg betont Fontane die Transponierung der ursprünglich in Strelitz stattgefundenen Geschehnisse im Roman nach Schleswig-Holstein und Kopenhagen.⁵ Nach eigener Aussage des Autors ist solch eine Transponierung nicht leicht und mit allerhand historischer Recherche verbunden. Neben der Tatsache, dass der Hof in Kopenhagen Fontane bezüglich der Wahl des Handlungsortes zum einen aus einiger Verlegenheit befreit, da keiner der deutschen Höfe gepasst hätte, und zum anderen seiner Vorliebe für „nordisch Romantisches“ (HF IV/3, 658) entspricht, fällt die Wahl des Handlungsortes mit Sicherheit auch deswegen auf Nordschleswig und Dänemark, weil es sich hierbei um eine Gegend handelt, deren Geschichte und Geographie der Autor selbst gut kennt. Im Mai 1864 bricht Fontane zusammen mit einem Kollegen der Kreuzzeitung zum ersten Mal in das Gebiet von Nordschleswig und Dänemark auf, um Material für sein 1866 erscheinendes Buch *Der Schleswig-Holsteinische Krieg im Jahre 1864* zu sammeln.⁶ Er kommt dabei über Flensburg bis zu den Düppler Schanzen. Im September des gleichen Jahres unternimmt er eine zweite Nordlandsreise, die große Teile Dänemark einschließt, wobei er sich auch eine Woche in Kopenhagen aufhält.⁷

Unwiederbringlich spielt in den Jahren von 1859 bis 1861 und damit genau in der Zwischenzeit zwischen dem Ersten und dem Zweiten Deutsch-Dänischen Krieg. Die zunehmende Spannung zwischen Schleswig-Holstein, Preußen und Dänemark bildet somit das zeitgeschichtliche Kolorit des Romans. Die Vorgeschichte der Deutsch-Dänischen Kriege reicht ursprünglich bis ins 15. Jahrhundert zurück, als König Christian I. im Rippener Freiheitsbrief gelobte, dass die Herzogtümer Schleswig und Holstein „up ewig ungedeeft“, auf ewig ungeteilt zusammenbleiben sollten. Der Roman rekurriert auf diesen Leitsatz, wenn die Prinzessin „jenes furchtbare ‚sallen blewen ungedellt‘“ (HF I/2, 648) als den „Stein des Anstoßes“ (HF I/2, 648) in der Schleswig-Holsteinischen Frage, als „Zitat ohne Ende“ (HF I/2, 648) und als „Gemeinplatz ohnegleichen“ (HF I/2, 648) bezeichnet, der zwischen Schleswig und Dänemark die „Scheidelinie“ (HF I/2, 648) zieht. Was im Zusammenhang mit der Memoria-Thematik an dieser Stelle besonders interessant erscheint, ist die Tatsache, dass

⁵ Vgl. hierzu den auf S. 110 dieser Arbeit ausführlich zitierten Brief Fontanes an seinen Verleger Julius Rodenberg (HF IV/3, 656 – 658).

⁶ Vgl. Helmuth Nürnberger. *Fontanes Welt*; a.a.O. S. 206 – 208.

⁷ Die genauen Stationen der Reise finden sich bei Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang. Dänemark in Fontanes Roman Unwiederbringlich*. In: *Skandinavistik* 2, Heft 2, 1972, S. 29.

die Unteilbarkeit der beiden Herzogtümer, die die Schleswig-Holsteiner als politische Handlungsmaxime auf ihre Fahnen geschrieben haben, zu einem konstitutiven Aspekt des kollektiven Gedächtnisses der schleswig-holsteinischen Bevölkerung wurde, wie aus den Äußerungen der Prinzessin und der Qualifizierung des Zitates als „Gemeinplatz“ (HF I/2, 648) deutlich hervorgeht.

Schleswig war ursprünglich ein dänisches, Holstein ein deutsches Lehen.⁸ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts gehören beide Herzogtümer zum übernationalen dänischen Gesamtstaat, wobei Holstein jedoch gleichzeitig dem Deutschen Bund, einem losen Zusammenschluss von 39 Einzelstaaten, davon 35 Erbmonarchien und vier Stadtstaaten, angehört. Das Aufkommen nationaler und liberaler Ideen führt zu verstärkten Spannungen. Fortan ist Schleswig-Holstein zunehmenden Danisierungsversuchen ausgesetzt, während es selbst für die Einheit beider Herzogtümer, für den Anschluss Schleswigs an den Deutschen Bund und für mehr staatliche Selbstständigkeit kämpft. Zur Sicherung eines künftigen dänischen Nationalstaates versucht Dänemark, Schleswig unter Preisgabe Holsteins immer fester an sich zu binden. Diese Politik kollidiert jedoch mit dem Anspruch der beiden Herzogtümer, auf ewig ungeteilt zusammenzubleiben. 1846 erklärt König Christian VIII. die weibliche Erbfolge des dänischen Königsgesetzes für Schleswig für verbindlich. Im März 1848 werden in Dänemark die nationalliberalen Kräfte, die sogenannten „Eiderdänen“, mit der Regierungsbildung betraut. Diese Gruppe votiert für den Anschluss ganz Schleswigs bis zur Eider an Dänemark. Friedrich VII. erkennt nach der Ernennung eines eiderdänischen Ministeriums die Einverleibung Schleswigs in Dänemark an. Daraufhin kommt es zur schleswig-holsteinischen Erhebung in Kiel, in deren Folge die schleswig-holsteinischen Stände eine provisorische Regierung einsetzen. Die Geschehnisse im März 1848 können als Auftakt für den Ersten Deutsch-Dänischen Krieg gelten, der, mit Unterbrechung eines Waffenstillstandes, bis 1850 andauert. Mit Unterstützung preußischer Bundestruppen kann sich Schleswig-Holstein eine Zeit lang gegen Dänemark behaupten, ist jedoch zur Aufgabe gezwungen, als Preußen sich auf Druck der politischen Großmächte Russland und Großbritannien, die nicht gewillt sind, die Elbherzogtümer Schleswig und Holstein dem preußischen Machtbereich zu überlassen, im Sommer 1850 zurückzieht. Die allein weiterkämpfenden schleswig-holsteinischen Truppen unterliegen. 1851 liefert der Deutsche Bund Schleswig, 1852 Holstein an Dänemark aus. Im

⁸ Zur Geschichte der Herzogtümer Schleswig und Holstein und der Deutsch-Dänischen Kriege vgl. *Brockhaus*. Ergänzungsband: *Lexikon der Weltgeschichte*. Band 1, S. 156f und Band 2, S. 526; Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch-politischer Roman?* In: *Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*; 48, 1974, S. 672 – 703; Heinrich Jaenecke. *Der Lotse des neuen Deutschland*. In: *GeoEpoche. Das Magazin für Geschichte*. Nr. 12: *Deutschland um 1900*. Hamburg, 2004, S. 36; Gerhard Friedrich. *Fontanes preußische Welt. Armee – Dynastie – Staat*. Herford, 1988, S.130 – 391; Helmuth Nürnberger. *Fontanes Welt*; a.a.O. S. 206f.

Londoner Protokoll vom 8. Mai 1852 wird die Thronfolge im Gesamtstaat Dänemark zugunsten Christians IX. aus dem Hause Glücksburg geregelt. Der „Protokollprinz“ Christian soll auf den kinderlosen König Friedrich VII. folgen, die Linie Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg wird aus den Herzogtümern Schleswig und Holstein verwiesen. Diese Entwicklung vorausahnend, verweist Arne im Gespräch mit Schwarzkoppen auf die Schwierigkeiten, die sich für einen schleswig-holsteinischen Kammerherrn am dänischen Hofe nach dem Ableben Friedrichs VII. ergeben können: „Ich [...] begreife Holk nicht, dass er mit der Geschichte drüben nicht aufräumt und ein Gefallen daran findet, sich in dem Prinzessinnenpalais nach wie vor in seiner Kammerherrnuniform herumzuzieren. [...] Das Leben mit der Danner konserviert nicht, ich meine den König, und über Nacht kann es vorbei sein. Er ist ohnehin ein Apoplektikus. Und was dann?“ (HF I/2, 594f.) In dieser krisengeschüttelten Zeit ist die Stellung eines Kammerherrn, der am dänischen Hofe in dem Ruf steht, ein „ketzerischer Schleswig-Holsteiner“ (HF I/2, 648) zu sein, alles andere als sicher und nur von dem Wohlwollen seines Herrschers abhängig, eines Königs, der sich allerdings wenig um Politik und stattdessen mehr um „die Danner und das Ausgraben von Riesenbetten“ (HF I/2, 682) kümmert. Der König stirbt 1863. Zu diesem Zeitpunkt hat die Figur des Grafen Holk im Roman seinen Dienst am dänischen Hofe jedoch bereits seit drei Jahren quittiert.

Die Jahre nach dem Londoner Protokoll sind dadurch gekennzeichnet, dass Dänemark ungeachtet der Abmachungen die nationale Vereinigung mit Schleswig und die Trennung von dem Herzogtum Holstein betreibt. Als König Christian IX. die dänische Verfassung auf das Herzogtum Schleswig ausdehnt und es damit von Holstein trennt, kommt es zu einer Welle nationaler Empörung und in Folge dessen 1864 zum Zweiten Deutsch-Dänischen Krieg. In der Olmützer Punktation vom 29.11.1850 hatten sich Preußen und Österreich bereits auf ein gemeinsames Vorgehen in der schleswig-holsteinischen Frage geeinigt. Am 1. Februar 1864 marschieren preußische und österreichische Truppen Seite an Seite in Schleswig ein und besetzen Schleswig und Jütland. Die Preußen schlagen mit der Erstürmung der legendären Düppler-Schanzen die entscheidende Schlacht. Dänemark muss Schleswig-Holstein aufgeben und Preußen und Österreich übernehmen die Verwaltung zunächst gemeinsam.

Der langwierige und komplizierte Konflikt zwischen Dänemark, Schleswig-Holstein und Preußen stellt den historischen Hintergrund dar, vor dem die individualpsychologischen Probleme der Figuren ausgebreitet werden. Als Korrespondent in London verfolgt Fontane

den Streit um die Herzogtümer. Briefzeugnisse und Notizen, die die Entstehung von *Unwiederbringlich* dokumentieren, belegen, wie akribisch Fontane die Ereignisse am dänischen Hof noch vor Aufnahme der eigentlichen Arbeit an *Unwiederbringlich* recherchiert hat.⁹ Bereits 1889 skizziert Fontane Teile des Stammbaumes des dänischen Königshauses auf den Rückseiten eines handschriftlichen Konvolutes, das Vorarbeiten zum *Ländchen Friesack* beinhaltet. Der Schwerpunkt der Aufzeichnungen beschäftigt sich mit dem dänischen König Friedrich VII. und dessen Tante Prinzessin Luise Charlotte, die das Vorbild für die Figur der Prinzessin Maria Eleonore im Roman wird. Auch die Rückseite des 1891 verfassten Manuskriptes von *Mathilde Möhring* enthält Notizen und Anmerkungen sowohl zu den historischen Figuren als auch zu den politischen Strömungen und Tendenzen in Dänemark und Schleswig-Holstein in der Mitte des 19. Jahrhunderts. So finden sich vor allem schriftliche Vermerke zu tagespolitischen Ereignissen, wie beispielsweise die Zusammensetzung des Ministeriums differenziert nach eiderdänischen, gesamtstaatlichen und bauernfreundlichen Mehrheiten und Notizen zu Reichsratssitzungen und Parlamentsdebatten, die Fontane mutmaßlich aus dänischen Tageszeitungen wie *Dagbladet* oder *Flyveposten* exzerpiert hat. Es kann somit in diesem Zusammenhang nur Stefan Blessin zugestimmt werden, der betont, dass das Politische in *Unwiederbringlich* mehr als ein „unverbindlicher Dekor“¹⁰ und eine Kulisse darstellt. Wenn im Roman über die Stellung Halls diskutiert und die Prinzessin als Seele des Anti-Schleswig-Holsteinismus charakterisiert wird, die sich über das „Regiment der Gasse“ (HF I/2, 681) mokiert, so rekurriert der Romantext an dieser Stelle auf geschichtliche Ereignisse. Selbst der Skandal um die Wechsel des Erbprinzen Ferdinand ist nicht der Phantasie des Autors geschuldet, um das dänische Königshaus und seine Vertreter in einem besonderen Licht erscheinen zu lassen, sondern ist als Anzeige am 1. Dezember 1859 im *Dagbladet* mit „mächtigen Lettern“¹¹ erschienen, wie Fontane anmerkt. Realien wie die im Roman immer wieder ausführlich dargestellte Landschaft – beispielsweise die Seenlandschaft um den Esrom-, den Are- und den Furesee –, die historischen Gebäude oder auch Ereignisse wie der eben erwähnte erbprinzliche Wechsel oder der in der Nacht vom 17. zum 18. Dezember 1859 tatsächlich stattgefundenen Schlossbrand, bei dem Schloss Frederiksborg völlig zerstört wurde, unterstreichen den Wirklichkeitsbezug der Romangeschichte. Durch den Rekurs auf geschichtliche Daten und Fakten wird nach Stefan Blessin ein Zeitbezug hergestellt, durch den die historische Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts

⁹ Vgl. hierzu den Anhang von *Unwiederbringlich* in der dtv-klassik-Ausgabe, 3. Auflage, München, 1995, S. 267 – 284.

¹⁰ Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch politischer Roman?*; a.a.O. S. 674.

¹¹ Theodor Fontanes Notiz ist wiedergegeben im Anhang von *Unwiederbringlich* in der dtv-klassik-Ausgabe; a.a.O. S. 271.

und die diese Wirklichkeit prägenden Strömungen und Tendenzen vermittelt wird. Das 19. Jahrhundert ist für Dänemark nicht nur die Zeit der nationalen Bewegung, es befindet sich darüber hinaus auch im Übergang zur konstitutionellen Monarchie. 1849 wurde unter Friedrich VII. die absolute durch die konstitutionelle Monarchie abgelöst, bis sich 1901 der Parlamentarismus, der im Roman bereits in Form der von der Prinzessin angesprochenen Parlamentsberichte auftaucht, endgültig durchsetzt.¹² Vor diesem Hintergrund können sowohl die Wechsel des Erbprinzen, mit denen dieser seine „königliche[...] Ehre“ (HF I/2, 682) an das zahlungskräftige Bürgertum verpfändet als auch der Aufstieg der Putzmacherin Rasmussen zur dänischen Gräfin Danner und dritten Ehefrau des regierenden Königs ebenso wie der fragwürdige Stammbaum des Hoffräuleins Ebba von Rosenberg, die es dessen ungeachtet zum Liebling der Prinzessin gebracht hat, als Zeichen der Liberalisierung und Verbürgerlichung des Königshauses und als „Aufweichung rein adliger Exklusivität“¹³ gewertet werden.

Diese Beispiele zeigen, dass die Romanhandlung von *Unwiederbringlich* mit der „großen“ deutsch-dänischen Geschichte korrespondiert. Dieter Lohmeier hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass die Holksche Ehe wie das alte Dänemark zerfällt, weil es sich bei beidem nur noch um eine hohle und inhaltsleere Form handelt.¹⁴ Darüber hinaus kann der Zusammenbruch der Prinzessin und der Schlossbrand als Allegorie auf den Zusammenbruch des gesamten dänischen Ancien Régime gedeutet werden.¹⁵ Die Romangeschichte ist unlösbar mit der Geschichte im Sinne der deutsch-dänischen Historie des 19. Jahrhunderts verbunden.

Die Konversationen während der gesellschaftlichen Diners können als Kulminationspunkt der Geschichtsreflexion gelten. In der Figurenrede reflektiert der Text selbst über die Tradierung und Vermittlung von Geschichte. Die Tischgespräche sowohl auf Holkenäs als auch in Dänemark sind der Ort, an dem die Figuren über Geschichte debattieren und zu den unterschiedlichen politischen Strömungen Stellung beziehen. Sie sind darüber hinaus auch der Ort, an dem die „große“ Geschichte, die sich nur um Genealogie, Erbrecht, Könige und Staatsgrenzen dreht, ihre Relativierung in der Forderung nach einem Perspektivenwechsel und damit verbunden nach Berücksichtigung von Einzelschicksalen findet. Aus diesem Grund sollen in den nun folgenden Abschnitten die Tischgespräche auf Holkenäs und in Frederiksborg als Debatte über „große“ und „kleine“ Geschichte interpretiert werden.

¹² Vgl. Brockhaus. Ergänzungsband I: *Lexikon der Weltgeschichte*; a.a.O. S. 152.

¹³ Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch-politischer Roman?* a.a.O. S. 687.

¹⁴ Vgl. Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 42.

¹⁵ Vgl. Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 43.

1.1.2. Die Tischgesprächen als Ort der Reflexion über „große“ und „kleine“ Geschichte

Interessanter als die Rekapitulierung der den geschichtlichen Rahmen von *Unwiederbringlich* bildenden historischen Fakten ist mit Sicherheit die Frage, an welcher Stelle und in welchem Kontext diese Fakten im Roman eingearbeitet sind und welche Aussagen bezüglich des Romans auf diese Weise getroffen werden können.

In *Unwiederbringlich* sind es die Tischgespräche, die als Geschichtsdebatte fungieren und in denen die Figuren die unterschiedlichsten Positionen in Bezug auf Politik und Geschichte einnehmen. Was Julia Encke für Fontanes letzten Roman *Der Stechlin* nachgewiesen hat, lässt sich bezüglich der Rolle und Funktion der Tischgespräche in gewissem Maße auch auf *Unwiederbringlich* applizieren. Für Encke nehmen die Diners in Fontanes Romanen die Form von ritualisierten Gesellschaftsereignissen¹⁶ an, in denen die Wissenskonfigurationen jener Zeit transparent werden.¹⁷ Die Gespräche während den Abendgesellschaften drehen sich in *Unwiederbringlich* – ähnlich wie im *Stechlin* oder auch in jedem anderen Gesellschaftsroman Fontanes – ganz allgemein um die Themen Religion, Kunst, gesellschaftliche Ereignisse und eben auch um Politik und Geschichte. Dabei steht nach Encke „weniger die Vermittlung von Fakten – und damit die Summe des kulturellen Wissens und der Erfahrung einer Epoche – im Mittelpunkt [...], sondern vielmehr die *Anspielung* auf diese, das Allusive und beredt Ungesagte.“¹⁸ Paradigmatisch kann hierfür die historisch-politische Diskussion im Roman gelten. Sowohl auf Holkenäs als auch in Dänemark präsentiert sich in den Gesprächen ein weites Spektrum disparater politischer Positionen und kontrastiver Wertungen historischer Ereignisse. Historische Informationen werden in den Gesprächen und Diskussionen während der Abenddiners auf Holkenäs oder am Kopenhagener Hof im Konversationston im Roman aufgeführt und unterliegen damit einer Subjektivierung. Geschichte wird in einer diskursiven Form präsentiert, in Meinungen, persönlichen Ansichten und Überzeugungen, die der Verbindlichkeit und Abstraktion tradierter historiographischer Muster entgegengestellt werden. In der Unterschiedlichkeit der von den Figuren vertretenen Positionen wird die Relativität von Geschichtsinterpretationen deutlich. Der Roman thematisiert den Aspekt der Bedingtheit von Geschichtsdeutung ausdrücklich: „[W]as stand denn aber fest?“ (HF I/2, 699), resümiert Holk nach einigen Wochen am Kopenhagener Hof. „Nichts, gar nichts [...]. Alles war Abkommen auf Zeit, alles jeweiliger Majoritätsbeschluss; Moral, Dogma,

¹⁶ Vgl. Julia Encke. *Kopierwerke. Bürgerliche Zitierkultur in den späten Romanen Fontanes und Flauberts*. Frankfurt am Main, 1998. S. 42, Anm.70.

¹⁷ Vgl. Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 45.

¹⁸ Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 45.

Geschmack, alles schwankte [...].“ (HF I/2, 699) Auf diese Weise wird eine einseitige Historiographie problematisiert, die einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt. Nichts kann für alle Zeit als verbindlich erachtet werden, es gibt nur relative Positionen, denn jegliche Form der Darstellung von Geschichte ist vom Betrachter abhängig. „Große“, männlich konnotierte Geschichte wird im Verlauf der Tischgespräche im Plauderton von ihrem Sockel geholt und stattdessen wird eine alternative, weiblich konnotierte Geschichtsdeutung postuliert, wie an den folgenden Beispielen dargestellt werden soll.

1.1.2.1. Konversation auf Holkenäs

Das Abenddiner auf Holkenäs, das im vierten Kapitel des Romans ausführlich dargestellt ist, ist in vielerlei Hinsicht symptomatisch für die divergierenden politischen Ansichten bezüglich des preußisch-dänischen Streits um Schleswig-Holstein. Die handlungsrelevante Polarisierung der Eheleute wird hier eng mit unterschiedlichen Deutungsmustern der schleswig-holsteinischen Krise verknüpft.¹⁹ Die Diskussion entzündet sich an einem Artikel, den die Dobschütz kurze Zeit zuvor Christine vorgelesen hat und dessen Inhalt darauf zielt, dass es „mit Dänemark vorbei sei, wenn es sich in der Sprachenfrage nicht handeln lasse.“ (HF I/2, 586) Der Artikel bezieht sich auf die Danisierungsversuche, denen Schleswig auch nach dem Londoner Protokoll weiterhin ausgesetzt blieb. Im Zuge der Gesamtstaatsverfassung von 1854 wurde das Dänische als Kirchen- und Schulsprache in Schleswig eingeführt.

Holk geriert sich entsprechend seiner Zwitterstellung als schleswigscher Landadeliger und dänischer Kammerherr als Kritiker Preußens und Vertreter der alten dänischen Gesamtstaatsidee. Holks Zwischenstellung ist, wie an anderer Stelle bereits hervorgehoben²⁰, nicht nur ein Beispiel für die diese Figur charakterisierenden Halbheiten, sondern darüber hinaus auch symptomatisch für die gesamte politische und gesellschaftliche Situation, denn sie spiegelt die problematische Verbindung zwischen Schleswig und Dänemark und hat somit auch eine handlungsstrukturierende Funktion, da sie den äußeren Verlauf der Romanhandlung vorschreibt.²¹ In der Stellungnahme des Grafen zu dem von der Dobschütz zitierten Zeitungsartikel wird gleich zu Anfang deutlich, dass Holk sich Illusionen über die Ernsthaftigkeit der Lage und über die realen Machtverhältnisse²² hingibt und dem übernationalen Gesamtstaat, also dem Dänemark der Vergangenheit und nicht dem

¹⁹ Vgl. Stefan Blessin. *Unwiederbringlich - ein historisch-politischer Roman?* a.a.O. S. 674.

²⁰ Vgl. im Zusammenhang mit den Halbheiten des Grafen auch den Aspekt der Vereinigung ursprünglich divergierender Raumkonzepte im Neubau von Schloss Holkenäs ab S. 147ff. dieser Arbeit.

²¹ Vgl. Stefan Blessin. *Unwiederbringlich - ein historisch-politischer Roman?* a.a.O. S. 674.

²² Vgl. Katharina Mommsen. *Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann.* Heidelberg, 1973, S.26.

zukünftigen Nationalstaat anhängt. An anderer Stelle wird er mit Baron Pentz auf das „Gamle Danmark“ (HF I/2, 632) mit dem Zusatz anstoßen: „[...] was uns je trennen könnte – gebe Gott, dass der Tag fern sei –, das ist das neue Dänemark.“ (HF I/2, 632) Nach Aussage seines Schwagers kann Holk Preußen „von Jugend an nicht leiden“ (HF I/2, 589) und denkt „klein“ (HF I/2, 589) von ihm, woraus letztendlich auch seine Fehlinterpretation der politischen Situation herrührt. Zwar bekennt sich Holk explizit zu Friedrich dem Großen, „Nichts über den Alten Fritz, er hat keinen größeren Verehrer als mich [...]“ (HI I/2, 587), spricht jedoch dem nachfriderizianischen Preußen jegliche Kraft und Macht ab:

„Aber das sozusagen posthume Preußen, das Preußen nach ihm, ist kein Gegenstand meiner Bewunderung, immer im Schlepptau, heute von Russland, morgen von Österreich. Alles, was ihm geglückt ist, ist ihm unter irgendeinem Doppelaar geglückt, nicht unter dem eigenen Adler, er sei schwarz oder rot. Es hat etwas für sich, wenn Spötter von einem preußischen Kuckuck sprechen. Ein Staat, der sich halten und mehr als ein Tagesereignis sein will, muss natürliche Grenzen haben und eine Nationalität repräsentieren.“ (HF I/2, 588)

An dieser Stelle erinnern Holks „entlehnte[...] Ideen“ (HF I/2, 588) an die Kritik von Bülow²³ in *Schach von Wuthenow*, der von einer „Episode Preußen“ (HF I/1, 564) spricht. Während von Bülow's Preußen-Kritik jedoch in die Zeit des Regiments Gensdarmes und damit an den Beginn des 19. Jahrhunderts fällt – die Erzählung spielt 1806, somit steht die Niederlage Preußens gegen Napoleon in den 1806 stattgefundenen Schlachten von Jena und Auerstedt unmittelbar bevor – wird in *Unwiederbringlich* ein historischer Kontext mitgeteilt, der die Argumentation Holks diskreditiert.²⁴ Mit seinem Hinweis auf Russland und Österreich spricht Holk vermutlich die Restaurationspolitik unter Friedrich Wilhelm III. an, die ganz im Zeichen der Heiligen Allianz stand.²⁵ In seiner Kritik an Preußen wird deutlich, dass Holk sowohl die Stärke, die Größe als auch die Motivation und den Machtwillen des so erstarkten Preußen unterschätzt. Die Tatsache, dass Holk auf Arnes Erwiderung, dass es neben „natürlichen Grenzen“ (HF I/2, 588) und „Nationalität“ (HF I/2, 588) auch noch anderen „Mörtel und Staatenkitt“ (HF I/2, 588) gebe, nur „Geld“ (HF I/2, 588) einfällt, macht deutlich, dass er nicht dazu in der Lage ist, in Kategorien zu denken, wie sie von Arne mit der Macht der Vorstellungen aufgerufen werden. Auch Christines Hinweis, dass in Preußen alles in Pflicht und dem alten Katechismus Lutheri wurzelt, weist Holk mit der Bemerkung zurück,

²³ Vgl. hierzu auch Helmuth Nürnberger im Nachwort zu *Unwiederbringlich* in der dtv-Ausgabe; a.a.O. S. 266. Zu Bülow's Preußen-Kritik in *Schach von Wuthenow* vgl. auch Georg Lukács. *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Bern, 1951, S. 298f.

²⁴ Vgl. Helmuth Nürnberger im Nachwort zu *Unwiederbringlich* in der dtv-Ausgabe; a.a.O. S. 266.

²⁵ Die Heilige Allianz war eine gemeinsame Absichtserklärung von Russland, Österreich und Preußen, nach der die Prinzipien der christlichen Religion, Gerechtigkeit und Frieden zur Grundlage ihrer Innen- und Außenpolitik gemacht werden sollten. Die Restauration setzte 1815 nach dem Wiener Kongress ein, bei dem über die Aufteilung Europas nach dem Sieg über Napoleon entschieden wurde. Dabei wurde Posen, Westfalen, das Rheinland, das Saargebiet und die Provinz Sachsen Preußen zugesprochen.

dass solche Wertvorstellungen „im übrigen aus der Welt verschwunden“ (HF I/2, 590) seien. Hier wird deutlich, dass Holk den Sachverhalt zugunsten seiner Vorstellung von „Gamle Danmark“ vereinfacht und dabei die aktuelle politische Situation verkennt. Das Dänemark von 1859 ist längst nicht mehr der tolerante, übernationale Gesamtstaat, der von den „Leuten des Ancien régime“ (HF I/2, 635) regiert wird, die ihre politischen Entscheidungen „aus dem Sentiment heraus“ (HF I/2, 635) treffen. Das moderne Dänemark befindet sich vielmehr im Umbruch zum Nationalstaat, der seine Grenzen bis Schleswig ausdehnen will. Komplementär dazu ist auch Preußen längst nicht mehr nur das artifiziell entstandene, von anderen Großmächten abhängige Staatengefüge ohne inneren Zusammenhang, für das es Holk hält.²⁶

Ein im Gegensatz zu ihrem Gatten sehr viel differenzierteres Urteil über die politische Lage äußert Christine während des abendlichen Tischgesprächs. Sie erkennt, ebenso wie Arne, „die Macht gewisser Vorstellungen“ (HF I/2, 589) an und ist sich den bevorstehenden Veränderungen und der Gefahr, die von Preußen ausgeht, durchaus bewusst. Christine bezeichnet sich selbst als „gut schleswig-holsteinisch allewege“ (HF I/2, 590) und bittet die Tischgesellschaft mit ihr auf „[d]eutsch, aber nicht preußisch“ (HF I/2, 590) anzustoßen. Dennoch scheinen ihre Sympathien auf Seiten Preußens zu liegen, dem sie noch „Kraft“ (HF I/2, 590), „Pflicht und Gottvertrauen“ (HF I/2, 589) und damit Tugenden zuspricht, an denen es ihrer Meinung nach an dem dekadenten Königshof in Kopenhagen mangelt. Darüber hinaus bekennt sie sich als Anhängerin von Friedrich Wilhelm IV., dem „Romantiker auf dem Thron“, der 1849 die von der Frankfurter Nationalversammlung angetragene Kaiserkrone

²⁶ Wie stark das von Großmachtsphantasien beherrschte Preußen tatsächlich war, zeigt sich wenig später am Beispiel des Zweiten Deutsch-Dänischen Krieges. War Preußen im Ersten Deutsch-Dänischen Krieg noch auf Intervention von Russland und Großbritannien gezwungen gewesen, sich zurückzuziehen, wird der Zweite Deutsch-Dänische Krieg vor allem eine Demonstration preußischer Macht und militärischer Stärke. Ein besonders aufschlussreiches Beispiel im Kontext preußischer Machtdemonstration führt Gerhard Friedrich an: Als sein Flügeladjutant Wilhelm I. davon abrät, die ursprünglich für uneinnehmbar gehaltenen und später zum Inbegriff der militärischen Überlegenheit Preußens gewordenen Düppeler Schanzen zu stürmen, weil eine Besetzung von ganz Jütland leichter und unblutiger vonstatten gehen könne, lehnt der König dies mit der Begründung ab: „Er habe es aber nötig, der Welt zu zeigen, dass die preußischen Truppen noch imstande seien, Festungen zu stürmen. Damit ganz Europa Respekt vor den preußischen Armeen habe, dazu brauche er Düppel.“ (Wilhelm I. wird zitiert bei Gerhard Friedrich. *Fontanes preußische Welt*; a.a.O. S. 130) Hier wird erstmals der „Geist unbedingtester Aggressivität“ (Ebd.) laut, den die preußische Kriegsführung kennzeichnet und durch den Preußen noch zwei weitere Kriege – 1866 den Deutschen Krieg gegen den ehemaligen Verbündeten Österreich und 1870 den Deutsch-Französischen Krieg gegen Frankreich – bis zur folgenschweren Reichsgründung und Proklamation Wilhelm I. zum Deutschen Kaiser in Versailles gewinnen wird. Die im Roman angesprochene Schleswig-Holsteinische Krise ist also, historisch betrachtet, der Auftakt einer Serie von kalkulierten Kriegen, an deren Ende sich Preußen als Großmacht etabliert hat. Vor dem in diesen Kriegen offen zur Schau getragenen Kampfes- und Siegeswillen und Großmachtsanspruch Preußens klingt Holks Erklärungsversuch – „Der Fuchs in der Fabel konnte nicht an das Wasser heran, weil es in einer Flasche war, und der neueste Fuchs, der Preuße, kann nicht an Dänemark heran, weil es Inseln sind.“ (HF I/2, 586f.) – naiv und obsolet.

ablehnte.²⁷ Christine sympathisiert an dieser Stelle mit einem Preußen, das im Namen des Deutschen Bundes handelt und als potentieller Befreier auftritt. Auf Holks Prognose „[u]nd wir werden preußisch werden, und eine Pickelhaube wird auf eine Stange gesteckt werden wie Geßlers Hut, und wir werden davor niederknien und anbeten.“ (HF I/2, 590) erwidert sie jedoch „[w]as Gott verhüte.“ (HF I/2, 590) Trotz ihrer Parteinahme für den preußischen König und die preußischen Prinzipien fürchtet sie eine preußische Annexion. In ihrem Toast auf „[d]eutsch, aber nicht preußisch“ (HF I/2, 590) klingt der Wunsch nach selbstständigen Herzogtümern innerhalb des Deutschen Bundes und eine Ablehnung des eiderdänischen Programms an. Wenn die Gräfin sich darüber hinaus gegen den „moderne[n] Götze[n] der Nationalität“ (HF I/2, 583) verwehrt, so wird an diesen, auf den ersten Blick widersprüchlichen Aussagen deutlich, wie facettenreich und gleichzeitig auch prekär die politische Lage des schleswigschen Adels in der Mitte des 19. Jahrhunderts ist.²⁸ Im 19. Jahrhundert lässt sich ein allgemeines Erwachen von Nationalbewusstsein konstatieren. Sowohl im Deutschen Bund als auch im übernationalen Gesamtstaat Dänemarks wird der Ruf nach nationaler Einheit immer lauter. Die von Christine explizit ausgedrückte Abneigung gegen den „moderne[n] Götze[n] der Nationalität“ (HF I/2, 583) trifft somit beide Staaten und ist weniger im Sinne von propreußisch oder prodänisch zu deuten, sondern kommentiert vielmehr eine gesamtgesellschaftliche Erscheinung, von der sich diese Romanfigur distanziert.

Diese Ausführungen machen deutlich, dass in diesem ersten und einzigen Tischgespräch mit politisch-geschichtlichem Inhalt auf Holkenäs die ganze komplexe dänisch-preußisch-schleswig-holsteinische Geschichte angesprochen und diskutiert wird. Dabei steht die „große“ Staats- und Kriegsgeschichte mit ihren männlichen Protagonisten im Mittelpunkt der Debatte. Es geht um Könige und Kriegshelden, um Abkommen und Staatsgrenzen und um Machtansprüche. Der Grundantagonismus zwischen Preußen und Dänemark spiegelt sich teilweise in den Aussagen der Figuren wider. Der Text nimmt jedoch keine Wertung der historischen Ereignisse vor, er bezieht selbst keine Position, es geht hingegen vielmehr um

²⁷ Friedrich Wilhelm IV. herrschte bis 1861, wobei er seit 1857 an Gehirnerweichung erkrankt war. Sein Stellvertreter war Wilhelm I., späterer König von Preußen und erster Deutsche Kaiser. Stefan Blessin weist darauf hin, dass in dem im Roman beschriebenen Gebiet in der Landschaft Angeln die kulturpolitischen Danisierungsversuche an den deutschen Einwohnern in den Jahren der dänischen Herrschaft über Schleswig besonders intensiv waren. Bis zum Deutsch-Dänischen Krieg von 1864 ist nach Blessin eine Abwehr des dänischen Nationalismus nur unter Anlehnung an Preußen zu denken. Dies, und die Tatsache, dass sie die politische Situation sehr viel realistischer beurteilt als Holk, erklärt Christines Stellungnahme für Preußen. Vgl. Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch-politischer Roman?* a.a.O. S. 674f.

²⁸ Vgl. Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch-politischer Roman?* a.a.O. S. 678.

das Aufzeigen heterogener und divergierender Meinungen, aus denen sich das Geschichtsbild dieser Epoche konstituiert.

Zu diesem facettenreichen Bild kommen in den Gesprächen am Kopenhagener Hof weitere Aspekte und Nuancen der Geschichtsdeutung und –darstellung hinzu. Auch hier werden Politik und Geschichte zum Gegenstand der Konversation. Dabei ist jedoch die Art des Umgangs mit diesen Themen eine völlig andere.

1.1.2.2. Konversation in Kopenhagen und auf Frederiksborg

Der Unterschied zwischen dem Tischgespräch auf Holkenäs und den Gesprächen am Kopenhagener Hof, die Geschichte und daraus folgend auch Politik zum Thema haben, ist sowohl ein quantitativer als auch ein qualitativer. Der quantitative Unterschied lässt sich anhand der Anzahl der Gespräche, die um das Thema Geschichte kreisen, belegen. Während das oben erläuterte Tischgespräch in Holkenäs das einzige Gespräch dieser Art ist, in dem die Figuren über geschichtliche Ereignisse und deren Folgen reflektieren, scheint Geschichte als Leitmotiv in den Gesprächen in Kopenhagen und Frederiksborg allgegenwärtig: Bereits an Holks erstem Abend in Kopenhagen stößt er mit den beiden Kammerherrn Pentz und Erichsen in Vincents Restaurant auf „Gamle Danmark“ (HF I/2, 632) und damit auf die Geschichte des Landes an. Auch während seines Antrittsbesuchs bei der Prinzessin sieht Holk sich plötzlich in einem historisch-politischen Diskurs gefangen, der sich um die Frage dreht: „Wohin gehört Schleswig?“ (HF I/2, 649) und während der nachmittäglichen Kutschfahrt nach Klampenborg spricht das Hoffräulein Ebba von Rosenberg Holk aufgrund ihrer Kenntnis der deutsch-dänischen Geschichte jegliche Berufung zum Hofmann ab. Sie lese viel Geschichte, betont das Fräulein, wenn auch nur aus französischen Romanen, was ihrer Auffassung nach für eine Hofdame jedoch ausreichend ist. An dieser Stelle erfolgt die explizite Gleichsetzung von weiblich konnotierter Geschichte und Fiktion. Es kommt Ebba bei der Rezeption von Geschichte nicht so sehr auf die Faktizität der überlieferten Ereignisse, sondern mehr auf deren poetische Darstellung an. Während des Spazierganges zur Eremitage wird die Genealogie zum Anknüpfungspunkt zwischen Holk und Ebba und gegenüber Pastor Schleppegrell wird Holk explizit als „Genealog, also Bruchstück eines Historikers“ (HF I/2, 706) vorgestellt. Besonders während den Abenddiners in Frederiksborg, diesem historisch stark aufgeladenen Ort, wird Geschichte zu dem bestimmenden Gegenstand in den Gesprächen. Dabei wird über die Könige früherer Tage, über Seehelden und Seeschlachten vergangener Zeiten, über die unglückliche Liebe eines Bischofs zu der späteren Frau eines

dieser Seehelden und über die Verstimmung der Geliebten von Christian IV. gesprochen. An dieser Stelle wird auch der qualitative Unterschied zu dem Tischgespräch in Holkenäs virulent. Die politische Diskussion zwischen Arne, Holk und Christine wird in einem dem Thema angepassten sachlichen und ernsten Ton geführt. Weder die Vergleiche mit Tierfabeln noch Arnes Ausspruch „[u]nd wenn es Preußen wären“ (HF I/2, 586), mit dem er Holks Hinweis begegnet, dass man „für die, die nicht da sind“ (HF I/2, 586) eintreten müsse, lockern die Szene dauerhaft auf. Das einsamen Schloss am Meer, in dem die Figuren von verschiedenen Standpunkten aus über Preußen und Dänemark debattieren, ist auch in dieser Situation von einer ernsthaften, feierlichen und beinahe mythischen Atmosphäre erfüllt. So wird zunächst Petersen und im Anschluss daran auch Christine als „Seher“ (HF I/2, 589) bezeichnet. Petersen, weil man in seinen Jahren anscheinend „das Zweite Gesicht“ (HF I/2, 589) hat und aus diesem Grund „weiß, was kommt“ (HF I/2, 589) und Christine, weil „die Frauen von Natur“ (HF I/2, 589) aus „geborene Seher“ (HF I/2, 589) sind. Dieser Ernsthaftigkeit der Diskussion in Holkenäs steht eine Banalisierung geschichtlicher Themen in Kopenhagen und Frederiksborg gegenüber. Der Hof in Kopenhagen stellt in *Unwiederbringlich* das Zentrum der Macht dar. Da der König sich für nichts anderes zu interessieren scheint als „die Danner und [...] das Ausgraben von Riesenbetten“ (HF I/2, 682), bestimmt an dessen Stelle die Prinzessin, die zur „Seele [...] der schleswig-holsteinische[n] Frage“ (HF I/2, 723) stilisiert wird, das politische Geschehen maßgeblich mit. Der Hof der Prinzessin wird aus diesem Grund zu *dem* zentralen Ort der politischen Entscheidungsfindung. Dennoch wird hier Politik nicht halb so ernsthaft betrieben wie auf Holkenäs. In den Passagen, die in Kopenhagen und in Frederiksborg spielen, zeigt sich ein völlig anderer Umgang mit Geschichte und Politik. Obwohl geschichtliche Themen, wie bereits betont, allgegenwärtig sind, werden geschichtlichen oder politischen Fragen weder der gleiche Wert beigemessen, noch ist der Ton, in dem die Diskussionen geführt werden, ein ähnlich ernster und feierlicher wie auf Holkenäs. Auf Holkenäs steht, wie bereits im vorangegangenen Abschnitt betont, die „große“, offizielle Geschichte im Zentrum der Betrachtungen, am Kopenhagener Hof ist es hingegen die „kleine“ Geschichte, die sich aus intimen Alltagsgeschichten zusammensetzt, die das Interesse der Figuren beherrscht. Diese veränderte Perspektive korrespondiert mit einem völlig anderen Ton, in dem über Geschichte gesprochen wird. Geschichte erscheint hier in einen humorvollen Kontext eingebettet, die Gespräche sind heiter, voller Anspielungen und Wortwitz. Die Figuren legen ihre Anschauungen anscheinend frei und nicht ohne Ironie dar. Dies darf natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch in Kopenhagen ein strenger Codex darüber herrscht, was gesagt

werden darf und was besser verschwiegen wird. So wird Holk beispielsweise in Vincents Restaurant von Pentz ermahnt, sich gegenüber der Prinzessin mit seiner „entgegengesetzten Meinung ihr gegenüber nicht etwa decouvrieren zu wollen.“ (HF I/2, 633) Innerhalb dieses festgesteckten Rahmens werden Geschichte und Politik jedoch zu Folien, vor denen sich die Figuren zum einen profilieren können – Pentz erscheint als „ein lebendiges Nachschlagebuch für die hauptstädtische Chronique scandaleuse“ (HF I/2, 679), die Prinzessin als „geistreiche Frau des vorigen Jahrhunderts“ (HF I/2, 656) mit einer „Vorliebe für ältere Anekdoten und Zitate“ (HF I/2, 656), Schleppegrell als „Bilderkustode“ (HF I/2, 711) und Holk als „Genealog“ (HF I/2, 706) und „Historiker“ (HF I/2, 711) – die darüber hinaus jedoch auch subjektiv für die Durchsetzung eigener Wünsche und Interessen eingesetzt werden. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Erwähnung der Chronique scandaleuse. Die Chronique scandaleuse stellt ebenfalls eine Form von Geschichte dar, die jedoch im Gegensatz zur männlichen, „großen“ Geschichte als eine weiblich konnotierte Historiographie betrachtet werden kann. Der Roman definiert sie als Geschichtsdarstellung, die vornehmlich von Liebesabenteuern und Affären handelt und sich auf Ereignisse aus der Sphäre des Alltäglichen und Intimen beruft, die nicht immer unbedingt historisch verbrieft sein müssen. Dennoch wird ihr innerhalb der Kopenhagener Hofgesellschaft ein besonders hoher Stellenwert beigemessen. So betont Pentz gegenüber Holk, dass die Chronique scandaleuse bei der Prinzessin „die Hauptrolle“ (HF I/2, 636) spielt und ein Thema aus diesem Bereich dazu angetan ist, jedem „politischen Kreuzverhör“ (HF I/2, 636) augenblicklich ein Ende zu bereiten. Auch Ebba bestätigt gegenüber Holk, dass die Prinzessin, obwohl sie als ausgesprochen politischer Charakter erscheint, Geschichten aus dem alltäglichen Leben jederzeit den Vorrang vor politisch-historischen Debatten einräumt:

„Glauben Sie mir, es ist nichts so nichtig, dass es nicht eine Prinzessin interessieren könnte. Je mehr Klatsch, desto besser. Tom Jensen war in Indien und hat eine Schwarze geheiratet, und die Töchter sind alle schwarz, und die Söhne sind alle weiß; oder Apotheker Brodersen hat seine Frau vergiftet, es heißt mit Nikotin; oder Forstgehülfe Holmsen, als er gestern abend aus Liebchens Fenster stieg, ist in eine Kalkgrube gefallen – ich kann ihnen versichern, dergleichen interessiert unsere Prinzessin mehr als die ganze schleswig-holsteinische Frage, trotzdem einige behaupten, sie sei die Seele davon.“ (HF I/2, 722f.)

Hier wird deutlich, dass die Chronique scandaleuse eine Tendenz zum Unterhaltsamen aufweist und bestimmten Genre- und Gendergesetzen folgt: Im Mittelpunkt stehen, im Unterschied zu den verschiedenen Darstellungsformen „großer“ Geschichte, zumeist die Frauenfiguren. Darüber hinaus darf die Chronique scandaleuse niemals „halb sein“ (HF I/2, 688) wie Pentz den ahnungslosen Holk aufklärt; es empfiehlt sich hingegen vielmehr

„aus purer Erfindung noch was hinzuzutun. Das steigert dann das Pikante. Liebesgeschichten dürfen nicht halb sein, und wenn es sich so trifft, dass die mitleidslose Wirklichkeit den Faden vor der Zeit

abschnitt, so muss er künstlich weitergesponnen werden. Das verlangt jeder Leser im Roman, und das verlangt auch unsere Prinzessin.“ (HF I/2, 688)

An dieser Stelle wird weiblich konnotierte Geschichte ausdrücklich in die Nähe des Romans und damit der Fiktion gerückt. In der Kopenhagener Hofgesellschaft findet somit eine Form der Geschichtsbetrachtung statt, die auf Holkenäs keinerlei Berücksichtigung findet. Der Fokus liegt auf einer weiblichen Perspektive, die in erster Linie von den Frauen der Hofgesellschaft, der Prinzessin und Ebba von Rosenberg, vertreten und von den Männern als Reminiszenz an die Vorliebe der Prinzessin akzeptiert wird. Während einer Weihnachtsvorfeier auf Schloss Frederiksborg kommt es zu einer Auseinandersetzung über die Betrachtungsweisen von Geschichte, wobei sich Holk als Vertreter der in Holkenäs vorherrschenden Anschauungen von „großer“ und damit traditionellen historiographischen Mustern folgend Geschichte erweist, wohingegen Ebba von einem anderen Standpunkt aus auf der Beachtung anscheinender Nebenaspekte von Geschichte beharrt und damit die Existenz „kleiner“ Geschichte in den Vordergrund stellt.

Auslöser der Diskussion über „große“ versus „kleine“ Geschichte ist die Begegnung der Hofgesellschaft während eines nachmittäglichen Spazierganges im Park mit einem Gedenkstein, in den der Name „Christian IV.“ und die Jahreszahl „1628“ (HF I/2, 724) eingemeißelt sind. Beim abendlichen Diner wird Schleppegrell um Aufklärung darüber gebeten, was es mit diesem ominösen Stein auf sich hat. Der Pastor bietet zwei Varianten an: Der Stein erinnere an eine samstäbliche Lohnauszahlung, die Christian IV. im Rahmen des Umbaus des Schlosses höchstpersönlich geleitet habe. Die Hofgesellschaft, allen voran Ebba, will von dieser Erklärung allerdings nichts wissen. Während des Spazierganges weigerte sich Schleppegrell das Geheimnis um die Inschrift zu lüften mit der Begründung, er würde später „von dem Stein erzählen, wenn die Prinzessin ihre Zustimmung dazu gäbe.“ (HF I/2, 727) Aus dieser Formulierung hören die Anwesenden natürlich heraus, dass es sich bei der Geschichte, die hinter diesem Stein und seiner Gravur steckt, um sehr viel mehr als den Bericht einer Lohnauszahlung handeln muss. Auf Ebbas Drängen bleibt dem Pastor nichts anderes übrig als auch noch „eine zweite Lesart, von der es allerdings heißt, dass sie die richtigere sei“ (HF I/2, 727) zum Besten zu geben:

„Der König ging mit Christine Munk, die seine Gemahlin war und auch wieder nicht war, etwas, das in unserer Geschichte leider mehrfach vorkommt, im Schlossgarten spazieren, und mit den beiden war Prinz Ullrich und Prinzessin Fritz-Anna, und als sie bis an diesen Stein gekommen waren, setzten sie sich, um eine Plauderei zu haben. Und der König war so gnädig und liebenswürdig wie nie zuvor. Aber Christine Munk, aus Gründen, die bis diesen Augenblick niemand weiß oder auch nur ahnen kann (oder vielleicht auch hatte sie keine), schwieg in einem fort und sah so sauertöpfisch und griesgrämig drein, dass es eine große Verlegenheit gab. Und was das Schlimmste von der Sache war, diese Verstimmung Christines hatte Dauer und war noch nicht vorüber, als der Abend herankam und der König in das

Schlafgemach wollte. Da fand er die Tür verriegelt und verschlossen und musste seine Ruh' an einer andern Stelle nehmen. Und da solches dem Könige vordem nie widerfahren war, weil Christine nicht nur zu den bestgelaunten, sondern auch zu den allerzärtlichsten Frauen gehörte, so beschloss der König, diesen merkwürdigen Ausnahmetag zu verewigen und ließ Namen und Jahreszahl in den Stein einmeißeln, wo der rätselvolle eheliche Zwist seinen Anfang genommen hatte.“ (HF I/2, 727f.)

Auffallend an dieser Episode ist, dass Schleppegrell zunächst die offizielle Lesart berichtet, die sich um einen König, um Geld und um einen Schlossbau dreht und damit die Gattungsmerkmale „großer“ Geschichte erfüllt, bevor er sich widerstrebend dazu durchringt, die „kleine“ Geschichte zu erzählen, die von der intimen Beziehung eines Königs zu seiner Geliebten handelt.

Die Prinzessin empfindet diese Deutung „um einen Grad intrikater“ (HF I/2, 728) als den Bericht von der Lohnauszahlung und bittet Holk um seine Meinung. Dieser findet die ganze Geschichte „zu kleinen Stils und überhaupt etwas zu wenig.“ (HF I/2, 728) – eine Aussage, die nicht weiter verwundert, sind doch die Parallelen zwischen dem Ausgeschlossensein des Königs und Holks privater ehelichen Misere offensichtlich. Nicht nur, dass es sich bei Christine Munk um eine Namensvetterin von Christine Holk handelt, aus Holks Äußerung „Christine hat mich von sich weg erkältet“ (HF I/2, 772) lässt sich darüber hinaus auch ableiten, dass auch der Graf schon öfter vor einer verschlossenen Schlafzimmertür gestanden haben muss.²⁹ Dass er sich jedoch in der erotisch aufgeladenen Atmosphäre dieser Hofgesellschaft nicht diesbezüglich dekuvirieren will, indem er der Geschichte um Christine Munk und König Christian IV. allzu viel Bedeutung beimisst, erscheint verständlich.

Das ablehnende Urteil des Grafen wird zum Auslöser für eine Reflexion über verschiedene Formen von Geschichte. Vor allen Dingen Ebba kann die Wertung Holks nicht akzeptieren und proklamiert stattdessen einen Standpunkt, der die Geschichte der Frauen in den Vordergrund stellt. Norbert Frei hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass das Betonen einer weiblichen Perspektive den historischen Gesprächen am Hofe der Prinzessin eine besondere Bedeutung verleiht.³⁰ So wird Holk von Pentz über die Geschichte der Düveke aufgeklärt, die Geschichte der Gräfin Danner ist ein beständiges Thema, von Brigitte Goje wird ausführlich erzählt und eben auch von Christine Munk. Solch ein Umgang mit Geschichte, der statt der obligaten Kriegshelden die Frauen ins Zentrum der Betrachtung rückt und damit eine alternative Geschichtserzählung zur offiziellen Lesart anbietet, dabei jedoch auch immer die „Grenze zur Frivolität“³¹ streift, entspricht der Figur Ebbas von Rosenberg.

²⁹ Vgl. Karla Müller. *Schlossgeschichten. Eine Studie zum Romanwerk Theodor Fontanes*. München, 1986, S. 75.

³⁰ Vgl. Norbert Frei. *Theodor Fontane. Die Frau als Paradigma des Humanen*. Königstein/Ts.: Hain, 1980, S. 83.

³¹ Norbert Frei. *Theodor Fontane. Die Frau als Paradigma des Humanen*; a.a.O. S. 83.

Aus diesem Grund verwehrt sie sich auch gegen Holks pauschale Beurteilung, die Geschichte wäre „zu wenig“ (HF I/2, 728) und „zu kleinen Stils“ (HF I/2, 728):

„ ‚Zu wenig‘, wiederholte Ebba. [...]Eine Frau, die griesgrämig und sauertöpfisch dreinsieht, ist nie wenig, und wenn ihre schlechte Laune so weit geht, ihren Ehemann von ihrer Kammer auszuschließen (ich bedaure, diesen Punkt berühren zu müssen, aber die Historie verlangt Wahrheit und nicht Verschleierungen), so ist das vollends nicht wenig.“ (HF I/2, 728f.)

Die Anlage der Figur Ebba von Rosenberg lässt keinen Augenblick einen Zweifel darüber zu, dass sie es natürlich *nicht* bedauert, den heiklen Punkt des Ausschlusses des Ehemann hier berühren zu müssen. Dennoch wird an dieser Stelle deutlich, dass sich Ebba für einen anderen Umgang mit Geschichte einsetzt, einen, der, neben den großen, aber weitestgehend immer abstrakt dargestellten Helden, Einzelexistenzen und Weiblichkeit berücksichtigt. Durch Ebbas Argumentation fühlt sich Holk verunsichert und „in die Enge getrieben“ (HF I/2, 729) und versucht in der Folge zwischen einem „privaten und einem historischen Standpunkt“ (HF I/2, 729) zu unterscheiden. Vom

„privaten Standpunkt aus sei solch ‚Ausgeschlossenheit‘ etwas tief Betrübnliches und beinahe Tragisches, ein ausgeschlossener König aber sei ganz unstatthaft, ja dürfe gar nicht vorkommen, und wenn die Geschichte dennoch dergleichen berichte, so begäbe sie sich eben ihrer Hoheit und Würde und gerate in das hinein, was er wohl oder übel ‚kleinen Stil‘ genannt habe.“ (HF I/2, 729)

Holks Geschichtsbild schließt gewisse Aspekte wie Weiblichkeit, Intimität, Privatsphäre und Alltäglichkeit schlichtweg aus. Nach Norbert Frei erreicht die „männlich-bornierte Argumentation“³² in Holks Darlegungen „ihren Gipfelpunkt: der soziale Konflikt wird privatisiert und maskulin stilisiert bis zur Tragik, gleichzeitig aber offiziell geleugnet unter Hinweis auf die ‚Hoheit und Würde‘ und den großen Stil der Geschichte.“³³ Es ist Frei an dieser Stelle durchaus zuzustimmen, in diesem Sinne wird auch Holks Verteidigungsversuch von Ebba als engstirnige und als überkommene Anschauungsweise entlarvt, die sich an einen Geschichtsbegriff anlehnt, der auf Kategorien wie Nationalität, Krieg und Männlichkeit basiert.³⁴ In der Kritik des Hoffräuleins an Holks Wertung der Geschichte erfolgt somit eine Relativierung des „großen“ Geschichtsbegriffs. Gleichzeitig entlarvt sie Holks „Protest gegen den kleinen Stil“ (HF I/2, 729) als Wunsch nach dem großen und männlichen Stil. „Aber was heißt großer Stil? Großer Stil heißt soviel, wie vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert.“ (HF I/2, 729)

Ebbas Kritik an der offiziellen Lesart von Geschichte und ihre Anteilnahme am Schicksal einzelner Individuen lässt sie in dieser Beziehung in die Nähe Christine Holks rücken. Frei hebt hervor, dass Christines Aussage, sie habe „kein Interesse für Kriegsgeschichten, es sieht

³² Ebd. S. 84.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Norbert Frei. *Theodor Fontane. Die Frau als Paradigma des Humanen*; a.a.O. S. 85.

sich alles so ähnlich, und immer bricht wer auf den Tod verwundet zusammen und lässt sterbend irgend ein Etwas leben, das abwechselnd Polen oder Frankreich oder meinetwegen auch Schleswig-Holstein heißt“ (HF I/2, 583), stattdessen interessiere sie sich für die „rein menschlichen Dinge“ (HF I/2, 583), und Ebbas weibliche Perspektive, die die vermeintlichen Nebenfiguren in das Zentrum der Betrachtung transponiert, durchaus vergleichbare Denkansätze darstellen.³⁵ In ihrem anthropozentrischen Geschichtsansatz treffen sich das freisinnige Hoffräulein und die pietistische Gräfin. Eine auf rein antagonistischen Bedeutungsstrukturen aufgebaute Interpretation der Figuren wird, wie dieses Beispiel zeigt, den Charakteren in *Unwiederbringlich* somit nicht gerecht. In den Aussagen Ebbas von Rosenbergs und Christine Holks wird die Unmenschlichkeit eines Geschichtskonzeptes aufgedeckt, das sich nur an Größe und Heldentum orientiert. Dabei wird die Ablehnung eines kriegs- und siegeszentrierten Geschichtskonzeptes von beiden Frauenfiguren sogar in ähnlichen Sprachwendungen formuliert. Während Christine nichts über Kriegsgeschichten hören will, spricht sich Ebba explizit gegen Seeschlachten aus, denn „Seeschlachten sind immer etwas, wo Freund und Feind gleichermaßen ertrinken und ein wohltätiger Pulverdampf über allem derart ausgebreitet liegt, dass ein Plus oder Minus an Toten, was man dann Sieg oder Niederlage nennt, nie festgestellt werden kann.“ (HF I/2, 711) Hier wird ebenfalls die Anonymität des Krieges und der zur Floskel erstarrte Automatismus der politischen Bekenntnisse kritisiert, wie dies auch in der Äußerung der Gräfin geschieht. Walter Müller-Seidel erkennt an dieser Stelle eine deutliche Geschichtskritik an den zur Zeit Fontanes offiziellen Geschichtsbegriffen. Dies, und die Tatsache, dass der Text keine eindeutige Position bezieht, also weder die dänische, noch die preußische Politik propagiert, macht *Unwiederbringlich* nach Müller-Seidel zu einem „historischen Roman von Rang und Anspruch.“³⁶

An Ebbas Vorwurf, Holk hätte von seinem „schleswig-holsteinischen Standpunkt aus“ (HF I/2, 729) eine Vorliebe für „das Große“ (HF I/2, 729), lässt sich noch ein weiterer Unterschied zwischen den Geschichtsdebatten auf Holkenäs und in Frederiksborg aufzeigen. Auf Holkenäs steht der Graf für die dänische Position und wird von Christine kritisch auf seinen „Kopenhagener Kammerherrnschlüssel“ (HF I/2, 590) angesprochen, in Frederiksborg hingegen erscheint er in einer völlig anderen Rolle: Der einstige Verfechter Gamle Danmarks wird von der Hofgesellschaft zum typischen Deutschen mit Hang zum Großen stilisiert. Bereits auf der Rückfahrt von der Eremitage urteilt Ebba über Holk: „Der arme Graf, [...] das

³⁵ Vgl. Norbert Frei. *Theodor Fontane. Die Frau als Paradigma des Humanen*; a.a.O. S. 84f.

³⁶ Walter Müller-Seidel. *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart, 1975, S. 389.

muss wahr sein, er geht allem so gründlich auf den Grund. Natürlich, dafür ist er ein Deutscher [...]“ (HF I/2, 667), und im Vexierspiel ihrer Verführung wirft sie ihm sein Zögern mit den Worten vor: „Holk, Sie sind doch beinah deutscher als deutsch“ (HF I/2, 758) Für die Prinzessin erscheint Holk fest in seinen Grundsätzen verankert, schließlich ist er ja „ein Deutscher“ (HF I/2, 683). Während der oben zitierten Abendkonversation wird sein Wunsch nach großem Stil nicht nur als typisch deutsch, sondern sogar als ausgesprochen preußisch empfunden. Damit erfolgt im Roman eine Gleichsetzung von deutsch und dem Hang zum Großen sowie dänisch und der Berücksichtigung „kleiner“ Geschichte. Stefan Blessin betont, dass Holk hier in eine „Position, in eine Rolle gedrängt wird, die ursprünglich nicht seine eigene ist.“³⁷ Dieses Missverständnis, dem Holk am dänischen Hof ausgesetzt ist, kann nicht zuletzt durch die politische Doppeldeutigkeit des Begriffs „Schleswig-Holsteiner“ erklärt werden. Der Terminus „Schleswig-Holstein“ bezieht sich auf die Einheit der beiden Herzogtümer, gegen die die nationalistischen Eiderdänen angehen. Wie das Beispiel Holks jedoch zeigt, bedeutet das Festhalten an dieser Einheit nicht automatisch eine antidänische Einstellung. Holk ist Anhänger der Gesamtstaatsidee, nach der Schleswig und Holstein als relativ selbstständige Länder der dänischen Monarchie angehören.³⁸

Diese Fehleinschätzung von Holks politischer Gesinnung und die Tatsache, dass der Graf an keiner Stelle im Roman gegen die von außen auf seine Person projizierten Ansichten protestiert, ist darüber hinaus jedoch auch Teil eines Prozesses, in dessen Verlauf er „dem herausfordernden Charme Ebbas“³⁹ immer mehr erliegt und somit das ihm dargebotene Rollenangebot widerspruchslos annimmt. Die Darstellung des Grafen Holk als typischen Deutschen korrespondiert dabei mit einer Einbettung dieser Figur in einen historischen Kontext, der vor allem von männlichen See- und Sagenhelden dominiert wird und der als fester Bestandteil von Ebbas Verführungsstrategie gelten kann. Der bestimmbare Graf lässt sich ohne weiteres zum Deutschen erklären, wie er sich auch ohne Protest in die Reihe nordischer Seehelden integrieren lässt. Der „ziemlich unliterarisch[e]“ (HF I/2, 569) „Augenblicksmensch“ (HF I/2, 595), der sich zu Hause die spöttische Verwunderung“ (HF I/2, 569) seiner ihm intellektuell überlegenen Ehefrau gefallen lassen muss, fühlt sich natürlich geschmeichelt, wenn er von der Prinzessin als „Historiker“ (HF I/2, 711) von Rang tituiert wird. Die Gespräche der Hofgesellschaft, die immer wieder um geschichtliche Themen und historische Figuren kreisen, sind damit für Holk eine willkommene Gelegenheit, sich in seiner neuen Rolle zu profilieren und sein altes Ich abzustreifen. Die Wandlung zum

³⁷ Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch politischer Roman?* a.a.O. S. 680.

³⁸ Vgl. Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch politischer Roman?* a.a.O. S. 680f.

³⁹ Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch politischer Roman?* a.a.O. S. 680.

heldenmütigen Liebhaber läuft parallel zu der Entwicklung Holks zum Historiker ab. Blessin hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass die Rückbesinnung auf die dänisch-schwedische Historie, die Geschichten von Tyche Brahe, Herluf Trolle und Otto Rud oder die Einbeziehung halb fantastischer Sagenhelden wie Harald Blauzahn, Gorm der Alte und Rolf Krake und der damit verbundene Rückgriff auf die nordische Sagenwelt dazu dient, eine große, bindende nordische Tradition zu beschwören, die überzeugend genug ist, um als Anleitung zum Handeln im Sinne der ruhmreichen Vergangenheit gelten zu können. Getreu dieser Maxime ist Holk genau in dem Augenblick zur Handlung – respektive zum Ehebruch – bereit, als er vor die Wahl zwischen zwei großen historischen Helden gestellt wird:⁴⁰ „Nun, Holk, in welcher Rolle? Paris oder Ägisth?“ (HF I/2, 758) Die Übernahme eines historischen Vorbildes ermächtigt ihn endlich zu einem Akt „erhabner Rücksichtslosigkeit[...]“ (HF I/2, 756), wie er von Ebba angesichts der schwächlichen Moderne⁴¹ in provokanter Manier eingefordert wird. Je mehr Holk die Rolle dessen annimmt, der sich „auf Geschichte hin“ (HF I/2, 756) ausspielt, um so mehr ist er bereit, sich in die Tradition der wagemutigen Seehelden einzureihen und seine Eroberung zu tätigen.

An dieser Stelle wird deutlich, dass durch Ebbas Verhalten Geschichte für die Durchsetzung eigener Wünsche und Interessen eingesetzt wird. Die Diskussion um den Heldenmut vergangener Tage wird von dem Hoffräulein im Hinblick auf die bevorstehende Verführung Holks initiiert. Dabei wird die Tradition des Heldentums von Ebba heraufbeschworen, gleichzeitig jedoch durch die Berufung des unsicheren und bestimmbaren Kammerherrn Holk in die Reihen antiker Kriegshelden oder nordischer See- und Sagenhelden ironisiert. Dieses Vorgehen entlarvt den Heldenmythos als Konstruktion, die von Ebba zum Zeitvertreib und zur Erfüllung ihrer Ziele eingesetzt wird. Gleichgültig, ob es sich um Herluf Trolle, Ägisth oder Helmut Holk handelt – die Helden stehen beliebig nebeneinander und sind austauschbar. Damit bedient sie sich hier eines Pathos', das als Merkmal männlich konnotierter, „großer“ Geschichte gelten kann. „Große“ Geschichte verwendet bestimmte Mythen, die mit Nationalismen verbunden sind und aus diesem Grund auch der Nationalisierung dienen sollen. Sie konstituiert sich aus Geschichten von idealisierten Helden, die ihr Leben den abstrakten Ideen von Ruhm, Ehre, Königreich und Vaterland hingeben. „Kleine“ Geschichte hingegen verwehrt sich dieser Form von Mythenbildung. Geschichte erscheint hier personalisiert und individualisiert. Die Figur des Hoffräuleins, die sich in ihren Aussagen als Verfechterin einer alternativen Historiographie zu erkennen gibt, spielt hier gekonnt mit

⁴⁰ Vgl. Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch politischer Roman?* a.a.O. S. 684.

⁴¹ Vgl. die Äußerung Ebbas: „Vielleicht der erste Décadencefall, erstes Vorspuken des schwächlich Modernen.“ (HF I/2, 757)

Geschichtsklischees und benutzt die tradierten Muster für die eigenen Zwecke. Durch ihr Verhalten lässt sie eine Geschichte, die aufgrund der Austauschbarkeit ihrer Protagonisten und der jeweiligen Heldenmythen instrumentalisiert werden kann, in einem kritischen Licht erscheinen.⁴²

In den Tischgesprächen auf Schloss Frederiksborg wird somit zweierlei sichtbar: Zum einen zeigen sich Parallelen zwischen Ebbas und Christines Ansatz, da durch beide Frauenfiguren die Forderung nach einer Berücksichtigung der vermeintlichen Nebenfiguren, der Frauen, und deren Beweggründe formuliert wird. Hier wird eine alternative Lesart von Geschichte jenseits der offiziellen Deutungen postuliert. Zum anderen zeigt vor allem das Gespräch im Ebba-Turm am Vorabend der Verführung wie Geschichte und Tradition zur Erfüllung persönlicher Wünsche und zur Erreichung individueller Ziele instrumentalisiert werden kann. An dieser Stelle erfährt Geschichte einen völlig anderen Umgang als auf Schloss Holkenäs. Geschichte wird hier ganz im Sinne des Amüsemments einer einzelnen Figur eingesetzt. In die ohnehin historisch aufgeladene, von mythischen Heldentaten erfüllte Atmosphäre auf Frederiksborg wird das Beispiel des Trojanischen Krieges kokett und gezielt von Ebba eingestreut, um Holk zum Beweis herauszufordern, dass „die Liebe [...] noch dieselben Wunder wie früher“ (HF I/2, 756) schaffe. Sinn und Zweck dieses Vorgehens ist eine Liaison mit Holk zur Vertreibung höfischer Langeweile.

Die Tischgespräche sind somit der Ort im Roman, an dem die zeithistorischen Themen des 19. Jahrhunderts in der Figurenrede reflektiert werden. Die Figuren beziehen Stellung zu historischen und politischen Themen und gewinnen durch ihre diesbezüglichen Äußerungen und durch den dargestellten Umgang mit Geschichte ihr Profil. Dabei lässt sich eine auffallende Divergenz zwischen „großer“ und „kleiner“ Geschichte konstatieren. Besonders interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass die Form, in der Geschichte in den Tischgesprächen am häufigsten verhandelt wird, die Anekdote ist. Die Anekdote entspricht

⁴² Stefan Blessin erkennt in diesem Zusammenhang noch eine weitere Absicht, die sich hinter den permanenten Beschwörungen der nordischen Tradition am Kopenhagener Hof und in Frederiksborg verbirgt und die in diesem Falle von der Prinzessin geäußert wird. Der „latente Sinn der historischen Anspielungen“ (Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch-politischer Roman?* a.a.O. S. 685), so Blessin, ist, Holk für die skandinavischen Pläne des Hofes zu gewinnen, schließlich bekennt die Prinzessin sehr direkt, dass sie die Hoffnung hegt, Holk „aus dem Schleswig-Holsteinismus in den Danismus“ (HF I/2, 711) zu bekehren. Holk scheint von einem gewissen Punkt an auch nur allzu bereit, seine einstige politische Gesinnung ohne große Widerstände aufzugeben, malt er sich doch bereits am Tag seiner Trennung von Christine lebhaft aus, wie sich während seiner Hochzeitsfeier mit Ebba Dr. Bie freut, dass „mit Hilfe einer schönen Schwedin ein schleswig-holsteinisches Herz für Dänemark erobert wurde.“ (HF I/2, 782) Dass die imaginierte Freude des Doktors gar nicht so abwegig ist, wird deutlich, wenn man sich den historischen Hintergrund der Deutsch-Dänischen Kriege nochmals vor Augen führt: Dänemark hatte tatsächlich in der Schleswig-Holsteinischen Frage lange Zeit auf die Hilfe der Schweden gehofft. Nach einigem Hin und Her ließen die Schweden jedoch ihre Partner wissen, dass ein Bündnis für sie nicht in Frage käme – ähnlich, wie auch Ebba Holks Bündnisangebot ablehnen wird.

der im Roman weiblich konnotierten Geschichtsschreibung und ist somit eine Darstellung „kleiner“ Geschichte. In ihr wird Geschichte im wahrsten Sinne des Wortes *erzählt*, ohne dass ein Anspruch auf absoluten Wahrheitsgehalt des Erzählten erhoben wird. Im Vordergrund steht vielmehr der Beispielcharakter der berichteten Begebenheit. Anekdoten handeln von Alltäglichem und Privatem. Damit lenkt die Anekdote die Aufmerksamkeit weg von der offiziellen Geschichtsdeutung hin zu einer alternativen Historiographie, in deren Mittelpunkt nicht die männlichen Helden, sondern die zumeist von der offiziellen Geschichtsschreibung ignorierten Nebenfiguren stehen.

1.2. „KLEINE“ GESCHICHTE

1.2.1. Die Anekdote

Die im vorhergegangenen Abschnitt ausführlich diskutierte, mehr oder weniger unfreiwillig erzählte Anekdote Schleppegrells über Christian IV. und Christine Munk wird, wie bereits erwähnt, zum Auslöser für eine Debatte über Geschichte und geht in ihrer Bedeutung für den gesamten Roman weit über die Erzählung einer kleinen Geschichte aus Unterhaltungsgründen hinaus. An diesem Beispiel wird deutlich, welche tragende Rolle die Anekdote als Gattung in der Erzählstrategie Fontanes spielt.

Die Anekdote lässt sich wie folgt definieren: Sie „erzählt auf sehr pointierte Weise ein kleines, aber außerordentliches“⁴³ historisches Ereignis, das als charakteristisch für eine bestimmte Persönlichkeit, eine bestimmte soziale Schicht oder eine bestimmte Zeit gelten kann. Damit stellt die Anekdote eine Form von Historiographie dar, die die Narrativität von Geschichte betont. Durch die Referenz auf ein – auch für die Gegenwart – als bedeutungsvoll eingestuftes Ereignis der Vergangenheit, wird ein Bezug zur aktuellen Situation hergestellt. Die Anekdote bleibt immer, auch wenn sie schriftlich niedergelegt wird, dem mündlichen Erzählen verhaftet, das sie beispielsweise durch die Verwendung von Dialekten oder redensartigen Floskeln reinszeniert.⁴⁴ Die Authentizität des Erzählten, als Voraussetzung für jedes historische Wissen, kann damit jedoch nicht verbürgt werden. Die Vermittlung historischer Fakten, die Eröffnung eines komplexen historischen Diskurses ist nicht die Aufgabe der Anekdote. Die Anekdote ist der Ort, an dem sich der Fokus von den großen

⁴³ Katrin Lange. *Merkwürdige Geschichten. Anekdoten in Fontanes Kindheitsbiographie Meine Kinderjahre, Geschichten und Geschichte*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band III, S. 79.

⁴⁴ Volker Weber zeigt diese Reinszenierung mündlicher Rede, die vielfach durch die Verwendung eines Dialektes erfolgt, an Beispielen aus Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* eindrücklich auf. Vgl. Volker Weber. *Anekdote*; a.a.O. S. 110 – 129.

historischen Zusammenhängen auf zwar alltägliche, dennoch aber wiederum bemerkenswerte Ereignisse mit Exempelcharakter verschiebt. Ihre besondere Bedeutung erhält sie durch ihren repräsentativen Charakter und durch die Singularität, der in ihr geschilderten Begebenheit, und diese Begebenheit darf in ihrer Darstellung durchaus fiktiv sein.⁴⁵ So gelten beispielsweise die Friderizianischen Anekdoten Fontane als bestes Beispiel dafür, dass „die unechten [...] gerade so gut wie die echten und mitunter noch ein bißchen besser“ (HF III/4, 412) sind. In der Anekdote können sich somit Geschichte und Geschichten-Erzählen verbinden, wobei die Historie in ihrer narrativen Form als gute Geschichte erscheint.

Der New Historicism hat die Anekdote als „specific literary genre“⁴⁶ entdeckt, in dem durch die Erzählung eines bestimmten, in der Vergangenheit angesiedelten Ereignisses, in einzigartiger Weise ein Bezug zur Gegenwart hergestellt wird. Stephen Greenblatt erkennt in der Anekdote das „Herausstellen eines Textfragments voller Resonanz, das unter dem Druck der Analyse allmählich preisgibt, dass es das ganze Werk und zugleich die spezifische Kultur repräsentiert, in der dieses Werk produziert wurde.“⁴⁷ Hier wird die Anekdote zum historiographischen Instrument, dessen Anziehungskraft nach Greenblatt darin besteht, dass es dem Interpreten die Möglichkeit gibt, lange und komplexe Werke auf eine Art und Weise darzustellen, die auf langatmige und abstrakte theoretische Einführungen verzichtet, somit den Leser nicht ermüdet und stattdessen einen direkten Zugang in die Thematik erlaubt. Mit Rekurs auf Auerbach betont Greenblatt, dass es darum geht, den Leser fühlen zu lassen, „um was es sich handelt, noch bevor ihm eine Theorie zugemutet wird.“⁴⁸

Auch hier wird der Aspekt der Repräsentation als primäres Merkmal der Anekdote hervorgehoben. Da wir nicht „Welt und Zeit genug haben“⁴⁹, Tausende von Geschichten zu erzählen um die ganze Komplexität der Geschichte in all ihren Facetten auszubreiten, bietet die anekdotische Methode einen Ausweg aus diesem Dilemma, indem nur wenige, exemplarische Geschichten erzählt werden, die sowohl von individuellem Interesse sein können als auch einen Zugang zu kulturellen Mustern versprechen.⁵⁰ Wenn Schleppegrell in der Einleitung zur Christine-Munk-Anekdote erwähnt, dass Christine Munk die „Gemahlin“

⁴⁵ Vgl. Katrin Lange. *Merkwürdige Geschichten*; a.a.O. S. 81

⁴⁶ Joel Fineman. *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*; a.a.O. S. 50.

⁴⁷ Stephen Greenblatt. *Erich Auerbach und der New Historicism. Bemerkungen zur Funktion der Anekdote in der Literaturgeschichtsschreibung*. In: Stephen Greenblatt. *Was ist Literaturgeschichte?* a.a.O. S.79. Greenblatts Definition bezieht sich hier ausschließlich auf die in der Literaturgeschichtsschreibung verwendeten Anekdoten.

⁴⁸ Erich Auerbach zitiert bei Stephen Greenblatt. *Erich Auerbach und der New Historicism*; a.a.O. S. 81.

⁴⁹ Greenblatt bezieht sich an dieser Stelle auf das Motto Marvells: „Had we but world enough and time...“ Ebd. S. 80.

⁵⁰ Vgl. Stephen Greenblatt. *Die Formen der Macht und die Macht der Formen in der englischen Renaissance*. In: Moritz Baßler (Hg.). *New Historicism*; a.a.O. S. 42.

(HF I/2, 727) Christians IV. „war und auch wieder nicht war“ (HF I/2, 727) und explizit darauf verweist, dass Ähnliches in der dänischen Geschichte „leider mehrfach vorkommt“ (HF I/2, 727), wird deutlich, dass hier sowohl über das Einzelschicksal einer Person, als auch über die Geschichte der Königsmätressen berichtet wird. Fragmentarische Passagen können somit ganze Epochen oder Gesellschaftszustände repräsentieren. Damit bietet die Anekdote einen „Zugang zum Alltäglichen, zu dem Ort, an dem die Dinge wirklich geschehen, zur Sphäre der Praxis.“⁵¹ Auch Joel Fineman betont die über den eigenen literarischen Status hinausweisenden Eigenschaften der Anekdote:

„[...] the anecdote has something literary about it, for there are, of course, other and non-literary ways to make reference to the real – through direct description, ostention, definition, etc. – that are not anecdotal. On the other hand, it reminds us also that there is something about the anecdote that exceeds its literary status, and this excess is precisely that which gives the anecdote its pointed referential access to the real [...]. These two features, therefore, taken together – i.e., first, that the anecdote has something literary about it, but, second, that the anecdote, however literary, is nevertheless directly pointed towards or rooted in the real – allow us to think of the anecdote, given its formal if not its actual brevity, as a *historeme*, i.e., as the smallest minimal unit of the historiographic fact.“⁵²

Bereits die fragmentarische Form der Anekdote stellt teleologische Zusammenhänge in Frage. Als kleinste Einheit der Geschichtserzählung ist die Anekdote darüber hinaus auch aus jeglichem erzählerischen, kausalen oder teleologischen Bedeutungszusammenhang entbunden. Ihr Stellenwert basiert auf keinem historischen Zusammenhang. Während Herder noch das Losgelöste von jedem höheren Zweck der Anekdote verurteilte⁵³, hebt Fineman das Aufbrechen teleologischer Zusammenhänge als positiven Aspekt hervor. Die Anekdote wird damit zu einem Dokument der Einzigartigkeit und Kontingenz, das jedoch aufgrund seiner Singularität und seines repräsentativen Charakters dennoch als Exempel von übergeordneter Signifikanz dienen kann.⁵⁴

Zu seiner „Vorliebe für Anekdotisches“ (HF III/4, 9) bekennt sich Fontane explizit im Vorwort seines autobiographischen Romans *Meine Kinderjahre* und liefert in diesem Werk auch gleich die Begründung für diese zeitlebens anhaltende Affinität zur Anekdote. Es muss wohl an dem Geschichtsunterricht gelegen haben, den Fontanes Vater dem jungen Theodor vor dessen Eintritt ins Gymnasium angedeihen ließ und der aufgrund einer ausgeprägten Skepsis des Vaters gegenüber der offiziellen Geschichtswissenschaft jener Zeit in erster Linie aus dem Erzählen und Auswendiglernen von Anekdoten bestanden haben muss. Dieser von

⁵¹ Stephen Greenblatt. *Erich Auerbach und der New Historicism*; a.a.O. S. 99.

⁵² Joel Fineman. *The History of the Anecdote*; a.a.O. S. 56f.

⁵³ Vgl. Volker Weber. *Anekdote*; a.a.O. S. 54.

⁵⁴ Vgl. Joel Fineman. *The History of the Anecdote*; a.a.O. S. 61.

der Mutter äußerst kritisch betrachteten und von Fontanes Vater als „sokratische Methode“ (HF III/4, 121) bezeichneten Unterrichtsform verdankte Fontane nach eigener Aussage jedoch

„alles Beste, jedenfalls alles Brauchbarste was ich weiß. Von dem was mir mein Vater beizubringen verstand, ist mir nichts verloren gegangen und auch nichts unnütz für mich gewesen. Nicht blos gesellschaftlich sind mir, in einem langen Leben, diese Geschichten hundertfach zu gute gekommen, auch bei meinen Schreibereien waren sie mir immer wie ein Schatzkästlein zur Hand und wenn ich gefragt würde, welchem Lehrer ich mich so recht zu Dank verpflichtet fühle, so würde ich antworten müssen: meinem Vater, meinem Vater, der so zu sagen gar nichts wusste, mich aber mit dem aus Zeitungen und Journalen aufgepickten und über alle möglichen Themata sich verbreiteten Anekdotenreichtum unendlich viel mehr unterstützt hat, als alle meine Gymnasial- und Realschullehrer zusammengenommen.“ (HF III/4, 121)

Dass Fontane häufig aus dem oben erwähnten Schatzkästlein geschöpft hat, davon zeugen seine Romane. Darüber hinaus kommt in diesem Zitat jedoch auch zum Ausdruck, welche wichtige Rolle das Erzählen einer pointierten und passenden Anekdote zum richtigen Zeitpunkt im gesellschaftlichen Leben des 19. Jahrhunderts spielte.⁵⁵ Julia Encke spricht in diesem Zusammenhang von einem „ungeschriebenen Gesetz“⁵⁶, nach dem es galt, in Konversationen mit dem passenden Wort zu brillieren. Wenn Fontane seine Figuren immer wieder Anekdoten erzählen lässt, so entspricht diese Form dem Kommunikationsverhalten einer Gesellschaft, die für sich den Bildungsgrad des Adels oder der gehobenen Bürgerschicht beansprucht.⁵⁷ Daneben kommt der Anekdote in Fontanes Werk eine weitere Bedeutung zu, denn sie ist weitaus mehr als nur ein narratives Mittel zur Darstellung adligen oder bourgeoisen Gesprächsstils. Ein Zitat aus einem ausgeschiedenen Kapitel der *Wanderungen* macht dies deutlich:

„Das Große soll herrschen, und es herrscht auch. Aber, wie paradox es klingen mag, neben dem Großen herrscht gleich das Kleine, und in vielen Fällen läuft es dem Großen den Rang ab.[...] Fürsten regieren ein halb Jahrhundert und darüber, sie erobern eine Provinz, sie schreiben ein Gesetzbuch, und niemand weiß es, – nichts lebt fort von ihnen, als ein Bonmot, oder eine Liebschaft mit einer Bäckerstochter.“⁵⁸

An dieser Stelle wird der Anekdote weit größere mnemotechnische Kraft zugesprochen als den offiziellen Geschichtsbüchern, die sich eben zumeist auf die Aufzählung der eroberten Provinzen und die Nennung von Gesetzbüchern oder ähnlichem beschränken. Die Anekdote hat ihren Ursprung in der mündlichen Erzählung und ist von dieser abhängig, denn nur durch ein ständiges Wieder-Erzählen kann ein mnemotechnischer Effekt erzielt werden. In ihrer Rezeption wird die Anekdote, im Gegensatz zum sachlich-prosaischen Schulwissen, zu einer

⁵⁵ Auch Goethe betont in seinen Maximen und Reflexionen: „Eine Sammlung von Anekdoten und Maximen ist für den Weltmann der größte Schatz, wenn er die ersten an schicklichen Orten ins Gespräch einzustreuen, der letzten im treffenden Falle sich zu erinnern weiß.“ Johann Wolfgang von Goethe. *Werke*. Band 12; a.a.O. S. 545.

⁵⁶ Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 47, Anm. 80.

⁵⁷ Vgl. hierzu auch den Abschnitt *Bildungsbürgerlicher Zitatencode* ab S. 208ff. dieser Arbeit.

⁵⁸ Theodor Fontane in einem ausgeschiedenen Kapitel der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, zitiert nach Volker Weber. *Anekdote*; a.a.O. S. 119.

im Sinne Benjamins merkwürdigen Geschichte⁵⁹ und zwar *expressis verbis* zu einer des Merkens für würdig empfundenen Geschichte von gedächtnisstiftender Funktion.

1.2.2. Merkwürdige Geschichten

Von diesen merk-würdigen Geschichten gibt es in *Unwiederbringlich* einige, wobei auch hier die Diskrepanz zwischen dem Gesprächsverhalten auf Holkenäs und in Kopenhagen beziehungsweise Frederiksborg auffällt. Anekdoten werden nur in der dänischen Hofgesellschaft erzählt. Auf Holkenäs unternimmt zwar Pastor Petersen einmal einen Versuch und möchte während einer Partie Whist eine Anekdote von Wilhelm von Humboldt anbringen, wird dabei jedoch jäh von Arne mit dem Hinweis unterbrochen, er möge „[a]ufpassen“ (HF I/2, 582) und sich auf das Spiel konzentrieren. Der Erzähler kommentiert diese Episode lapidar: „Und das Spiel nahm, ohne weitere Zwischenreden, seinen Fortgang [...].“ (HF I/2, 582) Die Anekdote als leichte, unterhaltende Form der Geschichtserzählung, in der sich eine wahre Begebenheit immer auch mit Fiktion vermischt, wird von den Herren der Gesellschaft während ihres Spiels als störende Zwischenrede empfunden. Die Gräfin hingegen interessiert sich nach eigenem Bekunden in erster Linie für „anekdotische Züge, Kleinigkeiten, die meist die Hauptsache sind“ (HF I/2, 584). Wie an anderer Stelle bereits erwähnt⁶⁰, tritt die Figur der Christine Holk für eine alternative, narrative Form der Historiographie ein, die das Augenmerk auf die „kleine“ Geschichte lenkt. Ihre diesbezügliche Aussage wird jedoch bereits wenig später wieder relativiert. In dem Gespräch Arnes mit Schwarzkoppen wird Christine als eine Figur geschildert, die für „einen Witz, ein Wortspiel, eine Anekdote“ (HF I/2, 593) nicht zugänglich ist und sich stattdessen nur über „kleine Liebesgeschichten aus dem Kreise der Irrgläubigen“ (HF I/2, 593) amüsieren kann. Die Vorliebe der Gräfin für Anekdoten wird somit ebenso von den Vorstellungen des religiösen Dogmatismus überlagert, wie die gesamte Lebensweise dieser Figur.

Einen ganz anderen Stellenwert als auf Holkenäs genießt die Anekdote in der Kopenhagener Hofgesellschaft, in der der Status einer Person nicht zuletzt davon abhängt, ob diese „zu sprechen“ (HF I/2, 723) versteht. Da gibt Pentz die Anekdote von der Düveke zum Besten, die Hofgesellschaft steckt eines Abends in „König-Christian-Anekdoten“ (HF I/2, 726) „fest“ (HF I/2, 726) und Pastor Schleppegrell, der immer „eine Fülle von Lokalanekdoten sofort zur

⁵⁹ Zu Walter Benjamins Forderung nach merkwürdigen Geschichten vgl. Katrin Lange. *Merkwürdige Geschichten*; a.a.O. S. 83.

⁶⁰ Vgl. S. 99f.

Stelle hatte“ (HF I/2, 726), erzählt neben der Anekdote von Christian IV. und Christine Munk auch die Geschichte von Herluf Trolle, seiner schönen Frau Brigitte und dem Roeskilder Bischof. Diese Anekdoten wirken in ihrer Ausführlichkeit nur auf den ersten Blick als retardierende Momente, bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass sie die Probleme der Haupthandlung spiegeln und in der Folge davon diese auch vorantreiben, da die Protagonisten die erzählten Geschichten nicht nur debattieren, sondern in der Debatte darüber ihre eigene Haltung zum eben Geschilderten offenbaren. Für Volker Weber stellt die Anekdote eine „Informationsquelle über geheime und private Triebfedern großer Handlungen“⁶¹ dar, in ihr wird das Individuum mit all seinen Fragwürdigkeiten und Widersprüchlichkeiten präsentiert.⁶² In der Anekdote vermischt sich Öffentliches und Privates, Großes und Kleines.⁶³ Durch die Berücksichtigung der inoffiziellen Aspekte kann sie für ein besseres „Verständnis von Politik und Geschichte“⁶⁴ sorgen. Letztendlich lässt sich daraus auch durchaus pragmatischer Nutzen ableiten, denn indem Anekdoten Informationen über die geheimen Beweggründe der Mächtigen liefern, liefern sie gleichzeitig konkrete Handlungsvorschläge. Für die Interpretation von *Unwiederbringlich* bedeutet dies, dass die Anekdoten über Könige und deren Geliebte die private Seite der Macht zeigen und damit Handlungsmotivationen offen legen können, die jenseits der politisch-öffentlichen Sphäre angesiedelt sind. Besonders deutlich kommt dies in der Düveke-Anekdote zum Ausdruck. In Pentz' Schilderung dient das Beispiel der Düveke als Handlungsvorlage für andere schöne Holländerinnen, die „ein paar rote Backen“ (HF I/2, 679) haben und „sich adeln lassen und eine Strandvilla haben“ (HF I/2, 679) wollen.⁶⁵ Das Beispiel der Düveke-Anekdote verweist jedoch auch auf die Problematik der Bewertung einer Anekdote hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes. Pentz klärt den ahnungslosen Holk darüber auf, dass die Düveke durch „rote Kirschen vergiftet sein soll.“ (HF I/2, 679) Die Formulierung „sein soll“ impliziert, dass es sich hierbei nur um Mutmaßungen, keinesfalls jedoch um verifizierbare Fakten handelt und öffnet somit Spekulationen Tür und Tor. Anekdoten sind in erster Linie mündliche Überlieferungen und damit verbunden ist eine prinzipielle Fragwürdigkeit bezüglich der Faktizität der überlieferten Geschichte. Die Anekdote betont die Fiktionalität des Geschichtlichen; sie überlässt sowohl dem Erzähler als auch dem Hörer einen gewissen

⁶¹ Volker Weber. *Anekdote*; a.a.O. S. 51.

⁶² Vgl. Volker Weber. *Anekdote*; a.a.O. S. 118.

⁶³ Vgl. Walter Müller-Seidel. *Theodor Fontane*; a.a.O. S. 70.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Abschnitt II. 3.2.3.1. *Die Figur als Zitat: Brigitte Hansen* ab S. 243ff. Hier wird aufgezeigt, wie das Beispiel der Düveke sowohl für Brigitte Hansen, für ihre Mutter als auch für die Gräfin Danner zur normativen Handlungsvorlage wird, so dass diese Figuren als lebendige Zitate des Vorbildes Düveke gelten können.

Interpretationsspielraum. Katrin Lange erkennt in der Anekdote eine „Mischform, die reale und fiktionale Elemente verbindet, immer aber, wie auch die Autobiographie, vorgibt, auf reale, tatsächlich stattgefundene Ereignisse zu referieren.“⁶⁶

Die Anekdote als Stilmittel, als Narrationsmuster „kleiner“ Geschichte, erfährt in *Unwiederbringlich* eine deutliche Aufwertung, nicht zuletzt auch dadurch, dass eine Anekdote zum auslösenden Moment für die Entstehung des Romans wurde. Ein Brief von Frau Geheimrätin Brunnemann an Theodor Fontane erzählt in anekdotischer Form die Fabel, die sich hinter der Geschichte um Christine und Helmut Holk verbirgt.

1.2.3. Zur Genese des Romans aus dem Geist der Anekdote

Am 21. November 1888 schreibt Fontane an seinen Verleger Julius Rodenberg:

„Vor drei, vier Jahren schrieb mir Frau Geh. R. Brunnemann, geb. v. Meyerinck (Schwester der mal so schönen Geh. R. Böhm, die Ihnen gewiss bekannt ist), einen langen Brief aus Italien und darin – angeregt durch eine Novelle von mir – folgende Familiengeschichte:

Baron Plessen-Ivenack, auf Schloss Ivenack in Strelitz, Kavalier comme il faut, Ehrenmann, lebte seit 18 Jahren in einer glücklichen Ehe. Die Frau, 37, noch schön, etwas fromm (die Stelitzer tun es nicht anders). Er Kammerherr. Als solcher wird er zu vorübergehender Dienstleistung an den Strelitzer Hof berufen. Hier macht er die Bekanntschaft eines jungen pommerschen Fräuleins, v. Dewitz, eines Ausbundes nicht von Schönheit, aber von Piquanterie. Den Rest brauche ich Ihnen nicht zu erzählen. Er ist behext, kehrt nach Ivenack zurück und sagt seiner Frau: sie müssten sich trennen, so und so. Die Frau, tödlich getroffen, willigt in alles und geht. Die Scheidung wird gerichtlich ausgesprochen. Und nun kehrt der Baron nach Strelitz zurück und wirbt in aller Form um die Dewitz. Die lacht ihn aus. Sie steht eben auf dem Punkte, sich mit einem ebenso reichen, aber unverheirateten Herrn aus der Strelitzer Gesellschaft zu verloben. Der arme Kerl, er hat die Taube auf dem Dach gewollt und hat nun weder Taube noch Sperling. Er geht ins Ausland, ist ein unglücklicher, blamierter und halb dem Ridikül verfallener Mann. Inzwischen aber ist die älteste Tochter, die beide Eltern gleich schwärmerisch liebt, herangewachsen, es spielen allerhand Szenen in der Verwandtschaft, Versöhnungsversuche drängen sich, und das Ende vom Liede ist: es soll alles vergessen sein. Zwei Jahre sind vergangen. Die Frau willigt ein, und unter nie dagewesener Pracht, darin sich der Jubel des ganzen Landes Strelitz mischt, wird das geschiedene Paar *zum zweiten Male getraut*. Alles steht Kopf, der Hof nimmt teil, Telegramm von Gott weiß woher, Musik, Toaste. Plötzlich aber ist die wieder Getraute, die wieder Strahlende, die wieder scheinbar Glückliche von der Seite ihres Mannes verschwunden, und als man nach ihr sucht, findet man sie tot am Teich. Und auf ihrem Zimmer einen Brief, der nichts enthält als das Wort: *Unwiederbringlich*.

Dies ungefähr das, was mir Frau Brunnemann in Damenstil und Damenhandschrift schrieb. „Ich könne damit machen, was ich wolle – ich hätte es zu freier Verfügung“ (Sie ist eine Cousine des Hauses). Ich bin aber doch kluger Feldherr gewesen, was ihr nachträglich sehr lieb zu sein scheint, und habe die Geschichte nach Schleswig-Holstein und Kopenhagen hin transponiert, so dass sie jetzt zu kleinerem Teil auf einem Schloss in der Nähe von Glücksburg, zu größerem in Kopenhagen und auf der Insel Seeland spielt.“ (HF IV/3, 656 – 658)

Was Frau Geheimrätin Brunnemann dem Dichter hier „in Damenstil und Damenhandschrift“ übermittelt, wird zur Vorlage für seinen Roman *Unwiederbringlich*. Die Geschichte um Baron und Baronin Plessen-Ivenack und das Fräulein von Dewitz ist der Skandal, die „kleine“

⁶⁶ Katrin Lange. *Merkwürdige Geschichten*; a.a.O. S. 79.

Geschichte hinter der Romangeschichte. Ähnlich wie im Falle von *Effi Briest*, bei dem die Affäre der Elisabeth von Ardenne mit dem Amtsrichter Emil Hartwich zur Vorlage für den Roman wird, greift Fontane auch bei der Konzeption von *Unwiederbringlich* auf einen Eheskandal der Adelsgesellschaft zurück und situiert damit seinen Roman im Kontext „kleiner“ Alltagsgeschichte. Unterstrichen wird dies auch dadurch, dass Fontane in seinem Brief an Rodenberg ausdrücklich erwähnt, die Fabel für *Unwiederbringlich* wäre ihm in „Damenstil“ zugegangen. Ein ausgesprochen weiblich konnotiertes Narrationsmuster wird somit zur Vorlage des Romans. Aus dieser Vorlage konstruiert Fontane seine Geschichte. Um den Spielraum der Fiktion darzustellen, um aufzuzeigen, in welchem Maße Fontane auf die überlieferte Geschichte aus dem Hause Plessen-Ivenack zurückgreift, beziehungsweise an welchen Stellen er bei der Romanproduktion davon abweicht, soll in den folgenden Ausführungen versucht werden, diese „kleine“, alltägliche Skandalgeschichte nachzuzeichnen:

Der Originalbrief von Frau Brunnemann ist nicht erhalten, allerdings notiert sich Fontane in seinem Tagebuch unter dem 6. Februar 1885, dass ihn ein „interessanter Brief [...] von Frau Geh. Brunnemann aus Meran“ (HF III/3, 1179) erreichte, dessen Inhalt er sogleich als „Novellenstoff“ (HF III/3, 1179) erkennt. Hans Friedrich Rosenfeld hat in seiner Untersuchung *Zur Entstehung Fontanescher Romane*⁶⁷ den Geschehnissen im Hause Plessen-Ivenack nachgeforscht und kommt zu dem Ergebnis, dass sich Fontanes Schilderung sehr von der historischen Realität unterscheidet. Rosenfeld hat zunächst festgestellt, dass es sich bei dem im Brief von Frau Brunnemann dargestellten „Kavalier comme il faut“ (HF IV/3, 656) und „Ehrenmann“ (HF IV/3, 656) um ein Mitglied der Familie Maltzahn handeln muss. Ein Zweig des Hauses der Freiherrn von Maltzahn hatte die Herrschaft Ivenack in Mecklenburg erworben, womit für das älteste männliche Familienmitglied das Recht verbunden war, den Namen Graf von Plessen zu führen. Die Vorbilder für Holk und Christine sind nach Rosenfeld somit Karl, Freiherr von Maltzahn und dessen Gattin Karoline, geborene von Bilfinger. Karl und Karoline lernten sich in Berlin kennen. Karoline verliebte sich sogleich heftig in den jungen Freiherrn. Sie wurde gleich darauf schwer krank und erholte sich erst wieder, nachdem

⁶⁷ Hans Friedrich Rosenfeld. *Zur Entstehung Fontanescher Romane*. Groningen, Den Haag, 1926. Zu *Unwiederbringlich* vgl. die Seiten 23 – 31.

Bei den folgenden Ausführungen zu den Geschehnissen im Hause Plessen-Ivenack, bzw. von Maltzahn wird z.T. auf bereits Bekanntes zurückgegriffen. Neben den Ausführungen von Hans Friedrich Rosenfeld geben auch die Erläuterungen von Helmuth Nürnberger und Walter Keitel im Anhang der Hanser-Fontane-Ausgabe ausführliche Informationen zur Entstehungsgeschichte von *Unwiederbringlich*. Wenn die Geschichte von Karl und Karoline von Maltzahn an dieser Stelle dennoch kurz nachgezeichnet wird, so geschieht dies aus dem oben bereits genannten Grund der Veranschaulichung und Verdeutlichung der zwischen der Vorlage und dem Roman bestehenden Unterschiede.

sie sich sicher sein konnte, dass ihre Liebe erwidert wurde. 1819 heiratet das Paar in Berlin, Karl war zum damaligen Zeitpunkt 22, Karoline 20 Jahre alt. Auch darin folgt also Fontane der Vorlage, wenn er Helmut und Christine Holk als schönes und jugendliches Paar beschreibt. In der *Geschichte des Geschlechts von Maltzan und Maltzahn*, auf die sich Rosenfeld bezieht, wird Karoline als klug, voller Energie und mit praktischem Lebenssinn ausgestattet, gleichzeitig jedoch auch als streng, schroff und von ausgesprochener Religiosität beschrieben.⁶⁸ Darüber hinaus war sie kränklich und insbesondere leberleidend. 1842, nach 23 Jahren Ehe, verliebt sich Karl überraschend in Auguste von Dewitz, Hofdame der Strelitzer Großherzogin. Die Ehe des Maltzahnschen Paares wird geschieden, Karoline geht mit den Kindern nach Dresden und Karl bemüht sich um Auguste von Dewitz, muss jedoch eine herbe Enttäuschung entgegennehmen. Die Hofdame denkt gar nicht daran, ihre Hand dem bereits alternden Freiherrn zu geben. Ihre Ambitionen sind auf Höheres gerichtet und so wird sie wenig später die Gattin des Staatsministers Wilhelm von Bernstoff. Damit erscheint Ebba von Rosenberg als poetisches Pendant zu Auguste von Dewitz. Wie später auch Holk im Roman begibt sich der blamierte Freiherr von Maltzahn zunächst auf Reisen. Zur Versöhnung des Paares kommt es durch den gemeinsamen Schmerz um den Tod ihrer Tochter. 1851 findet die Wiederverheiratung in Berlin statt. Zu diesem Zeitpunkt ist Karolines Krankheit jedoch schon weit fortgeschritten. Zu dem physischen Leiden kommt ein psychisches hinzu. Die Depressionen führen letztendlich zum Selbstmord. Am 20. August 1855 findet man sie tot im Garten mit geöffneten Adern.

Vergegenwärtigt man sich die von Rosenfeld aufgedeckten Zusammenhänge, so wird deutlich, wie groß der Grad der Transponierung der Geschichte bei Fontane ist. Auch Dieter Lohmeier betont, dass die novellistische Umformung Fontanes bereits Spuren bei der Wiedergabe des Brunnemannschen Briefes hinterlassen haben muss.⁶⁹ Sämtliche äußeren Umstände hat Fontane verändert. So war Karl von Maltzahn niemals Kammerherr und von einer Anhängerschaft Karolines an einen herrnhuterisch-geprägten Pietismus ist ebenfalls nichts überliefert. Auch wird im Roman die Versöhnung der geschiedenen Ehegatten nicht durch den Tod eines Kindes initiiert. Das Motiv des toten Kindes fällt in *Unwiederbringlich* vielmehr in die Anfangssequenz des Romans und wird zum auslösenden Faktor für Christines permanenten Vergangenheitsbezug. Insbesondere Christines Selbstmord, vom Autor als ein von einem farbenprächtigen Abendrot umrahmten Hineingleiten in das Element des Weiblichen inszeniert, ist als Reminiszenz an den Melusinenmythos und an den poetischen Realismus zu werten und stellt einen krassen Gegensatz zu den geöffneten Adern Karolines

⁶⁸ Vgl. Hans Friedrich Rosenfeld. *Zur Entstehung Fontanescher Romane*; a.a.O. S. 26.

⁶⁹ Vgl. Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 28.

von Maltzahns dar. Da, wie bereits erwähnt, der Brief von Frau Brunnemann nicht erhalten ist, lässt sich auch nicht mehr nachvollziehen, wer letztendlich das „schicksalsschwere Wort ‚unwiederbringlich‘“⁷⁰ über, beziehungsweise unter diese Geschichte gesetzt hat. Ob der Titel des Romans Fontanes poetischer Phantasie entsprang oder ob es tatsächlich das letzte Abschiedswort einer zum Tode entschlossenen Frau war, lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr rekonstruieren. Im Roman wird die weibliche Hauptfigur zwar auch den Versuch unternommen, sich in Abschiedsbriefen zu erklären, das Wort „unwiederbringlich“ wird außer im Titel jedoch kein weiteres Mal erwähnt. Trotz aller poetischen Umformungen ist die eigentliche Fabel, die Geschichte hinter der Geschichte um die Affäre eines älteren Adligen mit einem äußerst freigeistigen Hoffräulein und dem letztendlichen Selbstmord der zunehmend depressiven Ehefrau noch deutlich herauszulesen.

Wolfgang Paulsen erkennt in der Figurenkonstellation des Romans noch ein weiteres historisches Vorbild. Für Paulsen trägt die Figur des Grafen Helmut Holk eindeutige Züge von Fontanes Jugendfreund Bernhard von Lepel.⁷¹ Wie an anderer Stelle noch ausführlicher dargestellt werden soll⁷², verdankt das „Schloß auf der Düne“ (HF I/2, 658) seine literarische Existenz einem Sommerhaus in Heringsdorf, in dem das junge Ehepaar Bernhard und Hedwig von Lepel 1851 den Sommer verbrachte. „Unser Haus ist das einzige am Strande; wenigstens ist keins so deutlich zu sehen. Es liegt auf dem Gipfel der Düne und hat 5 Säulen an der Giebelseite, die eben dem Meer zugekehrt ist“⁷³, schreibt Lepel im August 1851 an Fontane. Dieser kennt das Haus sehr wohl, schließlich lernte er dort als Fünfzehnjähriger seine Jugendliebe Minna Krause kennen.

Nicht nur den Ort, sondern auch die Atmosphäre des Hauses verbindet Fontane nach Paulsen mit Bernhard von Lepel. Lepels erste Frau Hedwig entstammte einem streng lutherischen Haus, in dem „alljährlich kongressartige Zusammenkünfte“⁷⁴ stattgefunden haben sollen, „die allem Anschein nach Missionscharakter trugen und mit Predigten verbunden waren, die Hedwigs Mutter mitgeschrieben haben soll.“⁷⁵ Paulsen spricht in diesem Zusammenhang davon, dass dieser, von seiner Schwiegermutter dominierte, konservativ-religiöse Kreis, dem

⁷⁰ Wolfgang Paulsen. *Im Banne der Melusine*; a.a.O. S. 284.

⁷¹ Vgl. Wolfgang Paulsen. *Im Banne der Melusine*; a.a.O. S. 262 – 314. Paulsen widmet hier der Freundschaft Fontanes mit Bernhard von Lepel ein ganzes Kapitel mit der Überschrift *Fontanes Lepel-Erlebnis im Spiegel seines Werks*.

⁷² Vgl. hierzu Abschnitt II.2.3.1. „Das Schloss auf der Düne“ ab S. 143ff. und Abschnitt II.3.2.2.1. *Ludwig Uhland: Das Schloss am Meere und Das Glück von Edenhall* S. 222 – 226.

⁷³ Der Brief Lepels vom 18. August 1851 an Theodor Fontane ist wiedergegeben im Anhang zur dtv-klassik-Ausgabe von *Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 255.

⁷⁴ Wolfgang Paulsen. *Im Banne der Melusine*; a.a.O. S. 270f.

⁷⁵ Ebd.

natürlich auch die Tochter Hedwig angehörte, Lepel „zum Schicksal wurde.“⁷⁶ Hedwig musste wohl auch sehr um ihre Liebe kämpfen, Bernhard von Lepel schien ihrer Familie lange Zeit nicht rechtgläubig genug, und das, obwohl er Hedwigs Vetter war und die Familien schon recht früh bezüglich einer Verheiratung der Kinder entsprechende Verabredungen getroffen hatten.⁷⁷ Dass Fontane die Verhältnisse im Hause Lepel, insbesondere die dort praktizierten Formen von Religiosität, als Vorlage für die von ihm mehrfach kritisierte „falsche Frömmigkeit“⁷⁸ nimmt, beweist eine Notiz im Fragment gebliebenen Novellenentwurf *Storch von Adebar*: „Schilderung einer Familie – namentlich des alten Ehepaares – das gut und brav und respektabel und *beschränkt* ist und seinen *Platz im Himmel sicher* hat. Also Leute wie die *Hahns*, die *Lepel-Wiecks*, die *Senfft-Pilsachs* auf Sandow. Sie bauen Kirchen und Schulhäuser, interessieren sich für innere Mission, kümmern sich um Wichern und das Rauhe Haus, schicken ihre Frieda als „Schwester“ nach Bethanien etc. haben Pastoral-Konferenzen, erörtern die Frage von der Union, als ob die Welt davon abhinge [...].“ (HF I/7, 393f.) Wie an anderer Stelle bereits hervorgehoben wurde, kann der Novellenentwurf *Storch von Adebar* in vielerlei Hinsicht als Vorarbeit zu *Unwiederbringlich* gelten. Die im *Storch von Adebar* skizzierten Problemkreise werden in *Unwiederbringlich* neu aufgegriffen und weiterentwickelt. So weist beispielsweise die bigotte Religiosität der Störchin auf Christines Dogmatismus voraus und die Problematik der Unvereinbarkeit der Charaktere der sich zunehmend entfremdenden Ehepartner wird im *Storch von Adebar* mit den Worten beschrieben „[E]s ist eine bedeutende Frau; sie hat nur einen Fehler, sie hat mir den Storch unglücklich gemacht, trotzdem er es nicht recht weiß und ein glückliches Gesicht schneidet“ (HF I/7, 392); „er musste eine andre Frau kriegen, aber sie einen andren Mann.“ (HF I/7, 376) Nach Paulsen wird hier jedoch nicht nur die Grundproblematik zwischen Storch und Störchin, respektive Helmut und Christine Holk geschildert, sondern auch die Lage, in der sich Bernhard von Lepel in seiner Ehe befunden haben muss.⁷⁹ Es scheint, als habe Hedwig von Lepel, ähnlich wie ihre poetische Umformung Christine Holk, ebenfalls versucht, ihren Mann in „ein auf Leineweber berechnetes Konventikelstum“ (HF I/2, 797) und eine seiner „Natur total widersprechende Askese“ (HF I/2, 797) zu zwingen. Auch das Ergebnis dieser Missionierungsbestrebungen war das gleiche. 1872 wurde Lepels Ehe mit Hedwig nach 25 Jahren geschieden, wobei Paulsen dazu bemerkt, dass es im Falle Bernhard von Lepels wohl nicht wie bei Karl von Maltzahn, und in dessen Folge Helmut Holk im Roman, nur eine,

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Wolfgang Paulsen. *Im Banne der Melusine*; a.a.O. S. 300. An dieser Stelle zieht Paulsen die Parallele zu Botho von Rienäcker aus *Irrungen, Wirrungen*.

⁷⁸ Wolfgang Paulsen. *Im Banne der Melusine*; a.a.O. S. 271.

⁷⁹ Vgl. Wolfgang Paulsen. *Im Banne der Melusine*; a.a.O. S. 274.

sondern eher mehrere späte Leidenschaften waren, die zur endgültigen Trennung des Paares führten. Bereits 1873 heiratet Lepel ein zweites Mal. Nach Paulsen können damit zwei verschiedene, in *Unwiederbringlich* thematisierte, Problemkreise mit dem Jugendfreund Fontanes in Verbindung gebracht werden: Zum einen das Phänomen der falschen und aus diesem Grund destruktiv wirkenden Frömmigkeit und die Darstellung des schönen, aber schwachen, weil seiner Sinnlichkeit verfallenen Mannes.⁸⁰ Ein Blick auf die Biographie Lepels eröffnet darüber hinaus noch eine weitere Variante. Bernhard von Lepel kann durchaus auch für die von verschiedenster Seite im Roman kritisierten Halbheiten des Grafen Holk Modell gestanden haben. Als Junge wollte Lepel Maler werden, seine Eltern bestimmten ihn jedoch zum Soldaten. So wurde er Offizier ohne dabei das Zeichnen gänzlich aufzugeben. Die Freundschaft zu Fontane gründete sich in erster Linie in dem gemeinsamen poetischen Interesse. Lepel schrieb Gedichte und versuchte sich als Dramatiker. Wirklicher Erfolg wollte sich jedoch in keiner dieser Disziplinen einstellen. Helmuth Nürnberger sieht ihn zunächst in einer unglücklichen Platen-Nachfolge und später in einer noch unglücklicheren Fontane-Nachahmung befangen.⁸¹ Darüber hinaus betätigte sich Lepel auch als Landwirt, Tüftler und Erfinder. Dies ständige Schwanken führte letztendlich in die finanzielle Abhängigkeit von seinem zweiten Schwiegervater. Mit dieser Unbeständigkeit, Abhängigkeit und Bestimmbarkeit weist Bernhard von Lepel die Eigenschaften auf, mit denen Fontane verschiedentlich auch seine männlichen Romanfiguren, wie beispielsweise Botho von Rienäcker, Schach von Wuthenow, aber auch Helmuth Holk charakterisiert hat. In den Geschichten über diese schönen aber schwachen Männer, diese halben Helden, erzählt Fontane somit jedes Mal auch Teile der Geschichte seines Jugendfreundes Bernhard von Lepel. Damit wird eine weitere Form „kleiner“ Geschichte in *Unwiederbringlich* verarbeitet. Das Scheitern eines vielleicht auf vielen Gebieten mäßig, jedoch auf keinem Gebiet besonders begabten Schöngeistes an den Ansprüchen der Realität kann ebenfalls als etwas durchaus Alltägliches betrachtet werden. Lepel wird zum Prototyp des Anti-Helden, der niemals Einzug in eine Form „großer“ Geschichte gefunden hätte. Man könnte sich hingegen sehr gut vorstellen, dass bestimmte Adelsgenealogien einen Typus wie den Bernhards von Lepel nur kurz am Rande erwähnen, um Ruhm und Ehre des beschriebenen Geschlechts nicht durch die Geschichte einer weniger ruhmreichen Existenz zu schmälern. Fontane hingegen erzählt genau diese Geschichten. Geschichten über alltägliche Schicksale von scheinbaren Nebenfiguren. Die „große“, abstrakte Geschichte, die von tragischen Helden und großen Taten berichten, wird zur Nebensache. Stattdessen rücken „kleine“ Geschichten in den

⁸⁰ Vgl. Wolfgang Paulsen. *Im Banne der Melusine*; a.a.O. S. 278.

⁸¹ Vgl. Helmuth Nürnberger. *Fontanes Welt*; a.a.O. S. 104f.

Vordergrund, die von durchschnittlichen Menschen und alltäglichen Begebenheiten und damit von „allem, was die Menschen eigentlich interessiert“ (HF I/2, 729) erzählen. Die Forderung der immanenten Frauenfiguren entspricht somit der poetischen Konzeption des Romans.

2. DIE TOPOGRAPHIE DER ERINNERUNG: MNEMOTOPE

„Es ist ein Etwas im Menschen, was ihn den Herbst und das fallende Laub mehr lieben läßt als den Frühling und seine Blütenpracht, was ihn hinauszwingt aus dem Geräusch der Städte in die Stille der Friedhöfe und unter Epheu und Trümmerwerk ihn wonniger durchschauert als angesichts aller Herrlichkeit der Welt.“

Theodor Fontane

Ein Sommer in London (HF III/3I, 11)

„Warum ist es am Rhein so schön?“ Mit dieser, unzweifelhaft aus einem Volkslied entnommenen, Frage leitet Norbert Bolz das Vorwort zu seinem gemeinsam mit Willem van Reijen herausgegebenen Buch *Ruinen des Denkens - Denken in Ruinen*¹ ein. Und natürlich liefert er auch ganz im Sinne dieses Buches gleich die passende Antwort: „wegen der Ruinen.“² Aber was fasziniert am offensichtlichen Zerfall oder, um mit Fontane zu sprechen, warum durchschauert uns der Anblick von Trümmerwerk wonniger als „alle Herrlichkeit der Welt?“ (HF III/3I, 11)

Bolz erklärt diese Faszination mit Georg Simmel und dessen Formel von der „Gerechtigkeit der Zerstörung.“³ Nach Simmel liegt in jeder Gestaltung eine grundlegende Ungerechtigkeit vor, denn indem man etwas formt, unterwirft man das Material und damit den Naturstoff einer Idee. Was immer der Gestalter auch unternimmt – er prägt dem Material seinen Stempel auf. Gerechtigkeit widerfährt dem Material erst dann wieder, wenn sich die Natur im Prozess der Zerstörung dieses zurückerobert. Zerstörung bedeutet an dieser Stelle der natürliche Zerfall, durch den alles von Menschenhand Geschaffene früher oder später bedroht wird. Bolz beschreibt diesen Zusammenhang folgendermaßen: „Das Artefaktum unterwirft sich die Natur als Material einer künstlichen Formung – bis sich die Natur das Kunstwerk als Material einer natürlichen Formung unterwirft, nämlich als Ruine.“⁴ Die Ruine bildet damit den Gegenpol zur artifiziell geprägten Form, in „der Ruine geht die Schönheit ein Bündnis mit der Destruktivität“⁵ ein. Darüber hinaus geht Bolz davon aus, dass in unserer Kultur über den

¹ Norbert Bolz, Willem van Reijen (Hg.). *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen*. Frankfurt am Main, 1996, S. 7.

² Ebd.

³ Vgl. Norbert Bolz. *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen*; a.a.O. S. 8.

⁴ Norbert Bolz. *Ruinen des Denkens*; a.a.O. S. 8. Dass „natürliche Formung“ an dieser Stelle ein höchst widersprüchlicher Begriff ist, wird auch von Bolz selbst angeführt. Im Grunde handelt es sich ja bei der Ruine eher um ein Produkt entropischer Kräfte und damit gewissermaßen um ein Produkt der „Entformung“ (Ebd.). Bolz schlägt daher als Alternative auch den Begriff der „zerstörenden Formung“ (Ebd.) vor, der das Kunstwerk unterworfen wird. Ob dieser Begriff allerdings weniger paradox klingt, sei dahingestellt.

⁵ Ebd.

Kräften der Zerstörung ein generelles Tabu liegt und dass somit die Ruine eine der seltenen Gestalten ist, in denen diese eben beschriebene „kreative Destruktivität“⁶ anerkannt und geschätzt wird. Aber die Ruine ist nicht einfach nur ein Sinnbild für die zerstörerischen Kräfte der Natur, sie ist vielmehr „eine Gestalt zwischen Artefakt und Entropie“⁷, denn „die Natur hat ihr Zerstörungswerk noch nicht vollendet, aber die Totalität des Menschenwerks ist zerschlagen.“⁸ Daraus lässt sich mit Bolz folgern, dass die Sympathie und die Bewunderung, die der Ruine entgegengebracht werden, aus einem Unbehagen der Menschen an der von ihnen selbst gestifteten Totalität rühren. Oder, um nochmals Bolz zu zitieren: „Man zieht das Bruchstück dem Ganzen, das Fragment dem System und den Torso der vollendeten Skulptur vor.“ Die Ruine wird damit zu einem Zeichen gebrochener Totalität, zu einem Ganzen, an dem der Prozess der Zerstörung, und damit in Simmels Sinn, der Prozess zur Wiederherstellung der Gerechtigkeit, bereits begonnen hat.

Mnemotope – nichts anderes als ein Gedenk- und Erinnerungsort ist eine Ruine – spielen in der Erinnerungskultur eine zentrale Rolle. Nach Pierre Nora entstehen diese Gedächtnisorte aus dem Gefühl des Verlustes des natürlichen Gedächtnisses und aus dem Bedürfnis nach Erhalt oder notfalls auch Reproduktion kultureller Erinnerung.⁹ Das Mnemotop ist der Ort, an dem sich dieses Bedürfnis fokussiert, an dem Erinnerungskultur in eine feste Form gegossen wird.

Folgt man der Definition Noras, so muss ein Mnemotop mehrere Prämissen gleichzeitig erfüllen, um als Gedächtnisort für das kollektive Gedächtnis fungieren zu können. Es muss sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart angehören und darüber hinaus eine dreifache Funktion für die Erinnerungskultur erfüllen: eine materielle, eine symbolische und auch eine funktionale. Erst wenn diese Voraussetzungen gegeben sind, lässt sich nach Nora von einem bedeutenden Gedächtnisort für das kollektive Gedächtnis einer sich über eine gemeinsame Vergangenheit und Kultur definierenden Gruppe sprechen.¹⁰ Ich möchte mich jedoch bei der Interpretation der für den Handlungsverlauf relevanten Gedächtnisorte in *Unwiederbringlich* teilweise von Nora absetzen, beziehungsweise das Konzept Pierre Noras modifizieren, um eine Erweiterung des Mnemotope-Begriffs und damit eine Applikation auf Fontanes Romane zu ermöglichen. Mnemotope sind, ganz allgemein, Orte der Erinnerung.

⁶ Ebd. S. 9

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. hierzu auch den Abschnitt I.2.3. im Theorieteil dieser Arbeit über Pierre Nora und die Funktion und Bestimmung von Gedächtnisorten, S. 48 – 52.

¹⁰ Vgl. S. 48f. dieser Arbeit.

Somit können sowohl Friedhöfe oder die klassischen, in Stein gehauenen oder in Bronze und Eisen gegossenen Denkmale als auch ehemalige Schlachtfelder, Wallgräben, einsame Anhöhen, Ruinen oder ganze Landschaften semiotisiert und in den Rang eines Mnemotopes erhoben werden. Noras Definition betont darüber hinaus die Bedeutung, die solch ein Ort für eine ganze Gedächtnisgemeinschaft einnimmt. Das Kriterium der Gemeinschaft wird somit zur Voraussetzung dafür, dass im Sinne Noras von einem Mnemotop gesprochen werden kann. Im Unterschied dazu betrachte ich nicht nur ausschließlich Orte des kollektiven Gedächtnisses, sondern auch individuelle Erinnerungsorte, Orte, die nur für Einzelne die Bedeutung eines Gedächtnisortes haben, als Mnemotope. Diese Erinnerungsorte werden im Folgenden als „individuelle“ Mnemotope bezeichnet.

Fontanes Geschichten sind Momentaufnahmen einer Gesellschaft, die durch den radikalen Verlust ihrer Werte und einer zunehmenden Subjektivierung gekennzeichnet ist. Aus seinen Romanen lässt sich dieser Wandel rekonstruieren. Die einstigen Normen und Traditionen, die das kollektive Gedächtnis der Berliner Gesellschaft oder des preußischen Adels bilden, lösen sich immer mehr auf. Die Fassade wird immer brüchiger und was übrig bleibt, sind oftmals nur noch Versatzstücke des einstigen kollektiven Gedächtnisses. In solch einer Situation verlieren auch die traditionellen Gedächtnisorte an Bedeutung für große Teile der Gesellschaft. Gleichzeitig können aber auch neue hinzukommen, als artifizieller Ersatz für die Verlorenen, die jedoch längst nicht mehr für alle von gleicher Relevanz sind. Das Bedürfnis nach Vergegenwärtigung der Vergangenheit in einem bestimmten Ort führt bei den Fontaneschen Figuren dazu, dass diese ihre Erinnerung auf neue Gedächtnisorte projizieren. Die so entstandenen „individuellen“ Mnemotope, die sich mehr über ihre Bedeutung für den Einzelnen denn für eine ganze Gruppe definieren, tragen der Subjektivierung der Gesellschaft Rechnung. Mnemotope stellen fortan keine kollektiv verbindlichen Bedeutungszusammenhänge mehr dar, sondern sind vielmehr unterschiedlichsten Interpretationen zugänglich. Die Figuren reflektieren über die Bedeutung der Mnemotope in der jeweiligen, die eigene Person betreffende Situation und zitieren nicht einfach die traditionell überlieferten Bedeutungszusammenhänge. Sie werden selbst zu Interpretierenden, die sich die eigenen Lebenskontexte interpretatorisch herstellen. Die jeweilige Interpretationshaltung betrifft dann wiederum den Umgang mit Vergangenheit und Erinnerung. Wie Stephen Greenblatt am Beispiel von Dürers Entwurf einer Siegestsäule für die Überwindung des Bauernaufstandes nachweist, sind Denkmale nie neutral, keine

„reine[n], freischwebende[n] Bedeutungsträger.“¹¹ Die persönliche Intention des Betrachters kann das Kunstwerk beschlagnahmen und dessen Bedeutung uminterpretieren und der persönlichen Situation anpassen.¹² Greenblatt bezieht sich bei seinen Ausführungen zwar ausschließlich auf Denkmale und damit auf artifiziell entstandene Mnemotope, dennoch möchte ich seine Aussage auch auf andere Erscheinungsformen von Mnemotopen erweitern. Denn gleichgültig, ob es sich bei dem Mnemotop um ein Denkmal in Form einer Siegestsäule, um ein Gebäude oder eine Landschaft handelt, immer ist dessen Stellenwert von der Bedeutung abhängig, die ihm der jeweilige Betrachter zuerkennt.

2.1. ZUR BEDEUTUNG VON MNEMOTOPE IM ROMANSCHAFFEN FONTANES

Die für die Erzählstrategie Theodor Fontanes typische Verwendung von Erinnerungsorten korrespondiert mit einer persönlichen Vorliebe des Dichters. Oder, wie Sigrid Thielking diese Affinität so treffend beschreibt: „Fontane ist zeitlebens vernarrt in Vergangenheitsvisiten; von Denk- und Grabmälern fühlt er sich magisch angezogen.“¹³ In ihm herrschte selbst jenes „Etwas“, von dem das zu Anfang dieses Kapitels angeführte Zitat erzählt, das ihn „das fallende Laub mehr lieben lässt als den Frühling“ und das auch Fontane selbst immer wieder hinaus zwingt „in die Stille der Friedhöfe und unter Trümmerwerk.“ (HF III/3I, 11)

Es lässt sich an dieser Stelle natürlich die Frage aufwerfen, ob die private Passion eines Autors für das Verständnis des Textes in diesem Falle überhaupt von Bedeutung ist. Ich meine ja, denn in manchen Passagen¹⁴ wird der Text Ausdruck für das Denken und die Empfindung des Dichters. Fontanes private biographische Äußerungen sind eng mit den Texten und Figuren verschaltet. Die Autobiographie des Schriftstellers und sein Werk stehen in einer Wechselbeziehung zueinander. Aus diesem Grund sind die biographischen Äußerungen für die Interpretation seines Werkes von besonderer Relevanz. „Sein gesamtes

¹¹ Stephen Greenblatt. *Bauernmorden. Status, Genre und Rebellion*. In: Moritz Baßler (Hg.). *New Historicism*; a.a.O. S.182.

¹² Ein eindrückliches Beispiel für solch eine, den persönlichen Ansichten angepasste und damit als Legitimation für die eigene Schwäche dienende, Uminterpretation eines Denkmals stellt das Zwiegespräch Botho von Rienäckers mit dem Hinckeldey-Denkmal in *Irrungen, Wirrungen* dar. Vgl. hierzu Abschnitt II.2.2.2. S. 135ff.

¹³ Sigrid Thielking. *Denkmal, Turm, Grab und Gruft als Orte der „Memoria“ und des „Kultur-Bildlichen“ bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 17.

¹⁴ So beispielsweise wenn Ebba angesichts der nordischen Landschaft des Furesees erklärt: „Ich kenne den Süden nicht [...], aber er kann nicht schöner sein als das hier.“ (HF I/2, 702f.) Auch für Fontane kam der Süden nie gegen den Norden an, wie er in einem Brief aus dem Jahre 1896 an Ernst Gündler schreibt: „Ich bin Nordlandsmensch, und Italien kann für *mich* nicht dagegen an.“ (HF IV/4, 531). Bereits in seinem Erinnerungsbuch *Von Zwanzig bis Dreißig* charakterisiert er sich selbst als „ausgesprochen *nicht* südlich“ und fügt zur weiteren Erklärung eine angebliche Äußerung A.W. Schlegels über Fouqué bei, die er in diesem Zusammenhang auch auf sich selbst bezieht: „Die Magnetnadel seiner Natur [...] zeigt nach Norden.“ (HF III/4, 264)

Werk“, so Otto Drude über Theodor Fontane, „ist in weiten Teilen autobiographisch beeinflusst und wurde aus eigenem Erleben und aus Beobachtungen seiner engsten Umgebung, seines Familien- und Freundeskreises gespeist.“¹⁵ Dass die Leidenschaft für die Vergangenheit und deren steinerne Zeugen Einfluss auf seine Arbeit hatte, bekennt Fontane selbst in einem Brief aus dem Jahre 1854 an Theodor Storm: „Von Kindesbeinen an hab ich eine ausgeprägte Vorliebe für die Historie gehabt. Ich darf sagen, dass diese Neigung mich geradezu beherrschte und meinen Gedanken wie meinen Arbeiten eine einseitige Richtung gab.“ (HF IV/1, 375)

In seinen Romanen, so Sigrid Thielking, „haben die Erinnerungsfigurationen und Kulturzeichen von Denkmal, Turm, Grab und Gruft entscheidend narrative Funktionen, ob als Signa von Umkehr und Einkehr, als Objekte distanzierter Kommentierung oder der Semantisierung imaginierter Räume etwa zum Aufbau einer vorausdeutenden Wahrnehmungsordnung.“¹⁶ Ähnlich äußert sich auch Sonja Wüsten in ihrer Arbeit über die „historischen Denkmale im Schaffen Theodor Fontanes.“¹⁷ Obwohl die Denkmale natürlich nicht im Mittelpunkt von Fontanes Schaffen stehen, so „geben sie ihm doch ein besonderes Colorit, erhellen die Geschehnisse und tragen zur Charakterisierung der Menschen und ihrer Handlungen bei.“¹⁸ Seine zentrale Bedeutung erhält der Raum in Fontanes Romanen somit dadurch, dass er als Aufbaubedingung für die Figuren fungiert, indem er die Plots prägt und die Figurenarrangements determiniert.

Nach Werner Schwan hat kein anderer Erzähler des späten 19. Jahrhunderts so sehr aus dem Fundus subtiler Memorabilien geschöpft wie Theodor Fontane.¹⁹ Nahezu in allen seinen Romanen werden Bilder und Denkmale erwähnt und spielen sich Schlüsselszenen an memorialen Orten und Plätzen ab. Damit haben die Mnemotope in Fontanes Geschichten auch eine die Erzählung strukturierende Funktion. Die Figuren im Roman instrumentalisieren und funktionalisieren die Erinnerungszeichen auf die unterschiedlichste Art und Weise. In der Konfrontation oder auch im Umgang der Figuren mit Mnemotopen werden „Identifikationswünsche und Projektionen“ deutlich, „Appelle der gesellschaftlichen Norm oder eines Familienethos vernehmbar, und die Reaktionen der von derartigen Ansprüchen

¹⁵ Otto Drude. „1892 – fast das letzte Jahr“. Nachwort zu Theodor Fontane. *Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman*. Insel-Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1983, S. 267.

¹⁶ Sigrid Thielking. *Denkmal, Turm, Grab und Gruft als Orte der „Memoria“ und des „Kultur-Bildlichen“ bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 16.

¹⁷ Sonja Wüsten. *Die historischen Denkmale im Schaffen Theodor Fontanes*. In: *Fontane Blätter*, Band 2, Heft 3, 1970, S. 187.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmalen bei Theodor Fontane*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Band 26, 1985, S. 152f.

Gemeinten führen tief hinein in ihre persönlichen Lebensgeschichten.“²⁰ Die Figuren geben sich in ihrer Antwort auf die Konfrontation mit den Denkmälern durch Verstehen oder Nicht-Verstehen, durch Aneignen oder Distanzieren zu erkennen. Damit verweist der Umgang mit oder das Verhältnis einzelner Figuren zu den Mnemotopen auf den weiteren Verlauf der Geschichte. Mnemotope werden somit zu Vorausdeutungen auf den Handlungsverlauf. Im folgenden Abschnitt sollen einige der wichtigsten Mnemotope in den Romanen Fontanes und deren Bedeutung in den jeweiligen Handlungsverläufen kurz skizziert werden, um einen Rahmen für die Interpretation von *Unwiederbringlich* herzustellen.

2.2. BEISPIELE AUS DEM GESAMTWERK

Beispiele seiner Vorliebe für Gedächtnisorte liefert uns Fontane in nahezu allen seinen Romanen. Bereits als märkischer Wanderer „lugt er hinter verwunschenen Kirchhofsmauern, um beim Entziffern verwitterter Inschriften vergangenes Leben aufzustöbern“²¹ und in seinem Erstlingswerk *Vor dem Sturm* erteilt uns Fontane eine, wie Sigrid Thielking es nennt, „recht handgreifliche Volkslektion zum Thema Impietät und *Memoria*“²², indem er den „Anderthalbbauer Kallies“ (HF I/3, 55), genannt „Sahnepott“ (HF I/3, 57) die schon beinahe kathartisch zu bezeichnende Geschichte der Untaten der französischen Soldaten in der Haselberger Familiengruft erzählen lässt. Die

„Haselberger Gruft ist, was sie eine Mumiengruft nennen, es soll ihrer mehrere auf dem Hohen-Barnim geben. Die Franzosen nun, als sie die Särge aufbrachen, da sahen sie, dass die Toten unverwest waren. Das gab ein Lachen. Da trugen sie den einen Sarg aus der Gruft in die Kirche, nahmen den Toten heraus, und da seine Arme beweglich waren, beschlossen sie, ihn zu kreuzigen. Sie stellten ihn an die Altarwand und schlugen zwei Nägel durch seine Hände. Die eine Hand aber löste sich wieder ab und gab im Niederfallen dem einen der Missetäter einen Backenstreich. Das entsetzte ihn, dass er tot zu Boden stürzte.

Den hat Gott gerichtet, rief Miekley.“(HF I/3, 61)

Ein sehr aufschlussreiches Beispiel für den Umgang eines der „größten Spezialisten für Gräberkult und Totengedenken unter den deutschen Romanciers“²³ mit *Memoria* und Sepulkralkultur. Der Inhalt dieser Geschichte und die Art und Weise, wie sie zum Besten gegeben wird, kann als charakteristisch für den Erzählstil Fontanes bezeichnet werden: Zwar weit entfernt von dantesken Schreckensvisionen, aber dennoch lässt sich ein leichtes Gruseln nicht verleugnen. Was hier geschildert wird, ist der rücksichtslose Umgang einer einfallenden

²⁰ Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 152.

²¹ Sigrid Thielking. *Denkmal, Turm, Grab und Gruft als Orte der „Memoria“ und des „Kultur-Bildlichen“ bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 17.

²² Ebd. S. 19.

²³ *Grabpflege*. Artikel aus der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (ohne Angabe des Autors) vom Montag, 17. August 1998, Nr. 189, S. 37.

Kriegsmacht mit den Verstorbenen der unterlegenen Seite. Dabei werden die Grenzen der Pietät und des Respekts vor den Toten deutlich überschritten. Anders jedoch als der Eingang der Geschichte vielleicht erwarten lassen würde, bleibt hier die Missetat nicht ungesühnt. Es sieht vielmehr so aus, als ob der geschändete Tote, der wie Christus ans Kreuz genagelt wird, sich noch selbst für die von den Franzosen begangenen Grausamkeiten rächen kann, was von den Bauern als Gottesurteil interpretiert wird. Fontane lässt an dieser Stelle poetische Gerechtigkeit herrschen. Dadurch jedoch, dass die Geschichte ausgerechnet von „Sahnepott“ erzählt wird, „der wie alle schwachen Naturen eine Neigung zum Übertrumpfen hatte [...]“ (HF I/3, 61), wird dieses Schreckenszenario bereits im Augenblick des Erzählens relativiert und die Entscheidung darüber, wie viel Fiktion in dieser Narration enthalten ist, wird dem Zuhörer beziehungsweise dem Leser überlassen.

In der Geschichte um die Haselberger Familiengruft schildert Fontane²⁴ bereits in seinem Erstling eine jener alten, seit Jahrhunderten bestehenden Gräfte, die seit eben so vielen Jahren für ein quietistisches Versprechen, getragen von Familienstolz und dem Wunsch nach konmemorialem Aufgehobensein in der Familiengruft, stehen. Diese einfachen, auch architektonisch meist recht schlicht gehaltenen Begräbnisstätten stehen im krassen Gegensatz zu dem eingeebneten, verschiedenen ästhetischen Wünschen unterworfenen Campo Santo, wie er zum Beispiel von den Figuren in Goethes *Wahlverwandtschaften* kreiert wird, auf dem die Grabmale geordnet und nivelliert in Reih und Glied aufgestellt werden und damit zwar ein Raum erschaffen wird, „auf dem das Auge und die Einbildungskraft gerne verweilten“²⁵, gleichzeitig jedoch die Erinnerung an die Toten und das jeder Begräbnisstätte innewohnende memento mori weitestgehend verbannt wird. Fontanes Gedächtnisorte sind im wahrsten Sinne des Wortes Orte der Erinnerung, in erster Linie der Erinnerung an die Verstorbenen, während es sich bei dem Campo Santo der *Wahlverwandtschaften* um einen Ort handelt, an dem die Erinnerung zugunsten der Ästhetik an die Peripherie gedrängt wird, wie die an der Kirchhofmauer aufgestellten Grabsteine beweisen.²⁶

Bei Fontane ist es die halb verfallene, baufällige Gruft oder die schlichte, durch ihre Architektur kaum als solche zu identifizierende Feldsteinkirche, die immer wieder in seinen

²⁴ Zu Fontanes Faszination von Gedenkstätten und seiner Abneigung gegenüber scham- und pietätloser Neugierde, zeitgenössischem Sterbekitsch oder preußischem Monumentalismus sei an dieser Stelle nochmals explizit auf den Aufsatz von Sigrid Thielking, *Denkmal, Turm, Grab und Gruft. Orte der „Memoria“ und des „Kultur-Bildlichen“* verwiesen.

²⁵ Johann Wolfgang von Goethe. *Die Wahlverwandtschaften*. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Band 6: *Romane und Novellen I*; a.a.O. S. 245.

²⁶ Zu der Funktion von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* als Intertext von *Unwiederbringlich* vgl. Abschnitt II.3.2.3.2. S. 250 – 271.

Romanen auftaucht und als Ort zum Träger von Gedächtnis wird. Diese unscheinbaren Kirchen können auch im Noraschen Sinne als Mnemotope gelten, da sie sowohl der Vergangenheit als auch der Gegenwart angehören. In *Vor dem Sturm* bezeichnet der Erzähler die alten Dorfkirchen als die „Träger unserer *ganzen* Geschichte.“ (HF I/3, 37)²⁷ Das, was nach Fontane deren Eigentümlichkeit und damit auch deren Reiz ausmacht, ist die Tatsache, dass das Äußere solcher Kirchen über die Jahrhunderte hin „so gut wie unverändert geblieben“ (HF I/3, 37) ist, während „das Innere derselben alle Wandlungen eines halben Jahrtausends durchgemacht“ (HF I/3, 37) hat. Damit liefert uns Fontane an dieser Stelle in seinem ersten Roman bereits eine Definition von „Mnemotop“ als einem Ort, der die „Berührung der Jahrhunderte untereinander zur Erscheinung“ bringt und den „Zauber historischer Kontinuität“ (HF I/3, 37)²⁸ besitzt und diesen auch äußert.

Was Fontane in seinem Erstling beginnt, führt er in seinem Schaffen konsequent weiter. Mnemotope – Orte der Memoria – sind ein elementarer Bestandteil seiner Gedichte, Erzählungen und Geschichten. Ob es sich nun um den Birnbaum als Zeuge eines Mordes in *Ellernklipp* oder als ewiges Andenken an die Spendierfreudigkeit und Nächstenliebe eines *Herrn Ribbeck von Ribbeck* handelt, ob Botho von Rienäcker das schlichte Hinckeldey-Kreuz zum Wegweiser seines künftigen Lebens erklärt und in seiner Entscheidung dessen Aussage auf tragische Art verfehlt oder ob *Schach von Wuthenow* angesichts seiner Ahnengalerie beschließt, lieber seinem Leben ein Ende zu bereiten als es an der Seite der von Blattern entstellten Victoire de Carayon zu verbringen, immer sind es Mnemotope in Form von

²⁷ Zur Bedeutung der Dorfkirchen vgl. auch Gisela Wilhelm. *Die Dramaturgie des epischen Raumes bei Theodor Fontane*. Frankfurt am Main, 1981, S. 60 – 64.

²⁸ Nebenbei bemerkt kann Fontanes Erstling in vielerlei Hinsicht geradezu als Programmschrift der Memoria-Kultur erscheinen. Gleich zu Beginn steht der Held der Geschichte, Lewin von Vitzewitz, vor einem unbekanntem Grabstein, auf dem nur noch wenige Zeilen eines Spruches zu erkennen sind. Diese wenigen Zeilen prägen sich ihm jedoch unauslöschlich ein und werden ihn durch die ganze Geschichte und durch allerlei Fährnisse begleiten. Das Geschlecht der von Vitzewitz selbst ist sehr stark von dem Andenken an die Ahnen und Vorväter geprägt und ihre Familiengeschichte und Traditionen stellen einen konstitutiven Teil des Gedächtnisses eines jeden einzelnen Familienmitgliedes, aber auch den Fokus des kollektiven Gedächtnisses des ganzen Adelsgeschlechts dar. Darüber hinaus erfolgt im Roman eine genaue Beschreibung der Gedächtnisorte und deren Bedeutung für die Nachkommen des Geschlechts von Vitzewitz. Besonders die Beschreibungen der wendischen, kargen Landschaft, die in ihrer Gesamtheit bereits den Charakter eines Mnemotops trägt, die Darstellungen der alten Schlösser und Kirchen und die alte, baufällige Gruft tauchen in vielen nachfolgenden Romanen in ähnlicher Weise wieder auf. Am Ende des vierten Bandes von *Vor dem Sturm* schließt sich der Kreis, der mit der Betrachtung Lewins des alten, halb zerfallenen Grabsteines und dessen Inschrift begonnen hat. Nun ist es allerdings der Erzähler selbst, der, in Betrachtungen versunken, auf einem Grabstein steht und erst ganz zum Schluss bemerkt, dass es sich dabei um den Grabstein von Renate von Vitzewitz handelt.

Man kann Fontanes erstem Roman vielleicht manchen Vorwurf machen, besonders was die für den Autor später typische Leichtigkeit der Sprache und die vielgerühmten Causerien anbelangt, steht *Vor dem Sturm* den noch nachfolgenden Werken um ein Beträchtliches nach, was jedoch die Thematisierung der Memoria-Problematik und die darin inhärente Darstellung von Mnemotopen angeht, ist bereits dieser erste Roman ein Paradebeispiel für Fontanes diesbezügliche ausgeprägte Vorliebe. Es wird also bereits an dieser Stelle deutlich, welche Wichtigkeit dieses Thema für Fontane hatte und welchen Stellenwert er ihm im zwischenmenschlichen Zusammenleben, und daraus resultierend dann auch in seinem Schaffen, einräumte.

Denkmalen, Orten oder auch Bildern, die zum Dreh- und Angelpunkt einer Geschichte, eines Schicksals werden.

In *Schach von Wuthenow* kann neben der Konfrontation mit den Vorfahren in der Ahnengalerie auch der Abendspaziergang nach Tempelhof, den Schach im vierten Kapitel mit den Damen de Carayon unternimmt, als Schlüsselszene der Erzählung betrachtet werden. Lothar Müller schreibt in diesem Zusammenhang, dass die

„Grabsteine, an denen vorbei Fontane seine Figuren auffällig häufig ihren Weg durch die Handlung nehmen lässt [...] nicht nur Zeugen der Vergangenheit“ [sind]. Sie sind zugleich stumme Propheten der Zukunft, dunkle Spiegel, in denen die Figuren sich selbst begegnen. Der Rittmeister Schach von Wuthenow, ein Nachfahre des Narziß, ist für diese Spiegelfunktion ein hervorstechendes Beispiel. [...] Im Ritter von Tempelhof, der seinen Grabstein zu Lebzeiten machen ließ, hat Fontane ihm einen Doppelgänger an die Seite gestellt, dessen steinernes Ebenbild unschwer als Monument der Eitelkeit zu deuten ist. So wird durch die Magie der Erzählkunst aus dem pittoresken Abendspaziergang ein Moment der Selbstbegegnung des Helden auf dem Weg in die Selbstzerstörung.“²⁹

Das Grabmahl des Tempelritters erfüllt hier eine die Geschichte präfigurierende Funktion. Wenn Schach voller Verständnis sowohl für die Verfehlungen als auch für die daraus resultierende Sühne der Tempelritter ist, so weist dies auf seine eigene Verfehlung an Victoire und seine selbstaufgelegte Sühne voraus. Schach stilisiert den „schuldbeladenen Orden, [der] all seiner Unrühmlichkeiten unerachtet, schließlich in einem wiedergewonnenen Glorienschein zugrunde“ (HF I/1, 588) geht, zu seinem Ideal. Darin sieht er die „Größe“ (HF I/1, 588) dieses Ordens. Die Vita des Tempelritterordens, so wie Schach sie beschreibt, liest sich als Vorausdeutung auf sein eigenes Schicksal. Auch er frönt dem „Laster“ (HF I/1, 588), indem er Victoire verführt und auch er muss die Konsequenzen aus seinem Fehlverhalten tragen. Schach erkennt seine Verfehlungen an und akzeptiert auch die Notwendigkeit einer Sühne. Bevor er sich jedoch mit der entstellten Victoire auf sein Landgut zurückzieht, um fortan ein Leben in Nichtigkeit und Unbedeutendheit zu führen, wählt er den Freitod. Statt im „wiedergewonnenen Glorienschein“ (HF I/1, 588) geht Schach von Wuthenow im Pulverdampf unter. „Es war der Neid, der ihn tötete, der Neid und der Eigennutz [...].“ (HF I/1, 588) erklärt Schach gegenüber Victoire im Hinblick auf den Untergang des Ordens und liefert mit diesen Worten gleichzeitig eine Erklärung für den eigenen Untergang. Explizit werden im Text die „Neider und Gegner“ (HF I/1, 637) als Urheber der Karikaturen genannt, die Schach in Verzweiflung stürzen. Der Eigennutz des Rittmeisters von Schach äußert sich nicht zuletzt in seinem Selbstmord. Durch seinen Freitod bewahrt er sich selbst zwar vor weiterem Spott der Gesellschaft, dafür setzt er jedoch Victoire und in absehbarer Zeit auch

²⁹ Lothar Müller. *Gelbe Immortellen. Gräber, Tod und Totengedenken bei Theodor Fontane*. In: Markwart Herzog (Hg.). *Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen*. Stuttgart, 2001, S. 172 und 174. Zur Funktion und Rolle des Tempelritters vgl. auch Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmalen bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 169 – 171.

das gemeinsame Kind diesem Spott aus. Die Identifikation Schachs mit dem durch das Grabmahl aufgerufenen Leben der Tempelritter dient der Charakteristik der Hauptfigur. Sie weist auf die der Figur inhärenten Brüche und Widersprüche hin und deutet damit auf das tragische Ende des Romans voraus.

Von ganz anderer Bedeutung ist ein Mnemotop in *Effi Briest*. Das Grab des berühmten Chinesen wird von Innstetten als eine Art moralisches Mahnmal instrumentalisiert, das für die Kindfrau Effi ein, in diesem Falle zu Erde gewordener, „Cherub mit dem Schwert“ (HF I/4, 133) darstellen soll.

Neben diesen wegweisenden Mnemotopen gibt es in Fontanes Romanen aber auch immer wieder Orte und Szenen, in denen das rein quietivistische Festhalten an Traditionen nur um der Tradition willen und das damit oftmals einhergehende Bedürfnis, die Vertreter derselben in Stein zu hauen, ironisch kommentiert wird. Als „mnemotechnischen Spaß“³⁰ bezeichnet Sigrid Thielking zum Beispiel die Stelle in *Cécile*, in der die Sommerfrischler auf ein kurioses Denkmal für ein Schoßhündchen stoßen oder auch die Äußerung Céciles, dass sie nun so langsam genug von den ewigen Bildern habe. Eine Äußerung, die bei ihrem Mann eine leichte Verlegenheit und bei der übrigen Gesellschaft, das Mindeste zu sagen, Erstaunen hervorruft. Ähnlich ist auch die Wetterfahnenammlung des alten Stechlin zu beurteilen, in der Graf Barby einen „Fingerknips gegen die Gesellschaft“ (HF I/5, 288) erkennt und die als humoristisch-ironische Antwort auf die Archivierwut des neunzehnten Jahrhunderts gelten kann.³¹ In diesem Sinne kann auch das Denkmal der Waterloo-Heroen Wellington und Blücher interpretiert werden, die im Garten der Briests ihren letzten Kampf gegen die Erosion gemeinschaftlich ausfechten und dabei ohne Zweifel die Unterlegenen sein werden, denn was man in den Tagen von Briests Großvater noch glaubte verewigen zu müssen, lässt man nun in einer Gartennische vor sich hin rosten.

Ebenfalls auf den ersten Blick humoristisch wird dem Leser in *Stine* die Wohnsituation des Barons Papageno vorgestellt. Explizit wird die Sorgfalt hervorgehoben, mit welcher der Baron einst seine Dachgeschosswohnung auswählte. Der Grund dafür, dass er „von alter Zeit her drei Treppen hoch“ (HF I/2, 521) wohnte, ist nur in zweiter Linie das seiner Ansicht nach so gesundheitsfördernde, leider aber auch erst „in Dachhöhe beginnende“ (HF I/2, 521) Ozon. Auch seine Lärmempfindlichkeit, aufgrund derer er „niemanden über sich“ (HF I/2, 521)

³⁰ Sigrid Thielking. *Denkmal, Turm, Grab und Gruft als Orte der „Memoria“ und des „Kultur-Bildlichen“ bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 17.

³¹ Vgl. hierzu auch den Abschnitt II. 3.1.3. *Ironisierung der Archivprozesse: Das Wetterfahnenmuseum auf Schloss Stechlin* S. 201 – 204.

ertragen kann, weil ihn „Stuhl- und Rutschfahrten“, das ewige „Hin- und Herschrammen“ (HF I/2, 522) von Stühlen, das seiner Erfahrung nach bei jeder stattfindenden Mahlzeit erneut losgeht, so nervös machte, wie dies sonst nur das „Griffelgequietsch auf Schiefertafeln“ (HF I/2, 522) vermochte, war nicht ausschlaggebend bei der Wahl der Wohnung. Das, was letzten Endes für „Zietenplatz und Mohrenstraße-Ecke“ (HF I/2, 522) gesprochen hatte, war die Tatsache, dass Baron Papageno von seinem Fenster aus auf ein ganzes Heer von Reiterstandbilder und Denkmälern staatstragender Männer, quasi auf die ganze Staatsmemoria Preußens in all ihrem Glanz blickt. Denn was der Baron jeden Morgen zuerst zu begrüßen in der Lage ist,

„ist der alte Zieten auf seinem Postament. Als er noch weiß war, war er mir (Baron Papageno – M.W.) freilich noch lieber, und wenn ich ihn damals so marmorblank in der Morgensonne dastehen und leuchten sah, dacht' ich mitunter, er werde reden wie der selige Memnon aus seiner Säule. Nun, das hat er schon damals unterlassen, und seitdem er erz- und olivenfarben geworden ist, ist es vollends damit vorbei – die besseren Tage liegen ihm und anderen zurück. Aber besser oder nicht, der alte Zieten ist überhaupt nur Vorposten an dieser Stelle, hinter dem ich (die Menge muss es bringen) an jedem neuen Tage nach links hin die Gamaschen des alten Dessauers und nach rechts hin die Fahnen spitze des alten Schwerin blinken sehe. Vielleicht ist es auch sein Degen. Und en arrière meiner Generäle türmen sich die Ministerien auf, und Pleß und Borsig, und wenn ich mich noch weiter vorbeuge, seh' ich sogar das Gitter von Radziwill, jetzt Bismarck, und durchdringe mich mit dem patriotischen Hochgefühl: *hier* Preußen unter dem Alten Fritz, *dort* Preußen unter dem Eisernen Kanzler.“ (HF I/2, 522f)

Deutlicher kann preußischer Monumentalismus kaum mehr zu Tage treten. Das, was hier in leichtem Plauderton vorgeführt wird und vordergründig als Verschrobenheit eines nervösen älteren Herrn des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts gelten kann, lässt sich bei genauerer Betrachtung als unverhohlene „Allmachtsphantasien“³² dekuvirieren, zu denen der Baron durch seine „Eckfenster-Aussicht“³³ beflügelt wird. An dieser Stelle wird versucht, das kulturelle Gedächtnis eines ganzen Staates, oder zumindest das, was im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert noch dafür zu gelten hatte, in Stein zu fassen, auf Säulen und Sockel zu setzen und so zu verewigen.³⁴ Mit Baron Papageno wird eine Figur dargestellt, die sich

³² Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane*; a.a.O. S.163.

³³ Ebd.

³⁴ Werner Schwan weist darauf hin, dass man sich über die „Denkmalsbeflissenheit der deutschen Reichsbewohner in den Jahrzehnten vor dem ersten Weltkrieg [...] kaum übertriebenen Vorstellungen machen“ kann. (Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane*; a.a.O. S.163.) Während für das Jahr 1800 ganze 18 öffentliche Denkmäler in Deutschland gezählt wurden, waren es für das Jahr 1883 bereits 800! Dominieren in der ersten Jahrhunderthälfte noch Individualdenkmäler für Dichter, Komponisten, Erfinder oder Theologen, so werden diese nach der Reichsgründung abgelöst durch monumentale Nationaldenkmäler, die zur politischen Identifikation aufrufen. Historische und mythische Vorstellungen werden bedient, „das Nationale wird mit kultischer Weihe durchtränkt, die Erstarkung und Ausbreitung deutschen Sinns, die Befestigung des monarchischen Prinzips propagiert.“ (Ebd.) Fontane ist jedoch nicht der einzige Autor, der den Denkmalskult des späten 19. Jahrhunderts thematisiert. Auch Heinrich Mann setzt sich in *Der Untertan* kritisch mit dieser Form der Denkmalsbegeisterung auseinander, indem er die Hauptfigur des Romans, Diederich Heßling, vehement für ein Kaiser-Wilhelm-Denkmal anstelle eines Säuglingsheimes eintreten lässt. Mit der Ansicht, dass die Heimatstadt vielmehr eines Denkmals zu Ehren Wilhelms des Großen denn eines Säuglingsheims bedürfe, steht Heßling keinesfalls alleine da. Auch der Regierungspräsident Wulckow äußert sich unmissverständlich in diese Richtung: „Also Kühlemann kratzt ab, und von seiner halben Million baut die

nicht nur uneingeschränkt mit dem durch diese Denkmale aufgerufenen staatstragenden Habitus identifiziert, sondern sich von diesem durch solch eine Armee von steinernen Zeugen von Preußens Glanz und Gloria evozierte „patriotischen Hochgefühle“ (HF I/2, 523) voll und ganz durchdrungen fühlt. Er stimmt dieser Form von Patriotismus nicht nur zu, sondern macht sein Selbstwertgefühl, sein ganzes Sein in einem illokutionären Akt davon abhängig. Die Performanz dieser Figur korrespondiert damit in unmittelbarer Weise mit dem von Disziplin und Militarismus geprägten kulturellen Gedächtnis des Staates Preußen. An der Figur des Barons Papageno wird deutlich, wie der Mechanismus des kulturellen Gedächtnisses im Extremfall funktionieren kann: Die Mitglieder einer Gedächtnisgemeinschaft identifizieren sich vorbehaltlos mit den Werten und Normen der überlieferten Tradition, die in diesem Fall durch den Militarismus Preußens dargestellt wird, und dies sichert wiederum das Überleben und Fortdauern solcher Traditionen, auch wenn diese inzwischen als fragwürdig erscheinen. Preußens Militarismus und die Performanz von Figuren wie die des alten Barons stehen in direkter Korrelation zueinander. Die Figur des Barons steht stellvertretend für die Teile der preußischen Gesellschaft, die in völlig unkritischer und unerschütterlicher Weise dem Staatsethos Preußens auch noch zu einem Zeitpunkt huldigten, als die dieses Staatsethos prägenden Werte sich bereits im Zustand der Auflösung befinden. Nicolaus Sombart konstatiert für das wilhelminische Preußen ein „durch Wahnvorstellungen gestörtes Verhältnis zur Realität“³⁵, das sich nicht zuletzt in der „Hypertrophie alles Militärischen“³⁶ äußert, die nach Sombart „eindeutig Fetischcharakter“³⁷ aufweist. Der Zerfall der durch die Denkmale repräsentierten Werte und Normen wird in *Stine* durch die Geschichte des Denkmals des Husarengenerals Hans Joachim von Zieten repräsentiert: Das ursprüngliche Marmordenkmal wird später durch eine Erzkopie ersetzt, an der jedoch die Spuren der Zeit durch den Farbwandel von „erz-„ zu „olivengrün“ (HF I/2, 523) sehr deutlich erkennbar sind.

Eine ganz andere Aussicht als bei Baron Papageno eröffnet sich, wenn Waldemar von Haldern, der sensible und traurige Held in *Stine*, seine Fenster öffnet:

„Diese (die Wohnung – M.W.), gleich zu Beginn der Zeltenstrasse, bestand aus einem zwei Treppen hoch gelegenen Front- und Hinterzimmer, von denen jenes auf die Parkbäume des Krollschen Gartens,

Stadt kein Säuglingsheim, sondern ein Kaiser-Wilhelm-Denkmal.’ Er blieb stehen. ‚Merken Sie sich das, mein Lieber, in Ihrem eigensten Interesse! Wenn Netzig nachher einen Sozialdemokraten im Reichstag, aber keinen Wilhelm den Großen hat, dann lernen Sie mich kennen. Ich mache Frikassee aus Ihnen! Ich schlag Sie so klein, dass Sie nicht mal mehr im Säuglingsheim Aufnahme finden!’“ Heinrich Mann. *Der Untertan*. Limitierte Jubiläumsedition, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S.335.

³⁵ Nicolaus Sombart. *Wilhelm II. Sündenbock und Herr der Mitte*. Berlin, 1996, S.76.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

dieses auf eine grasbewachsene, bis hart an die Spree sich hinziehende Baustelle sah. Dahinter die roten Dächer von Moabit, und weiter links der grüne Saum der Jungfernheide. Waldemar liebte diesen Blick und so kam es, dass er das Zimmer, darin er schlief, zugleich zu seinem Wohn- und Arbeitszimmer gemacht und ein altdeutsches Zylinderbureau darin aufgestellt hatte.“ (HF I/2, 556)

Waldemar hat sich weitestgehend von überkommenen Traditionen und Standesdünkel losgesagt und zieht aus diesem Grund auch den Blick auf Bäume und Wiesen jedem Militärdenkmal vor. Dennoch ist auch ein Mnemotop für Waldemar von ganz besonderer Bedeutung: die Familiengruft. Obwohl er bereit gewesen wäre, für seine Liebe zu Stine auf seine Familie, die Primogenitur und sogar auf den Pflichtteil seines Erbes und auf sämtliche Privilegien, die sein Stand und sein Titel mit sich bringen, zu verzichten, so kann er sich trotzdem nicht gänzlich von seinem Herkommen und damit von seinem kulturellen Gedächtnis lossagen und die Vorstellung, nach seinem Freitod irgendwo anders begraben zu werden als in der Familiengruft, erscheint ihm unerträglich, denn so „wenig Haldernsch ich (Waldemar – M.W.) vielleicht war, so wünsch’ ich doch, in der Haldernschen Gruft zu stehen.“ (HF I/2, 558) Auch an dieser Stelle kommt somit wieder das bereits angesprochene und von Fontane an verschiedenen Stellen thematisierte quietistische Verlangen des Einzelnen zum Ausdruck, in einer seit Jahrhunderten weitergetragenen Tradition und an einem Ort, der diese Tradition symbolisiert, aufgehoben zu sein.

Dieser kurze Überblick über die Mnemotope in Fontanes Romanen zeigt, welche exponierte Stellung die Schilderung von Gedächtnisorten im Romanschaffen Fontanes einnimmt und wie dominant dieses Sujetmuster in seinen Geschichten ist. Die Konfrontation der Figuren mit den Mnemotopen dient der Präfiguration des Romangeschehens. In der Auseinandersetzung mit den Gedächtnisorten werden Problemstrukturen vergegenwärtigt und die Brüchigkeit der Figuren aufgezeigt. Darüber hinaus werden durch die teilweise humoristische Schilderung der Erinnerungsorte und den jeweiligen Umgang der Figuren mit den sich darin äußernden Formen des Erinnerungskultes sowohl gesellschaftliche Modeerscheinungen als auch individuelle Vorlieben ironisch kommentiert.

In den nun folgenden Abschnitten soll der Blick auf zwei Romane gelenkt werden, *Die Poggenpuhls* und *Irrungen, Wirrungen*, da in diesen die darin thematisierten Mnemotope in besonderer Weise von handlungstragender Bedeutung sind.

2.2.1. Die Poggenpuhls

Der Gedächtnisraum der Familie von Poggenpuhl befindet sich in einem, zumindest zum Zeitpunkt des Einzugs,

„noch ziemlich mauerfeuchten Neubau der Großgörschenstraße, einem Eckhause, das einem braven und behäbigen Manne, dem ehemaligen Maurerpolier, jetzigen Rentier August Nottebohm gehörte. Diese Großgörschenstraßen-Wohnung war seitens der Poggenpuhlschen Familie nicht zum wenigsten um des kriegsgeschichtlichen Namens der Straße, zugleich aber auch um der sogenannten ‚wundervollen Aussicht‘ willen gewählt worden, die von den Vorderfenstern aus auf die Grabdenkmäler und Erbbegräbnisse des Matthäikirchhofs, von den Hinterfenstern aus auf einige zur Kulmstraße gehörige Rückfronten ging, an deren einer man, in abwechselnd roten und blauen Riesenbuchstaben, die Worte ‚Schulzes Bonbonfabrik‘ lesen konnte. Möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass nicht jedem mit dieser eigentümlichen Doppelaussicht gedient gewesen wäre; der Frau von Poggenpuhl aber [...] passte jede der beiden Aussichten gleich gut [...]. Jedermal, wenn Besuch kam, wurde denn auch von den großen Vorzügen dieser Wohnung gesprochen, deren einziger wirklicher Vorzug in ihrer großen Billigkeit und in der vor mehreren Jahren schon durch Rentier Nottebohm gemachten Zusicherung stand, dass die Frau Majorin nie gesteigert werden würde.“ (HF I/4, 479)

In diesem Roman erscheint der Erinnerungsort nicht in Form einer jahrhundertealten Familiengruft oder eines adeligen Stammsitzes, wie in den im vorangegangenen Abschnitt aufgezählten Romanen, sondern vielmehr in Form der Wohn- und Empfangszimmer der Familie von Poggenpuhl.

Interessant in Bezug auf das Thema Mnemotope sind *Die Poggenpuhls* aufgrund der Brüche und Paradoxien, die der Text in der Beschreibung des zum Gedächtnisort stilisierten Wohnzimmers aufweist, denn hier wird versucht, in einem Neubau einen Ort der Erinnerung an eine jahrhundertealte Familientradition zu installieren. Bereits die Lage dieses Eckhauses des Rentiers Nottebohm ist bemerkenswert, erscheint es doch wie zwischen zwei Welten gebaut, wie an der Kreuzung von Vergangenheit und Zukunft platziert. Zur einen Seite die Vergangenheit, repräsentiert durch den „kriegsgeschichtlichen Namen der Straße“ (HF I/4, 479) und die Aussicht auf die Grabdenkmäler und Erbbegräbnisse des Matthäikirchhofs, zur anderen Seite die Zukunft, dargestellt in Form des Prototyps der Industrialisierung und damit auch der Moderne: Eine Bonbonfabrik, die im Gegensatz zu dem Ruhe und Würde ausstrahlenden Friedhof mit riesigen bunten Lettern auf sich aufmerksam macht. Herman Meyer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass es sich an dieser Stelle um eine Überlagerung von der Vermittlung real-empirischer Gegebenheiten und symbolischer Darstellung handelt: „Das kahle und beziehungslose Nebeneinander von Erbbegräbnissen und nüchterner Stadtfabrik ist sichtbare Verkörperung der labilen geistigen Situation der Poggenpuhlschen Familie mit ihrem unausgeglichenen Gegensatz von Ideologie und Wirklichkeit, von feudalem Sentiment und dürftigen sozialen Umständen, vorausdeutende Verkörperung somit des ganzen sozialen und seelischen Problems, das in diesem Roman

ausgebreitet wird.“³⁸ Aus finanziellen Gründen war die Familie einst gezwungen, ihren Wohnsitz von Pommersch-Stargard nach Berlin zu verlegen, und hat dort Wohnbedingungen akzeptiert, die ihren begrenzten Mitteln entspricht. Denn dass die Wohnung der Poggenpuhls ausgesprochen billig ist, liegt nicht nur an der eigentümlichen Lage zwischen Friedhof und Industriegebiet, sondern vielmehr auch an dem Umstand des „Trockenwohnens“. Nur die ökonomisch schwächeren Schichten waren gezwungen, in noch feuchte Neubauten zu ziehen und die daraus entstehenden Unbequemlichkeiten in Kauf zu nehmen.³⁹ Nicht von ungefähr beklagt die Majorin sich auch beständig über ihr „Reißen“ (HF I/4, 515) und den „Rheumatismus“ (HF I/4, 574). Dennoch wird die Ursache dieser Leiden nicht in der Wohnsituation gesucht, diese wird vielmehr sentimental verklärt und die offensichtlichen Mängel werden durch die scheinbaren Vorzüge der Wohnung, wie der kriegsgeschichtliche Name oder die eigentümliche Doppelaussicht, kaschiert. Hier wird in komisch anmutender, die Realitäten negierender Weise versucht, die Fassade der altadligen Familie aufrechtzuerhalten.

Die Kurzbiographie des Vermieters Nottebohm weist diesen, ähnlich wie die Bankiers Bartenstein, als zur aufstrebenden Schicht der Gründerzeit zugehörig aus. Besonders deutlich wird diese Umkehrung der gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Tatsache, dass Nottebohm in der Schlacht von Gravelotte noch unter dem Major von Poggenpuhl diente. Im Gegensatz zu diesem überlebt Nottebohm die Schlacht nicht nur, sondern entwickelt sich in der Folge zum Inbegriff des aufstrebenden Bürgertums, das durch Immobilien zu Reichtum gelangt. Der vorläufige Höhepunkt dieses gesellschaftlichen Transformationsprozesses ist das Gespräch zwischen Nottebohm und der Frau Majorin, in dem er der Witwe seines ehemaligen Vorgesetzten zusichert, dass sie „nie gesteigert werden würde.“ (HF I/4, 479) Die altehrwürdige Familie der Poggenpuhls ist damit letzten Endes von der Großzügigkeit eines pensionierten Maurerpoliers abhängig.

Diese bereits in den äußeren Wohnverhältnissen deutlich zu Tage tretende Diskrepanz zwischen Standesbewusstsein und realer Situation korrespondiert mit dem durch heterogene Arrangements geprägten Interieur der Wohnung und des darin rekonstruierten Gedächtnisraumes. Die Details dieser Wohnung, wie beispielsweise die gestopften Gardinen, der ausgefusselte Teppich oder der Umstand, dass für die vier Damen eigentlich nur drei Betten zur Verfügung stehen, sind deutliche Anzeichen für den Statusverlust. Auffallend bei der Beschreibung der Wohnungseinrichtung ist der ironische Unterton, mit dem „der Autor

³⁸ Herman Meyer. *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart, 1963, S. 36f.

³⁹ Vgl. Gisela Wilhelm. *Die Dramaturgie des epischen Raumes bei Theodor Fontane*; a.a.O. S.149.

standesgemäße Dinge nennt, die nicht vorhanden sind.“⁴⁰ Statussymbole wie Teppiche, teure Gemälde oder Plüschmöbel sucht man vergebens in der Poggenpuhlschen Wohnung. Durch die Tatsache, dass diese Dinge dennoch ihre Erwähnung finden, unterstellt der Erzähler eine Norm, quasi ein Schema standesgemäßen Wohnens.⁴¹ Dieser Norm versuchen die Figuren im Roman so gut als möglich zu genügen, indem sie, trotz widriger Umstände, in ihrem mauerfeuchten Neubau ein Mnemotop für die Familientradition zu installieren versuchen. Denn während der „etwas sentimental“ (HF I/4, 479) angelegten Majorin von Poggenpuhl, die „gern vom Sterben sprach“ (HF I/4, 479), in Ermangelung einer eigenen Erbbegräbnisstätte nichts weiter übrig bleibt, als sehnsüchtig auf die „Grabdenkmäler und Erbbegräbnisse des Matthäikirchhofs“ (HF I/4, 479) zu blicken und damit immer wieder die seit Jahrhunderten bestehenden Mnemotope der Berliner Honoratioren und des Adels vor Augen zu haben, versucht sie doch gleichzeitig, mit ihrer kargen Pension einen mehr oder weniger standesgemäßen Lebensstil zu pflegen und in ihrer spartanisch eingerichteten Wohnung eine Gedächtnisstätte für die Familientradition und das Angedenken an die verstorbenen Vorfahren zu errichten. Dies tut sie nicht zuletzt auf Geheiß ihrer in Bezug auf Traditionsbewusstsein die bürgerliche Mutter bei weitem übertreffenden Töchter⁴². Besonders Therese von Poggenpuhl scheint durchdrungen von dem Bewusstsein von altem Adel zu sein und sieht aus diesem Grund ihre Lebensaufgabe auch darin, die „Poggenpuhlsche Fahne hochzuhalten.“ (HF I/4, 482) Das Kernstück dieses „Familienkultus“ (HF I/4, 487) ist die sogenannte „Ahnengalerie des Hauses Poggenpuhl“ (HF I/4, 486) – eine über dem Sofa der Wohnstube hängende Ansammlung von verblichenen Daguerreotypen und Fotografien – an die sich das ganze Selbstwertgefühl der Familie knüpft. Der Mittelpunkt dieser Ahnengalerie stellt der sogenannte „Hochkircher“ dar:

„[...] ein Ölbild von einigem Umfang, eine Kunstschöpfung dritten oder vierten Ranges, die den historisch bedeutendsten Moment aus dem Leben der Familie darstellte. [...] Es war der Überfall von Hochkirch, die Österreicher bestens ‚ajustiert‘, die armen Preußen in einem pitoyablen Bekleidungs zustande. Ganz in Front aber stand ein älterer Offizier in Unterkleid und Weste, von Stiefeln keine Rede, dafür ein Gewehr in der Hand. Dieser Alte war Major Balthasar von Poggenpuhl, der den Kirchhof eine halbe Stunde hielt, bis er mit unter den Toten lag. Eben dieses Bild, wohl in Würdigung seines Familienaffektationswertes, war denn auch in einen breiten und stattlichen Barockrahmen gefasst [...].“ (HF I/4, 486f.)

Bereits die Zusammensetzung dieser Ahnengalerie aus einem traditionellen Ölbild und modernen Daguerreotypen und Fotografien ist bemerkenswert. Die Daguerreotypen und

⁴⁰ Gisela Wilhelm. *Die Dramaturgie des epischen Raumes bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 151.

⁴¹ Vgl. Wolfgang Preisendanz. *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. München, 1976, S. 220 f.

⁴² Auffallend in diesem Zusammenhang ist die retrospektive Haltung der nachkommenden Generation. Gerade die Töchter, allen voran Therese von Poggenpuhl, insistieren auf standesgemäßem Verhalten und gründen ihr Selbstwertgefühl auf der Vergangenheit und den ruhmreichen Taten der Ahnen.

Fotografien können als Produkte der Industrialisierung und damit der Moderne gelten, die hier ihren Platz neben einem klassischen, wenn auch dritt- oder viertrangigen, Kunstwerk behaupten und die, ganz im Gegensatz zu dem „Hochkircher“, der zum Leidwesen des Hausmädchens mit einer gewissen Regelmäßigkeit beim Staubwischen von der Wand fällt, mehr Standhaftigkeit und Festigkeit beweisen. Dass diese Daguerreotypen und Fotografien unerschütterlich an der Wand hängen, während das den Mittelpunkt der Ahnengalerie bildende Ölbild mit fatalistischer Regelmäßigkeit runterfällt, kann als Durchsetzen der Moderne gegenüber den im „Hochkircher“ symbolisierten überholten Traditionen interpretiert werden. Es ist jedoch genau dieses Ölbild, das bei näherer Betrachtung eigentlich nichts weiter zeigt als einen barfüßigen, kaum bekleideten Urahn, der, von Pulverqualm umgeben, versucht einen Friedhof mit seiner Flinte zu verteidigen, das hier im wahrsten Sinne des Wortes als Erinnerungsbild den Kristallisationspunkt der kollektiven Erinnerung und damit das identifikationsstiftende Moment im Leben dieser im Untergang begriffenen preußischen Adelsfamilie darstellt. Dem fragwürdigen Zustand des Bildes ungeachtet überträgt die ganze Familie ihre Pietät gegen den ‚Hochkircher‘ [...] auch auf die bildliche Darstellung seiner ruhmreichen Aktion.“ (HF I/4, 487) Das ständige Herunterfallen dieses Gemäldes kann als Allegorie für den verzweifelten, aber aussichtslosen Kampf der Poggenpuhls gelten, trotz ihrer finanziellen Misere und mit bescheidensten Mitteln ihren Platz in der Berliner Adelsgesellschaft zu behaupten. Es wird zum Symbol ihres Versuchs, nicht in der Gesellschaft „zu fallen“. Wie sich jedoch auch das Bild nicht dauerhaft an der Wand anbringen lässt, so sind auch die Bemühungen der Familie um Rang und Ansehen nur von mäßigem Erfolg gekrönt. Der Nagel, der das Bild halten soll, lässt sich ebenso wenig auf Dauer in der schadhafte Wand verankern wie sich auch die verarmte Adelsfamilie ihrer Stellung in der Gesellschaft nicht sicher sein kann. Die Klage des Hausmädchens Friederike ist damit bezeichnend für die Situation der Poggenpuhls: „Gott [...], dass er da so gestanden hat, nu ja, das war ja vielleicht ganz gut. Aber nu so gemalen, ... es sitzt nich und sitzt nich.“ (HF I/4, 487) In einer Zeit des gesellschaftlichen und politischen Wandels ist der alte preußische Militäradel beinahe zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken. Zwar können die Poggenpuhls auf eine glorreiche Vergangenheit zurückblicken und die Mitglieder der Familie beziehen ihr Selbstgefühl auch gegenwärtig noch ganz von dem Gedanken, dass der „Kaiser weiß, was er an uns hat“ (HF I/4, 494) und dass „ein Pommerscher von Adel immer seinen Platz findet“ (HF I/4, 509), dennoch hat sie ihre Führungsposition in der Gesellschaft längst eingebüßt und wurde von anderen aufstrebenden Größen abgelöst, wie beispielsweise der Bankiersfamilie Bartenstein, die von Therese von Poggenpuhl als „seinwollende Aristokratie“

(HF I/4, 483)⁴³ bespöttelt wird, obwohl die verarmte Adelsfamilie schon manchen Vorteil aus der Bekanntschaft mit der reichen Bankiersfamilie ziehen konnte. Barbara Potthast betont, dass in Zeiten des gesellschaftlichen Wandels die „historische Erinnerung [...] zum zentralen kulturellen Problem und Kompensationsmedium in einer sich rapide wie nie zuvor verändernden Lebenswelt“⁴⁴ wurde. Trotz all dem aus dem Bewusstsein der Familiengeschichte und der Traditionen erwachsenen Superioritätsgefühls, kann die Fassade nur noch mühsam und in Verbindung mit vielen Einschränkungen aufrecht erhalten werden. Dadurch jedoch, „dass die Poggenpuhls die eigentliche Realität ihrer Lage, die sich sichtbar in ihren Wohnbedingungen ausdrückt, sentimental verbrämen, tritt das Missverhältnis von Sein und Schein in den Vordergrund,“⁴⁵ das nach Gisela Wilhelm „zum Hauptthema des Romans wird.“⁴⁶

Der ironische Erzählstil, in dem über die „Kunstschöpfung dritten oder vierten Ranges, die den historisch bedeutendsten Moment aus dem Leben der Familie darstellte“ (HF I/4, 486f.) berichtet wird, bringt nach Wolfgang Preisendanz die „Unangemessenheit solcher Monumentalisierung und damit die Befangenheit des Familienkultus“⁴⁷ zum Ausdruck. Den Grund für diesen mit so vielen Entbehrungen mühsam aufrecht erhaltenen Familienkultus sieht Preisendanz nicht in einem hypertrophen Standesdünkel, sondern vielmehr in „einem tiefer aufgefassten ‚noblesse oblige‘“⁴⁸ und einer als unlösbar empfundenen Bindung an die Traditionen des Hauses. Deutlich wird dies wiederum an der Ehrerweisung, die einem weiteren Bild im Poggenpuhlschen Haushalt entgegengebracht wird. Es handelt sich hierbei um den sogenannten „Sohrschen“ (HF I/4, 514), „ein großes Ölbildnis (Kniestück) des Rittmeisters von Poggenpuhl vom Sohrschen Husarenregiment, der 1813 bei Großgörschen ein Karree gesprengt und dafür den Pour le Mérite erhalten hatte – der einzige Poggenpuhl, der je in der Kavallerie gestanden.“ (HF I/4, 481) Diese Tat des „Sohrschen“ war eine

⁴³ Anbei bemerkt: Wie lächerlich der von der Familie zum Teil praktizierte Adelskult ist, wird bereits bei der Namensgebung dieses altherwürdigen Geschlechts entlarvt, denn „Pogge“ bedeutet eigentlich Frosch und ein *Poggenpuhl* ist damit nichts weiter als ein Froschteich. (Vgl. hierzu den Anhang in: Theodor Fontane. *Irrungen, Wirrungen*. dtv-Ausgabe, 3. Auflage, München, 1994, S. 53 und S. 213.). Gleichzeitig zeigt sich aber gerade im Zusammenhang mit diesem Namen ein auffallendes Muster, nach dem der Titel sowohl die Selbst- als auch die Fremdwahrnehmung prägt und das auch am Ausgang des 19. Jahrhunderts noch volle Gültigkeit besitzt. Über den Namen wird der Umwelt etwas von der Geschichte der Familie mitgeteilt und damit wird auch ihr Status im sozialen Gefüge der Gesellschaft manifestiert. Im Roman wird dies an der Figur des Portiers Nebelung veranschaulicht. Nebelung, der eigentlich stark gegen die gesamte „Adelspackage“ im Allgemeinen und gegen das „pauvre Volk“ (HF I/4, 572) im Besonderen eingenommen ist, ist angesichts des glänzenden Namens dann doch wieder ganz gegen seinen Willen beeindruckt und in einem bestimmten Maße auch zu Ehrerbietungen bereit.

⁴⁴ Barbara Potthast. *Historische Romane und ästhetischer Historismus*; a.a.O. S. 338.

⁴⁵ Gisela Wilhelm. *Die Dramaturgie des epischen Raumes bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 150.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Wolfgang Preisendanz. *Humor als dichterische Einbildungskraft*; a.a.O. S. 224.

⁴⁸ Ebd. S. 221.

Sternstunde in der Geschichte der Poggenpuhls, der sich die Mitglieder auch heute noch verpflichtet fühlen. Nicht umsonst blickt das „halb martialische Gesicht des Rittmeisters“ (HF I/4, 481) im Sommer ausgerechnet auf einen Vergissmeinnichtkranz und im Winter auf die abgegebenen Visitenkarten, die Zeichen der gesellschaftlichen Anerkennung, die der Familie entgegengebracht wird. Auch an dieser Stelle steht somit wiederum das Bild eines Ahnen im Fokus des Erinnerungskultes der Figuren. An den Ehrerweisungen, die diesen Bildnissen entgegengebracht werden, zeigt sich, dass all die Anstrengungen standesgemäß zu leben immer im Hinblick auf die durch den „Hochkircher“ und den „Sohrschen“ verkörperte Tradition unternommen werden. Um den Ansprüchen dieser Tradition gerecht zu werden, rekonstruieren die Figuren in diesem Roman in ihrer ärmlich eingerichteten Neubauwohnung ein Mnemotop, das an die glorreiche Vergangenheit erinnert und das die Nachfahren, insbesondere Leo und Wendelin, an die mit dieser Vergangenheit verbundenen Pflichten für die Zukunft mahnen soll. Dieses so rekonstruierte und durch viele Widersprüche und Brüche gekennzeichnete Mnemotop wird von den Mitgliedern ohne Einschränkung als solches anerkannt und dient als Legitimation für jegliches Handeln. Nur so ist es zu erklären, dass Therese mit Blick auf die Ahnengalerie und durchdrungen von dem Gefühl ihrer adligen Abstammung der Mutter die eigene, bürgerliche Herkunft vorwirft. Auf den entsetzten Einwand der Schwestern hin lässt sie „ihr Auge ruhig über die über der Sofalehne hängende ‚Ahnengalerie‘ hingleiten, und ihr Auge schien sagen zu wollen: „Ihr seid Zeugen, dass ich nicht mehr gesagt, als ich sagen durfte.“ (HF I/4, 575)

2.2.2. Irrungen, Wirrungen

In diesem zweiten Abschnitt zum Thema Mnemotope möchte ich auf einen weiteren Roman Fontanes zu sprechen kommen, in dem ein Gedächtnisort, beziehungsweise die Interaktion des Protagonisten mit diesem Ort, zum handlungsentscheidenden Moment im Verlauf der Geschichte wird. Die Rede ist von der Konfrontation Botho von Rienäckers mit dem Hinckeldey-Denkmal in *Irrungen, Wirrungen*.

Bereits aufgrund der anfänglichen Ortsbeschreibung weist sich *Irrungen, Wirrungen* als ein der Memoria-Thematik verpflichteter Roman aus. Die Darstellung des Dörrschen „Schlosses“ mit dem rot und grün gestrichenen „Holztürmchen mit einem halb weggebrochenen Zifferblatt unter der Turmspitze (von Uhr selbst keine Rede)“ (HF I/2, 319) kann durchaus im Sinne eines Mnemotopes gedeutet werden. Gerhart von Graevenitz sieht in der

„zerbrochene[n] Zeit über dem Torbogen“⁴⁹ sogar das „schönste Beispiel realistischer memoria-Architektur.“⁵⁰ Darüber hinaus ist es jedoch vor allen Dingen das bereits erwähnte Hinckeldey-Denkmal, ein auch im Sinne Pierre Noras als durchaus „klassisch“ zu bezeichnendes Mnemotop, das durch die männliche Hauptfigur eine fatale Fehlinterpretation erfährt, wodurch das tragische Ende des Romans evoziert wird.

Baron Botho von Rienäcker muss sich auf Drängen seiner Mutter zwischen einer finanziell äußerst vorteilhaften Ehe mit seiner Cousine Käthe Sellenthin oder einer Liebesverbindung mit der Plätterin Lene Nimptsch, bei der nur eine vage Aussicht darauf besteht, dass diese Mesalliance irgendwann in ferner Zukunft von der Gesellschaft stillschweigend akzeptiert werden könnte, entscheiden. Besonders interessant im Hinblick auf die Diskussion um Mnemotope ist die Tatsache, dass es gerade ein Denkmal ist, das zu Botho in dieser schwierigen Situation spricht. Während eines Spazierrittes, bei dem sich Rienäcker über seine Gefühle und seine Möglichkeiten klar werden will, biegt sein Pferd unvermittelt in einen kleinen Seitenweg ein und der Baron sieht sich plötzlich mit dem Denkmal Ludwig von Hinckeldeys konfrontiert:

„Hier im Schatten eines der älteren Bäume stand ein kurzes, gedrungenes Steinkreuz, und als er näher heranritt, um zu sehen, was es mit diesem Kreuz eigentlich sei, las er: ‚Ludwig v. Hinckeldey, gest. 10. März 1856.‘ Wie das ihn traf! Er wußte, daß das Kreuz hier herum stehe, war aber nie bis an diese Stelle gekommen und sah es nun als ein Zeichen an, daß das seinem eigenen Willen überlassenen Pferd ihn gerade hierher geführt hatte. Hinckeldey! Das war nun an die zwanzig Jahr, daß der damals Allmächtige zu Tode kam, und alles, was bei der Nachricht davon in seinem Elternhause gesprochen worden war, das stand jetzt wieder lebhaft vor seiner Seele. Vor allem *eine* Geschichte kam ihm wieder in Erinnerung. Einer der bürgerlichen, seinem Chef besonders vertrauten Räte übrigens hatte gewarnt und abgemahnt und das Duell überhaupt, und nun gar ein solches und unter solchen Umständen, als einen Unsinn und ein Verbrechen bezeichnet. Aber der sich bei *dieser* Gelegenheit plötzlich auf den Edelmann hin ausspielenden Vorgesetzte hatte brüsk und hochmütig geantwortet: ‚Nörner, davon verstehen Sie nichts.‘ Und eine Stunde später war er in den Tod gegangen. Und warum? Einer Adelsvorstellung, einer Standesmarotte zuliebe, die mächtiger war als alle Vernunft, auch mächtiger als das Gesetz, dessen Hüter und Schützer zu sein er recht eigentlich die Pflicht hatte. ‚Lehrreich.‘ Und was habe ich speziell daraus zu lernen? Was predigt dieses Denkmal *mir*? Jedenfalls das eine, dass das Herkommen unser Tun bestimmt. Wer ihm gehorcht, kann zugrunde gehen, aber er geht besser zugrunde als der, der ihm widerspricht.“ (HF I/2, 404f.)

Karl Ludwig Friedrich von Hinckeldey war Polizeipräsident von Berlin und in dieser Funktion ergriff er Maßnahmen gegen einen adligen Spielklub im Hôtel du Nord, woraufhin ihn ein Mitglied desselben, Hans von Rochow-Plessow, der Lüge bezichtigte. Hinckeldey sandte daraufhin an Rochow die Forderung auf Pistolen und fiel im Duell in der Jungfernheide am 10. März 1856. Einen besonderen Akzent erhält dieses Duell durch die

⁴⁹ Gerhart von Graeventz. *Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen ‚Bildungspresse‘ des 19. Jahrhunderts*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.) unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. *Memoria*; a.a.O. S. 304.

⁵⁰ Ebd.

Tatsache, dass der Anlass ein äußerst geringfügiger war und dass Hinckeldey von verschiedenen Seiten gewarnt, beziehungsweise gebeten wurde, von seinem Vorhaben Abstand zu nehmen.⁵¹ Botho schätzt die diesbezügliche Uneinsichtigkeit Hinckeldeys auch sehr richtig als „Standesmarotte“ ein, die „mächtiger war als alle Vernunft, auch mächtiger als das Gesetz“ (HF I/2, 405). Doch obwohl er sich in seinem Urteil deutlich von dem Tun Hinckeldeys distanziert, interpretiert er dessen „lehrreiches“ Exempel dennoch wieder ganz im Sinne der angestammten Adelsvorstellungen. Die Konfrontation mit dem Hinckeldey-Denkmal führt die Figur des Barons von Rienäcker als Interpretierenden vor, der die Erwartungshaltung der Gesellschaft auf die eigentliche Aussage des Mnemotopes projiziert. Dadurch kreiert und interpretiert er seinen Lebenskontext. Werner Schwan hat darauf hingewiesen, dass Bothos Schlussfolgerung jedoch eine „unübersehbare logische Schwäche“⁵² aufweist. Die Aussage, die Botho aus dem Beispiel Hinckeldeys ableitet, dass „das Herkommen unser Tun bestimmt“ (HF I/2, 405), münzt er für sich selbst zur Aufforderung zur Vernunftehe mit Käthe um und handelt damit völlig im Einklang mit diesen Adelskonventionen, die er eben noch als „Unsinn“ und „Verbrechen“ (HF I/2, 405) bezeichnete. Dabei liegt Bothos Fall eigentlich sehr anders als der Hinckeldeys. Oberflächlich betrachtet kann das Verhältnis des Barons von Rienäcker zur Plätterin Lene Nimptsch natürlich als eine in diesen Kreisen übliche Liaison eines Adligen mit einer armen Bürgerlichen angesehen werden, die maximal bis zu seiner Verheiratung andauert. Dass die Beziehung von Botho und Lene aber von ganz anderer Qualität ist und wesentlich tiefer geht, wird durch die Kontrastierung der beiden mit dem Regimentskameraden und deren Begleiterinnen in Hankels Ablage deutlich. Wenn Botho dennoch seinen Traum von einem verschwiegenen Glück für eine standesgemäße Hochzeit mit der reichen, aber ungeliebten Cousine aufgibt, so folgt er damit in ähnlicher Weise den sinnentleerten Adelsprinzipien wie dies einst Hinckeldey tat. Natürlich zieht dieser Entschluss nicht dieselben Konsequenzen

⁵¹ Vgl. hierzu die Anmerkungen in der Hanser-Fontane-Ausgabe zu *Irrungen, Wirrungen*, HF I/2, 946f. Zur Rolle und Bedeutung des Duells vgl. auch Ute Frevert. *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München, 1991. Die hochmütige Zurechtweisung des bürgerlichen Rates Nörner durch seinen Vorgesetzten Hinckeldey resultiert nach Frevert aus einem Bewusstsein, das das Duell als ständisches, dem Adel vorbehaltenes Privileg betrachtet. Im neunzehnten Jahrhundert löst sich die Gesellschaft zunehmend von ständischen Zuschreibungen und nimmt teilweise bürgerlich-moderne Züge an. Gleichzeitig versucht sich das aufstrebende Bürgertum durch die Übernahme adliger Verhaltensweisen, wozu auch das Duell zu rechnen ist, an die adlige Oberschicht anzupassen. Auf diese als subversive Unterwanderungsversuche empfundenen Bestrebungen reagiert der Adel mit strikter Abgrenzung und rigoroser Einhaltung der eigenen Ehrenkodizes. Ziel war ein exklusives Duellmilieu, aus dem Bürgerliche weitestgehend ausgeschlossen bleiben sollten. Vgl. Ute Frevert. *Ehrenmänner*; a.a.O. S. 82ff.

Wenn Hinckeldey seinem Vertrauten Nörner Unverständnis vorwirft, so weist er ihn auf seine Bürgerlichkeit zurück und spricht ihm selbst die Satisfaktionsfähigkeit ab. Von „Ehre“ können nach der Ansicht Hinckeldeys nur Angehörige des Adels etwas verstehen.

⁵² Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmalen bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 167.

nach sich wie im Falle Hinckeldeys, aber dennoch: „Es tut weh, und ein Stückchen Leben bleibt dran hängen.“ (HF I/2, 362)

Werner Schwan betont, dass die „Zwiesprache mit dem Hinckeldey-Denkmal [...] als Schlusstück dieses Entscheidungsprozesses eine bemerkenswerte Rolle“⁵³ spielt, denn in der Reflexion über das Schicksal Hinckeldeys wird etwas offenbart, was der Figur Botho von Rienäckers nur „halbbewusst“⁵⁴ ist. Zwar ist sich Botho seiner Gefühle für Lene sicher: „Und warum soll ich mich dieser Neigung schämen? Das Gefühl ist souverän, und die Tatsache, dass man liebt, ist auch das Recht dazu...“ (HF I/2, 404), dennoch erniedrigt er diese Liebe in seiner Argumentation zum Törichten und Pflichtwidrigen und spricht sich ausdrücklich gegen jegliche Form solcher „Donquichotterien“ (HF I/2, 404) aus. Den Grund hierfür sieht Schwan in dem Wissen Bothos, dass er den Herausforderungen, die eine dauerhafte Beziehung oder gar eine Ehe mit Lene mit sich bringen würden, nicht gewachsen wäre. Er ist sich seines Mangels an Fertigkeiten und Fähigkeiten, die nötig wären, um aus eigener Kraft aus der finanziell misslichen Lage, in der sich das Haus Rienäcker befindet, herauszukommen und ein eigenständiges Leben mit Lene aufzubauen, nur allzu deutlich bewusst:

„[...] Verlegenheiten waren da, die durch eigene Klugheit und Energie zu heben er durchaus nicht die Kraft in sich fühlte. ‚Wer bin ich? Durchschnittsmensch aus der sogenannten Obersphäre der Gesellschaft. Und was kann ich? Ich kann ein Pferd stallmeistern, einen Kapaun tranchieren und ein Jeu machen. Das ist alles, und so hab’ ich denn die Wahl zwischen Kunstreiter, Oberkellner und Croupier.‘“ (HF I/2, 403)

Der schöne, aber schwache Baron fühlt sich nicht stark genug, den gesellschaftlichen Vorurteilen zu trotzen und sich fortan nur noch auf die eigene Kraft und die eigenen Fähigkeiten zu verlassen. Dass solch ein Leben durchaus im Bereich des Möglichen läge, geht an anderer Stelle im Roman aus einer Hochzeitsanzeige hervor, der Botho auf der letzten Seite der Kreuzzeitung gewahr wird und in der die eheliche Verbindung von Adalbert von Lichterloh, seines Zeichens „Regierungsreferendar und Lieutenant der Reserve“ mit der Bürgerlichen Hildegard von Lichterloh, geb. Holtze“ (HF I/2, 457) bekannt gegeben wird.

Der Dialog mit dem Hinckeldey-Denkmal hat nach Schwan somit die „Funktion einer ideologischen Rechtfertigung“, denn indem „Botho das Ausbrechen aus der Norm in gedanklicher Unschärfe der Standesmarotte jenes Toten gleichstellt, kann seine Gewissensinstanz jenes insgeheim gewünschte Vorhaben, die Verbindung mit Lene, leichter abwerten. Das Ganze ist eine unbewusste Selbstmanipulation. Sie ist Ausdruck des heimlichen Wissens, daß das gesellschaftsferne Leben mit Lene ihn überfordern würde.“⁵⁵

⁵³ Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 167.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 168.

Das Hinckeldey-Denkmal erfüllt damit im Moment der Entscheidung für die Figur Botho von Rienäckers sowohl eine identitätsstärkende als auch eine identitätsschwächende Funktion, denn durch die Schlussfolgerungen, die Botho aus diesem Zwiegespräch für seine Person zieht, wird es ihm fortan möglich sein, die ihm von der Gesellschaft zugedachte Rolle zu übernehmen, gleichzeitig wird aber auch deutlich, „dass ein um sein eigentliches Glück Betrogener und sich selbst Beträgender, in der Konformität starrer werdender Mensch aus dieser Krise hervorgeht.“⁵⁶ Das Ergebnis dieser Zwiesprache mit dem kurzen, gedrungenen Steinkreuz ist somit ein resignatives Sichfügen in das nur scheinbar Unabänderliche. „Das Zugrundegehen scheint unausweichlich“, es kommt nur „auf die bessere oder schlechtere Art an.“⁵⁷ Nach Lothar Müller steht diese „philiströse Apologie der Anpassung an die Konvention [...] in einem durchaus komisch-sarkastischen Kontrast zu der Geschichte, als deren Moral sie auftritt. Hinckeldey fiel tragisch-pathetisch im Duell, Rienäcker überlebt den Verzicht auf die Liebe in der standesgemäßen und auch ökonomisch vorteilhaften Ehe mit seiner Gemahlin Käthe. Der Leser freilich fragt sich, mit wem der Autor Fontane grausamer verfährt: mit Schach von Wuthenow, den er einen hohlen Selbstmord begehen lässt, für den es substantielle Gründe nicht gibt, oder mit Botho von Rienäcker, den er in seiner Ehe innerlich absterben lässt.“⁵⁸

Müller weist darüber hinaus auf die Parallele von Liebes- und Totengedenken hin, die in *Irrungen, Wirrungen* auftritt und die sich darin äußert, dass die „untragisch der Konvention geopfert Liebe Rienäckers mit einem Bestattungsritual“⁵⁹ umgeben ist, „das ihr ein ewiges Nachleben sichert.“⁶⁰ Die Rede ist hierbei von dem Immortellenkranz, den der Baron der alten Frau Nimptsch noch zu Lebzeiten verspricht. Nur Immortellen werden von der alten Frau als Kranzschmuck akzeptiert, weil diese nicht verwelken können. Alles andere, wie beispielsweise Azalie „is nichts. Un warum nich? Darum nicht, weil es nich lange dauert.“ (HF I/2, 371)⁶¹ Der Baron erfüllt sein Versprechen gegenüber der alten Frau auch bereitwillig, kaum dass er von deren Tod erfahren hat. „Dass der Ausflug zum Jakobi-Kirchhof vor allem der Verlebendigung der Erinnerung an die Zeit mit Lene dient, die sich an die Tote knüpft, durchschaut zwar der Erzähler, nicht aber sein Held, der nun die Geister, die er rief, nicht

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Lothar Müller. *Gelbe Immortellen*; a.a.O. S. 175.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Den Immortellen als Requisiten des Totengedenkens begegnen wir auch in *Effi Briest* an verschiedenen Stellen. Zum einen auf dem Grab des Chinesen und zum anderen auf dem Weg Innstettens zum Duell mit Crampas. Innstetten wählt dabei eine Nelke als Knopflochschmuck, weil er sich die „unsterblichen“ Immortellen für später, das heißt für die Zeit nach dem Duell aufbewahren will.

mehr los wird“⁶² und daher versucht, „in einem naiven Autodafé die Zeugen der Vergangenheit: Briefe Lenes und Blumen, die sie gepflückt hat“⁶³ endgültig zu bannen, indem er alles dem Feuer anheim gibt. Dabei hofft er, dass mit „diesen Trägern der Erinnerung auch die Erinnerungen selbst hinschwinden werden.“ (HF I/2, 455) Nach Lothar Müller lässt der Roman keinen Zweifel daran, „dass eben dies nicht gelingen wird. Die gelben Immortellen sind ein sehr dauerhafter Grabschmuck nicht nur für die alte Nimptsch, sondern auch für die verlorene Liebe.“⁶⁴ Botho bleibt gebunden. Die Immortellen, die Lene für ihn dereinst pflückte und das Haar, mit dem sie den Strauß band, werden immer ein existentieller Teil von Bothos Erinnerung sein. Es ist dies die Erinnerung an die scheinbar gute alte Zeit und an ein verschwiegenes Glück. Dass sein jetziges Leben, sein gesellschaftlicher Stand und seine finanzielle Abgesichertheit kein Ersatz für dieses nicht gelebte Leben sein kann, steht außer Frage und genau in dieser Erkenntnis sieht Lothar Müller die „*Botschaft der gelben Immortellen*“⁶⁵. Diese Botschaft der Immortellen dringt jedoch erst bis zu Botho durch, als diese schon nicht mehr sind, als er das Aufflackern des Feuers sieht und sich dennoch eingestehen muss: „Ob ich nun frei bin? ... Will ich's denn? Ich will es *nicht*. Alles Asche. Und *doch* gebunden.“ (HF I/2, 455)

Nach diesem Überblick über Mnemotope im Romanschaffen Fontanes und den Abschnitten über zwei Romane, in denen die Problematik der Gedächtnisorte in besonders eindrücklicher Weise thematisiert ist, komme ich auf den nun folgenden Seiten auf die Mnemotope in *Unwiederbringlich* zu sprechen. Dabei wird in einem einführenden Argumentationsblock zunächst der Text selbst als Mnemotop interpretiert, um im Anschluss daran den Focus auf die im Roman dargestellten und für den Handlungsverlauf relevanten Gedächtnisorte zu lenken. Neben dem „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658), dem Hof in Kopenhagen, der alten Feldsteinkirche, dem alten Schloss Holkenäs und der Gruft und der Pension Gnadenfrei wird auch die nordische Landschaft als Gedächtnisort interpretiert, da sie als ein mit mythischen Geschichten und Erzählungen verquickter Ort erscheint. Dabei sind alle diese Erinnerungsorte von ausgesprochen heterogenen Strukturen gekennzeichnet. Eine Gemeinsamkeit findet sich jedoch in ihrer Funktion als Mnemotop und in der daraus resultierenden Bedeutung für die Figuren des Romans.

⁶² Lothar Müller. *Gelbe Immortellen*; a.a.O. S. 176.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Lothar Müller. *Gelbe Immortellen*; a.a.O. S. 176.

⁶⁵ Ebd.

2.3. MNEMOTOPE ALS HETEROTOPOI

Unwiederbringlich ist, so die wiederholt formulierte These dieser Arbeit, ein der Memoria-Thematik verschriebener Roman, was sich u.a. in der Häufigkeit der im Text aufgeführten Mnemotope zeigt. In diesem Kapitel soll explizit auf die im Roman dargestellten Orte der Erinnerung eingegangen werden. Dabei stellt der Roman selbst bereits ein Mnemotop dar, denn der Text selbst ist ein Ort, an dem Erinnerung aufbewahrt und Vergangenheit reproduziert wird. Renate Lachmann hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, „dass literarische Ikonographie immer auf die des Gedächtnisses rekurriert, dass der Bildspender der Literatur der nämliche wie der des Gedächtnisses ist“⁶⁶ und dass sich „die Bildtätigkeit des Gedächtnisses die poetische Einbildung einverleibt.“⁶⁷ Lachmann erkennt in der Möglichkeit der Literatur an einem mnemonischen Bildvorrat zu partizipieren, diesen auch zu transformieren und damit eine „kryptische Kontinuität dieser Bilder unter allen Diskontinuitäten“⁶⁸ zu erzeugen, die „(magische) Kraft der Literatur, die sie dem Vergessen überlegen macht.“⁶⁹ Die Realität der Literatur ist das Gedächtnis (und nicht etwa dessen Utopie wie im Falle des Computers) und somit ist die Literatur der Ort, an dem die Konzepte des Gedächtnisses thematisiert und narrativ entfaltet werden. Damit wird der Text zu einem „Produkt eines komplexen Transformations-, Kodierungs- und Imaginationsvorganges“⁷⁰, in dem die oft widersprüchlichen Tendenzen von Erinnerung und Dichtung, von „Mnemosyne und Imaginatio, von Museninspiration und Phantasie“⁷¹ vereint werden. Aus einem solchen Textverständnis ergibt sich nach Lachmann eine neue Herausforderung an die Literaturwissenschaft, die in der Interpretation von Texten besteht, deren Referenz das Gedächtnis ist. Wenn die Literatur unter dem Aspekt des Gedächtnisses betrachtet wird, „erscheint sie als mnemonische Kunst *par excellence*, indem sie das Gedächtnis für eine Kultur stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht, einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden.“⁷² Damit wird der Text zum Gedächtnisort und Schreiben wird zu einem Akt des Erinnerns: „Dichten ist

⁶⁶ Renate Lachmann. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main, 1990, S. 34.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Renate Lachmann. *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.). *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*; a.a.O. S.19.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd. S. 20.

⁷¹ Renate Lachmann. *Kultursemiotischer Prospekt*; a.a.O. S.XXVII.

⁷² Renate Lachmann. *Gedächtnis und Literatur*; a.a.O. S. 36.

Erinnern, Erinnern ist Dichten.“⁷³ Der Autor wird damit sowohl zum Erinnernden als auch zum Erfindenden.⁷⁴ Darüber hinaus setzt sich jeder Autor mit „seinem“ Text – wobei sich an dieser Stelle natürlich die Frage aufdrängt, inwieweit dieses Possessivpronomen angesichts tradierter literarischer Muster und latenter oder auch manifester Intertextualität noch seine Berechtigung findet – ein eigenes Denkmal, das über seinen Tod hinaus an ihn und an sein Werk erinnern soll.

In *Unwiederbringlich* tritt die wechselseitige Bedingtheit von Erinnerung und dichterischer Einbildungskraft deutlich zu Tage. So erinnert die Geschichte um Graf und Gräfin Holk beispielsweise an das Ehedrama aus dem Hause des Freiherrn Karl Hans Friedrich von Maltzahn, das die Vorlage zu dem Roman lieferte.⁷⁵ Durch die Tatsache, dass Fontane bei der Umsetzung des Stoffes die ursprünglich in Strelitz stattgefundenen Ereignisse nach Schleswig und Kopenhagen transponiert hat, kommt die dichterische Komponente zum Tragen. Indem Fontane die Haupthandlung seines 1891 erschienenen Romans im Jahre 1859 und damit am Vorabend des Deutsch-Dänischen Krieges spielen lässt, wird Vergangenheit vergegenwärtigt und eine historische Situation rekonstruiert, deren Kommentierung und Diskussion große Teile der Figurenrede ausmacht. Besonders durch die Sprache, die Anekdoten und die angeführten historischen Vergleiche, wird Vergangenheit zitiert und damit auch re-inszeniert. Damit lässt sich mit Lachmann sagen, dass „das *Gedächtnis des Textes* [...] die Intertextualität seiner Bezüge“⁷⁶ ist. In der Darstellung von Orten und atmosphärischen Räumen greift der Text tradierte ästhetische Konzepte auf, wie sie sich beispielsweise in dem Gegensatz antiker und mittelalterlicher Architektur äußern. Indem Fontane als Erinnernder und Dichtender auf diese klassischen Antagonismen zurückgreift und damit an einem überlieferten Fundus partizipiert, schreibt er sich jenseits rhetorischer und kombinatorischer Regeln in die Tradition der Mnemotechnik ein. Dem Text selbst wie den im Text aufgeführten Orten wird durch den Rekurs auf vielfältige und sich zum Teil widersprechende Paradigmen des literarisch-kulturellen Gedächtnisses eine mythologische Struktur unterlegt. In der Darstellung der im Roman aufgeführten Gedächtnisorte zitiert der Text überlieferte Mythen und wird dadurch selbst wiederum zum Archiv für Mythen.

⁷³ Auf diese plakative Formel bringt es Achmatova, wiedergegeben bei Renate Lachmann. *Kultursemiotischer Prospekt*; a.a. O. S. XXVI.

⁷⁴ Vgl. hierzu die Äußerung Mandel'stams: „Erfindung und Erinnern gehen in der Dichtung Hand in Hand, erinnern bedeutet dasselbe wie finden, der Erinnernde ist der Erfinder [...]“. Mandel'stam wiedergegeben bei Renate Lachmann. *Gedächtnis und Literatur*; a.a.O. S. 38.

⁷⁵ Vgl. hierzu Abschnitt II. 1.2.3. „In *Damenstil und Damenhandschrift*“ – *Zur Genese des Romans aus dem Geist der Anekdote*, S. 110 – 116.

⁷⁶ Renate Lachmann. *Gedächtnis und Literatur*; a.a.O. S. 36. Vgl. hierzu auch den Abschnitt II.3.2. *Intertextualität: Zitate als Bildungsarchiv* ab S. 204ff.

In den nachfolgenden Ausführungen soll diese Struktur der in *Unwiederbringlich* dargestellten Mnemotope aufgezeigt und die Gedächtnisorte in ihrer Bedeutung für die Figuren und damit für den Handlungsverlauf des Romans diskutiert werden.

2.3.1. Das „Schloss auf der Düne“ als individuelles Mnemotop

Es mag auf den ersten Blick überraschen, dass gerade das neue Schloss Holkenäs die Reihe der in *Unwiederbringlich* relevanten Mnemotope anführen soll, handelt es sich doch hierbei ohne Zweifel um den modernsten Bau des ganzen Romans. Wie jedoch an anderer Stelle⁷⁷ ausführlich diskutiert wurde, stellen sowohl die Prämisse der „beiden Reiche“⁷⁸, als auch der Bezug einer größeren Gedächtnisgemeinschaft zu diesem Ort meiner Definition nach keine verbindlichen Kriterien zur Beurteilung eines Gedächtnisortes dar. Es wurde eingangs dieses Kapitels bereits darauf hingewiesen, dass ich bei der Anwendung des Mnemotope-Begriffs auf die im Roman aufgeführten Gedächtnisorte Noras Definition erweitern möchte. Damit ein Ort in den Rang eines Mnemotopes erhoben werden kann, sollte er ganz im Sinne Noras durchaus materiell, symbolisch und funktional sein, es kann sich dabei jedoch auch um ein neues Bauwerk handeln, das somit zumindest nicht in materieller Hinsicht dem Reich der Vergangenheit angehören kann und dennoch von einer symbolischen Aura umgeben ist, und das vielleicht nur für einzelne Personen und nicht für eine ganze Gedächtnisgemeinschaft die Bedeutung eines Mnemotopes innehat. Die folgenden Ausführungen sollen zeigen, dass gerade das „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) ein Paradebeispiel eines individuellen Mnemotops darstellt, ungeachtet der Tatsache, dass es erst „sieben Jahre“ (HF I/2, 572) alt ist.

Bemerkenswert bei dem „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) ist bereits dessen Entstehungsgeschichte, denn es verdankt seine Existenz zu großen Teilen einer Uhland-Ballade.⁷⁹ Gleich beim ersten Gespräch bezüglich eines Neubaus zitiert der in literarischen Dingen recht wenig bewanderte Holk diese Ballade:

„Hast du das Schloss gesehen?
Das hohe Schloss am Meer?
Golden und rosig wehen
Die Wolken drüber her -“ (HF I/2, 569)

⁷⁷ Vgl. S. 118f.

⁷⁸ Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 26.

⁷⁹ Die Tatsache, dass es eine Uhland-Ballade ist, die konstitutiv für den Bau des Schlosses wirkt, lenkt den Blick auf die dem Text inhärente Intertextualitätsproblematik, die jedoch in diesem Kapitel noch weitestgehend außer Acht gelassen werden soll. Zur Intertextualität in *Unwiederbringlich* vgl. den folgenden Abschnitt II.3.2. S. 204 – 271.

Diese Strophe, der Holk übrigens in Form eines Untertitels unter einem Kupferstich begegnet, wird für ihn zunächst zum imaginierten Raum und in der Folge dann auch zum realen Ort, in dem er seine Phantasmagorien verkörpert sieht. Wenn die Figur Helmuth Holk ihre ganzen Glücksvorstellungen auf genau dieses Balladenschloss projiziert, wird deutlich, dass sie sich mit ihren Vorstellungen von Anfang an im Irrealis bewegt. Bei Christine, die durch das Zitieren einer Uhland-Ballade positiv für das Bauvorhaben ihres Gatten gestimmt werden soll, ruft dieses Lied allerdings „den entgegengesetzten Eindruck“ (HF I/2, 569) hervor, denn da sie Holk, unter anderem, auch in literarischer Hinsicht überlegen ist und daher den Fortgang der Ballade kennt, kommt ihr unmittelbar das traurige Ende des Liedes in den Sinn. Uhlands Ballade handelt von einem Königspaar, das ebenfalls ein Kind verloren hat und dessen einstiges Glück sich in stete Trauer verwandelt hat.⁸⁰ Genau wie Holk nimmt auch sie nur die ihr gemäßen Teile des Gedichts wahr und vernichtet damit Holks idyllische Suggestion. Für beide Figuren bildet die Uhland-Ballade in diesem Gespräch den Bezugspunkt, beide interpretieren sie jedoch auf gegensätzliche Weise. Die emphatische Äußerung Holks, dass er sich dieses Schloss als „ein Glück“ (HF I/2, 569) für ihn und Christine vorstellt, weist sie mit einem Argument in Form einer moralischen Maxime zurück: „Wenn man glücklich ist, soll man nicht noch glücklicher sein wollen.“ (HF I/2, 569) Das widersprüchliche Verständnis der Ballade kann somit als Vorausdeutung für kommende Konflikte interpretiert werden: Das von Holk aus dem Beginn der Ballade herausgelesene Glücksversprechen korrespondiert gegenläufig mit Christines Pessimismus, aufgrund dessen sie im Ausgang der Ballade eine Entsprechung zur eigenen Situation vorzufinden glaubt.⁸¹ So wie auch die Ballade zwangsläufig ein tragisches Ende impliziert, so wendet sich auch das einstige „Glück von Holkenäs“ (HF I/2, 802) in Unglück. Besonders eindrücklich wird dies anhand der von Holk mit Hilfe des Paradiesbildes geschilderten Idylle dargestellt, die nach der zweiten Heirat Einzug gehalten hat. Das Paar bewegt sich dabei in einer Art emotionalem Vakuum durch die Parkanlagen, ein Scheinleben wird geführt, das zwar frei von jeglicher Aggression, aber auch ohne jedes wirkliche Glück ist. Die Unvereinbarkeit der Vorstellungen lässt wirkliches Leben auf Holkenäs nicht mehr zu. Das Ende wird damit zur grausamen Erfüllung dessen, was schon zu Beginn durch die Erwähnung der Ballade vorgegeben war und das Ende des Romans wird somit ganz im Sinne Fontanes zu einem wahren „Balladenende“.

⁸⁰ Eine genauere Analyse von Uhlands Balladen und deren Funktion im Text findet sich auf den Seiten 222 – 228.

⁸¹Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 27.

Die Geschichte um Graf und Gräfin Holk wird im Verlauf der Handlung zur Kopie der Ballade wie auch das neue Schloss letztendlich eine verzerrte Kopie eines Balladenschlosses ist. Auffallend dabei ist die dreifache Brechung, die das Schloss in seiner Entstehungsgeschichte erfährt, denn es entsteht nicht direkt aufgrund der Uhland-Ballade, sondern aufgrund eines Zitats, einer Bildunterschrift, die den Romantiker Uhland zitiert, der sich wiederum in seiner Dichtung auf das Mittelalter bezieht. In letzter Konsequenz bedeutet dies, dass dieses neue und komfortable Schloss, das das alte, noch aus dem Mittelalter stammende Schloss Holkenäs als Wohnort der gräflichen Familie ablösen sollte, die Reproduktion eines mittelalterlichen Balladenschlosses darstellt. Damit wird es zum Ausdruck von Holks Hang zur Phantastik und seiner Neigung, sich im Reich des Imaginären zu verlieren.

Nicht nur seine Entstehung verdankt das Schloss einem Zitat, auch die Beschaffenheit des fertigen Baus ist eine zitathafte, wie die Exposition des Romans, die, wie so oft bei Fontane, eine Landschafts- und Ortsdarstellung ist, deutlich macht:

„Eine Meile südlich von Glücksburg, auf einer dicht an die See herantretenden Düne, lag das von der gräflich Holkschen Familie bewohnte Schloss Holkenäs, eine Sehenswürdigkeit für die vereinzelt Fremden, die von Zeit zu Zeit in diese wenigstens damals noch vom Weltverkehr abgelegene Gegend kamen. Es war ein nach italienischen Mustern aufgeführter Bau, mit gerade so viel Anklängen ans griechisch Klassische, dass der Schwager des gräflichen Hauses, Baron Arne auf Arnewiek, von einem nachgeborenen ‚Tempel zu Pästum‘ sprechen durfte. Natürlich alles ironisch. Und doch auch wieder mit einer gewissen Berechtigung. Denn was man von der See her sah, war wirklich ein aus Säulen zusammengestelltes Oblong, hinter dem sich der Unterteil des eigentlichen Baues mit seinen Wohn- und Repräsentationsräumen versteckte, während das anscheinend stark zurücktretende Obergeschoss wenig über mannshoch über die nach allen vier Seiten hin eine Vorhalle bildende Säuleneinfassung hinauswuchs. Diese Säuleneinfassung war es denn auch, die dem ganzen wirklich etwas Südliches gab, teppichbedeckte Steinbänke standen überall die Halle entlang, unter denen man beinahe tagaus, tagein die Sommermonate zu verbringen pflegte, wenn man es nicht vorzog, auf das Flachdach hinaufzusteigen, das freilich weniger ein eigentliches Dach, als ein ziemlich breiter, sich um das Obergeschoss herumziehender Gang war. Auf diesem breiten, flachdachartigen Gange, den die Säulen des Erdgeschosses trugen, standen Kaktus- und Aloekübel, und man genoss hier, auch an heißesten Tagen, einer vergleichsweise frischen Luft. Kam dann gar vom Meer her eine Brise, so setzte sie sich in das an einer Maststange schlaff herabhängende Flaggentuch, das dann mit einem schweren Klappton hin- und herschlug und die schwache Luftbewegung um ein geringes steigerte.

Schloss Holkenäs hatte nicht immer auf dieser Düne gestanden, und noch der gegenwärtige Graf, als er sich, siebzehn Jahre zurück, mit der schönen Baronesse Christine Arne, jüngste Schwester seines Gutsnachbarn Arne, vermählte, war damals in die bescheidenen Räume des alten und eigentlichen Schlosses Holkenäs eingezogen, das mehr landeinwärts in dem großen Dorfe Holkeby lag, gerade der Holkebyer Feldsteinkirche gegenüber, die weder Chor noch Turm hatte. Das alte Schloss, ebenso wie die Kirche, ging bis ins vierzehnte Jahrhundert zurück, und ein Neubau war schon unter des Grafen Großvater geplant worden. Aber erst der gegenwärtige Graf, der, neben anderen kleinen Passionen, auch die Baupassion hatte, hatte den Plan wieder aufgenommen und bald danach das viel beredete und bespöttelte, aber freilich auch viel bewunderte Schloss auf der Düne entstehen lassen, indem sich's nicht bloß schöner, sondern vor allem auch bequemer wohnte. Trotzdem war der Gräfin eine nicht zu bannende Vorliebe für das alte, mittlerweile zum Inspektorhause degradierte Schloss geblieben, eine Vorliebe, so groß, dass sie nie daran vorüberging, ohne der darin verbrachten Tage mit einem Anfluge von Wehmut zu gedenken. Denn es war ihre glücklichste Zeit gewesen, Jahre, während welcher man sich immer nur zur Liebe gelebt und noch keine Meinungsverschiedenheiten gekannt hatte. Hier, in dem alten Schlosse, gegenüber der Kirche, waren ihnen ihre drei Kinder geboren worden, und der Tod des

jüngsten Kindes, eines Knaben, den man Estrid getauft hatte, hatte das schöne und jugendliche Paar einander nur noch näher geführt und das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit gesteigert. (HF I/2, 567f.)

Was auf den ersten Blick wie eine einfache Landschafts- und Ortsdarstellung⁸² wirkt, verweist bei genauerer Betrachtung auf die Kernproblematiken des Romans. Indem das neue Schloss vorgestellt und im gleichen Atemzug darauf hingewiesen wird, dass der Gräfin eine „nicht zu bannende Vorliebe“ (HF I/2, 568) für das alte Schloss geblieben ist, wird gleich zu Anfang des Romans durch die divergierende Bewertung der Gebäude die generelle Problematik der Unterschiedlichkeit der Charaktere der Figuren angesprochen.

Legt man der Interpretation von Orten Foucaults Heterotopologie zugrunde, so kann ein einziger Ort mehrere Räume einschließen, die an sich als unvereinbar erscheinen.⁸³ Die detailgenaue Beschreibung des Schlosses beziehungsweise der Landschaft, in die es gebaut wurde, gibt den Blick frei auf die heterotrophen Strukturen, die dieser Gedächtnisort in sich zu vereinen sucht. Verschiedene, sich überlagernde, sich zum Teil auch widersprechende Bedeutungen charakterisieren diesen Ort, der mit unterschiedlichen „Qualitäten aufgeladen“⁸⁴ und „vielleicht auch von Phantasmen bevölkert“⁸⁵ erscheint.

Holkenäs liegt auf einer „dicht an die See herantretenden Düne“ (HF I/2, 567). Wie auch die Tatsache, dass dieses Schloss aufgrund eines Balladenzitates entstand, lässt auch diese geographische Lage das tragische Ende vorausahnen, impliziert sie doch, dass das „Glück von Holkenäs“ (HF I/2, 802) nur auf losem Sand gebaut ist und somit nicht von Dauer sein kann. Um in den Ort mit dem bedeutungsvollen Namen „Glücksburg“ zu kommen, muss man sich nach Norden halten. Richtung Norden liegt jedoch auch Dänemark und der Kopenhagener Hof. Viel später im Roman, als Holk nach Hause zurückkehrt um mit Christine über die Scheidung zu sprechen, heißt es dann, dass Holkenäs mit „Brettern verkleidet und mit Matten verhängt“ (HF I/2, 773) war, um es vor dem „Nordost“, also dem Wind aus Richtung Kopenhagen, zu schützen. Holkenäs scheint somit eher für den Sommer tauglich und recht wenig gegen die Anfeindungen des Winters gefeit. Das Schloss, das nur im Sommer als ein Ort des Glücks erscheint und im Winter dagegen „öd und einsam“ (HF I/2, 773) daliegt, wird zur Projektionsfläche des Konfliktes. Dieser scheinbar vom Golf von Salerno an die Ostsee versetzte Bau ist zwar schön, wie Holk selbst auch, aber für den nordischen Winter nicht

⁸² Zur Bedeutung der Landschafts- und Ortsdarstellung bei Fontane vgl. auch Abschnitt II. 2.3.5. „*Alles ist wie Opferstätte*“ – *Landschaft als Gedächtnisort* S. 179 – 184.

⁸³ Vgl. Michel Foucault. *Andere Räume*; a.a.O. S.42.

⁸⁴ Michel Foucault. *Andere Räume*; a.a.O. S. 37.

⁸⁵ Ebd.

geeignet. Nur mit Mühe kann das Haus gegen Kälte und Sturm geschützt werden,⁸⁶ wie sich auch Holk nur mit Mühe und letzten Endes auch nur mit äußerst zweifelhaftem Erfolg gegen die „Anfeindungen“ am Kopenhagener Hof wehren kann. Die zunehmende Entfremdung und die spürbare Kälte zwischen den Partnern spiegelt sich im Erscheinungsbild des Hauses. Es ist in diesem Zusammenhang kein Zufall, dass Christine ihrem Gatten gegenüber betont, dass sie „nicht eines Mannes Sommerfrau“ sein will, während andere „die Winterfrau spielen“ (HF I/2, 777). Der Topos von der grundsätzlichen Unvereinbarkeit von Nord und Süd tritt bereits in den ersten Textzeilen ganz deutlich zu Tage. Hier wird mit den traditionellen Gegensatzprinzipien Nord versus Süd, beziehungsweise Winter gegen Sommer gearbeitet. Mehr als durch die geographische Lage wird der Eindruck der Heterogenität noch durch die Architektur dieses Schlosses verstärkt. Von einem „nach italienischen Mustern aufgeführte[n] Bau“ (HF I/2, 567) ist die Rede, „mit gerade so viel Anklängen ans griechisch Klassische, dass der Schwager des gräflichen Hauses, der Baron Arne auf Arnewiek, von einem nachgeborenen „Tempel zu Pästum“ sprechen durfte. Natürlich alles ironisch.“ (HF I/2, 567) Ironie erscheint an dieser Stelle dann auch wirklich angebracht, stellt man sich dieses „aus Säulen zusammengestelltes Oblong“ (HF I/2, 567) inmitten der nördlichen Ostseelandschaft vor, auf dessen Flachdach zu allem Überfluss auch noch „Kaktus- und Aloekübel“ (HF I/2, 567) stehen. Der mediterrane Bau wirkt in der nordischen Balladenwelt nichts weniger als deplaziert und lässt auf ein dissonantes Verhältnis seines Erbauers zu dessen Umwelt schließen. Uwe Petersen erkennt in Holkenäs ein palladianisches Landhaus⁸⁷, das zunächst auch noch in einer idealtypisch gezeichneten Landschaft erscheint: auf einem Hügel mit bezaubernder Aussicht.⁸⁸ Dampfer und Fischerboote beleben die Szene dann und wann,

⁸⁶ Vgl. Erzsébet Szabó. *Bedeutungskonstitution in den Ehebruchromanen von Theodor Fontane dargestellt am Beispiel von Fontanes Effi Briest und Unwiederbringlich*. In: *Acta Germanica 7. Erzählstrukturen. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende*. Herausgegeben von Károly Csúri und Géza Horváth. Szeged, 1998, S. 35.

⁸⁷ Uwe Petersen. *Poesie der Architektur - Architektur der Poesie. Zur Gestaltung und Funktion eines palladianischen Schauplatzes in Fontanes Roman „Unwiederbringlich“*. In: *Studien zur deutschen Literatur*. Festschrift für Adolf Beck. Heidelberg, 1979, S. 246.

⁸⁸ Hier muss Bruno Hillebrand widersprochen werden, der Holkenäs für eine freie Erfindung Fontanes hält und für den „klassizistischen Bau an jener Küstenstelle“ kein reales Vorbild gelten lassen will. Bruno Hillebrand. *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane*. München, 1971, S. 235. An dieser Stelle muss man Hillebrand leider mangelnde Recherche vorwerfen, denn in beinahe jeder Ausgabe von *Unwiederbringlich* wird im Anhang auf den Briefwechsel zwischen Fontane und seinem Freund Bernhard Lepel hingewiesen. Am 18. August 1851 schreibt Lepel aus Heringsdorf an Fontane: „Unser Haus ist das einzige am *Strande*; wenigstens ist keins so deutlich zu sehen. Es liegt auf dem Gipfel der Düne und hat fünf Säulen an der Giebelseite, die dem Meer zugekehrt ist.“ (Lepels Brief ist im Anhang der dtv-klassik -Ausgabe von *Unwiederbringlich* zitiert. 3. Auflage, München 1995, S. 255.). Bei Fontane ruft diese Schilderung Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend wach und so schreibt er drei Tage später an Lepel: „Das Haus, das Du in Heringsdorf bewohnst, kenn' ich ganz genau; in dem großen Vorderzimmer hab' ich als 15jähriger Faulpelz oft bewundernd gestanden, wenn Eduard Devrient und seine Wirthin, die dazumal bildschöne Comerzienrätin Krause am Klavier spielten, sangen und deklamirten. Draußen aber, nach dem Walde zu war es noch schöner; - da lief ich stundenlang dem schönen Backfisch der schönen Frau nach, hatte Herzschmerzen, wenn ich die Gemüthsruhe der jungen Dreizehnjährigen sah, die saure Kirschen und aus der Speisekammer gestohlene Backpflaumen aß, während ganz

Bosquetts und Blumenrondells schmücken die wiederum nach Norden gelegenen Parkanlagen. Die von Petersen in die Forschung eingeführte Verbindung zu Palladio macht einen weiteren Bruch in der Beschreibung von Holkenäs deutlich. Ganz offensichtlich hat sich der seiner „Baupassion“ (HF I/2, 568) frönende Graf nicht nur von Uhlands Ballade inspirieren lassen, sondern auch von den Bauten Palladios, die bereits Goethe während seiner Italienischen Reise bewunderte.⁸⁹ Ähnlich wie Goethe schwärmten viele seiner Zeitgenossen für Palladio und eine ganze Reihe klassizistischer Landhäuser entstehen an der Schwelle zur Hochklassik nach dem Vorbild von Palladios Villen.⁹⁰ Somit verweist das „Schloss am Meer“ (HF I/2, 568) in einer weit verzweigten Filiation sowohl auf Goethe als auch auf die Antike. Um 1850 jedoch, als der Grundstein für das Schloss im Roman gelegt wird, hat der Klassizismus seine Blüte längst hinter sich und damit wird das wahrscheinlich auch aus diesem Grund „viel beredete und bespöttelte“ (HF I/2, 568) Schloss zu einem epigonalen Gebilde, einer „kulturelle[n] Verspätung“⁹¹, die Petersen damit erklärt, dass der Graf eventuell auf die Pläne des Großvaters zurückgegriffen hat.⁹²

Wie die anfängliche Diskussion um das Bauvorhaben beweist, trifft der Graf mit seinen Plänen auf Christines Widerstand. Die Gräfin wäre viel lieber in dem alten, noch aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Schloss Holkenäs „gerade der Holkebyer Feldsteinkirche gegenüber“ (HF I/2, 568) geblieben. Aber in diesem Punkt setzt sich der Graf durch, obwohl er nach eigener Aussage ansonsten nicht viel auf Holkenäs zu sagen hat. Holkenäs wird damit zum Sinnbild für die Wünsche und Sehnsüchte der Figur Helmuth Holk, in dem sich die Brüche dieser Figur mit unzeitgemäßen architektonischen Vorstellungen

andres Verlangen mir die Kehle zuschnürte. – Auch das nicht allzuberühmte Gedicht „Die Strandbuche“ hat seine „lokale Färbung“ dem Dünenhügel entlehnt, den Du jetzt bewohnst.“ (HF IV/1, 181.) Es gab also durchaus ein Vorbild für Holkenäs, das Fontane nicht nur kannte, sondern auch in einem früheren Gedicht bereits verarbeitete. Die „dicht an die See herantretende Düne“ (HF I/2, 567) liegt allerdings tatsächlich südlich von Glücksburg. Also auch für diesen Ort gab und gibt es reale Vorbilder. Fontane kam mit dem Schiff 1864 sehr nahe an dieser Düne vorbei, als er Dänemark besuchte, ein Ereignis, das die Glücksburger auf einer Gedenktafel verewigt haben, die im Hof eines Gasthauses aufgestellt wurde, der nur unweit von dem von Fontane geschilderten Dünenhügel entfernt liegt.

⁸⁹ Vgl. hierzu Goethes Ausspruch, in dem er in Palladios Anlagen etwas „Göttliches“ zu erkennen glaubt, das der „Force des großen Dichters“ ähnlich ist, „der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.“ Johann Wolfgang von Goethe. *Italienische Reise*. 19.09.1786. In: *Werke*. Band 11: *Autobiographische Schriften III*; a.a.O. S. 53.

⁹⁰ Vgl. Uwe Petersen. *Poesie der Architektur – Architektur der Poesie*; a.a.O. S. 246 – 248.

⁹¹ Uwe Petersen. *Poesie der Architektur – Architektur der Poesie*; a.a.O. S. 248.

⁹² Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Feststellung Petersens, dass man in *Unwiederbringlich* ständig „Spuren“ begegnet, „die um eine, ja meist um zwei Generationen vom gedachten Zeitpunkt 1859 aus zurückverweisen. Uhlands „Schloss am Meer“ (1805) wie Waiblingers „Kirchhof“ sind Beispiele für die Verbindung von schwäbischer Romantik und Klassizismus. Pastor Petersen ist Rationalist und spielt Karten wie zur Zeit des Wiener Kongresses [...]. Ein Relikt aus grauer Vorzeit ist der Pastor deswegen in dieser Gesellschaft nicht. Die Anekdote, die er gern erzählen möchte, soll Wilhelm von Humboldt betreffen – einen Hauptvertreter des Klassizismus um 1800.“ Daraus ergibt sich nach Petersen ein „Netz von Beziehungen, das sich von dem Klassizismus um 1800 her ergibt“, und das den „kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund“ der Protagonisten darstellt. Uwe Petersen. *Poesie der Architektur – Architektur der Poesie*; a.a.O. S. 248 und S. 249.

vereinen. Das neue, extravagante Schloss mit seinem südlichen Flair und seiner weiten Aussicht über die Ostsee verleiht dem Freiheitsdrang, der sinnlichen Natur und einer Tendenz zum „Leichtnehmen“ Ausdruck.⁹³ Damit steht es jedoch im krassen Gegensatz zu Christines schwermütiger Natur. Es antizipiert die Landschaftsbilder, die Holks erotischen Wünschen entsprechen. Insofern ist es auch kein Zufall, dass Holk nach dem Bruch mit Christine gerade von einer Hochzeitsreise mit Ebba nach Capri und Sorrent träumt.⁹⁴ Ein „Tempel“ stellt nach Uwe Petersen darüber hinaus auch immer einen der Wirklichkeit entrückten Ort dar.⁹⁵ Das Haus wird zum Symbol für diese Figur und deren falsche, um nicht zu sagen weltfremde Wahrnehmung der Umwelt. Denn ebenso wie das Haus sowohl „bewundert[...]“ (HF I/2, 568) als auch „bespöttelt[...]“ wird, so erfreuen sich auch die Damen bei Hofe zwar sichtlich „am Anblick des schönen Mannes“ (HF I/2, 647) und begegnen ihm mit einem „allerfreundlichsten Entgegenkommen“ (HF I/2, 667), was sie jedoch nicht davon abhält, sich in dessen Abwesenheit über seine Unbeholfenheit und Naivität lustig zu machen. Das Verhalten bei Hofe ist nichts weiter als Fassade, dessen sich eine Figur wie Holk jedoch niemals bewusst wird, genauso wenig wie der Tatsache, dass seine Stein gewordenen Südseephantasie nicht alltagstauglich ist. Indem Holk versucht, mit dem Bau des neuen Schlosses seine Wunschvorstellungen zu verwirklichen und sich demzufolge ausgerechnet ein „Schloss am Meer“ baut, versucht er gleichzeitig, die prinzipiell gegensätzlichen Räume „Haus“ und „Wasserbereich“ zu vereinen, was, wie der Verlauf der Geschichte zeigt, zum Scheitern verurteilt ist. Gescheitert ist Holk auch in seinem Streben nach Offenheit, nach „Luft, Licht, Freiheit“ (HF I/2, 766), denn auch dieses scheint auf dem „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) nur auf den ersten Blick möglich. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass sich die Räume, in denen das eigentlich Leben der Familie stattfinden sollte, die „Wohn- und Repräsentationsräume[...]“ (HF I/2, 567), hinter den Säulen dieses eigentümlichen Baues verstecken. Versteckte und damit der Öffentlichkeit verborgene Repräsentationsräume stellen eine Paradoxie dar. Die nach außen durch den Baustil zur Schau getragene scheinbare Offenheit ist somit ebenfalls nichts weiter als Fassade. Was an dieser Stelle besonders deutlich wird, ist das sprachliche Spiel des Erzählers mit Erscheinungen, mit Rücknahmen und Relativierungen. In einem luftigen offenen Schloss versteckt sich das eigentliche Leben in einem „Unterteil des eigentlichen Baues“ (HF I/2, 567) und hinter einem

⁹³Vgl. Heide Eilert. „... und mehr noch fast, wer liebt.“ *Theodor Fontanes Roman „Unwiederbringlich“ und die viktorianische Sexualmoral*. In: *ZfdPh*, 101, 1982. S. 532. Vgl. hierzu auch Cordula Kahrman. *Idyll im Roman: Theodor Fontane*. München, 1973, S. 145.

⁹⁴Vgl. Karla Müller. *Schlossgeschichten*; a.a.O. S. 67 f. Nebenbei bemerkt waren Capri und Sorrent auch beliebte Stationen auf einer Hochzeitsreise. So führt beispielsweise auch Innstetten Effi während der Hochzeitsreise nach Capri und Sorrent.

⁹⁵Vgl. Uwe Petersen. *Poesie der Architektur - Architektur der Poesie*; a.a.O. S. 251.

„aus Säulen zusammengestellten Oblong“ (HF I/2, 567), Repräsentationsräume werden beschrieben, die eigentlich keine sind und die auch kaum gebraucht werden, da man nur selten Gesellschaft auf Holkenäs empfängt. Ähnlich verhält es sich mit dem Dach des Schlosses. Zunächst wird es als „Flachdach“ (HF I/2, 567) beschrieben, eine Aussage, die jedoch im selben Satz noch ihre Relativierung erfährt, indem darauf hingewiesen wird, dass es sich dabei „freilich weniger um ein eigentliches Dach, als ein ziemlich breiter, sich um das Obergeschoß herumziehender Gang war.“ (HF I/2, 567) Da dieser mit Blumenkübeln geschmückter Gang aber nicht nur die Funktion eines angenehmen Aufenthaltsortes an heißen Sommertagen innehat, sondern gleichzeitig eben auch das Haus deckt, so spricht der Erzähler in der Folge von einem „flachdachartigen Gange“ (HF I/2, 567). Auch auf sprachlicher Ebene kommen somit die heterogenen Strukturen dieses Bauwerks zum Ausdruck, die Formulierungen tragen der Widersprüchlichkeit und der „Gemengelage von Beziehungen, die Plazierungen definieren, die nicht aufeinander zurückzuführen und nicht miteinander zu vereinen sind“⁹⁶ Rechnung. Nicht ohne Grund nimmt also die Beschreibung dieses einsamen Schlosses auf der Düne, die detaillierte Darstellung der räumlichen Anordnung und die Reaktionen auf dieses Ergebnis der Holkschen Baupassion so viel Platz im Text ein, denn, wie auch Erzsébet Szabó betont⁹⁷, steht das Schloss für die Konfliktstruktur der ganzen Geschichte: für die Unterschiedlichkeit der Hauptfiguren, für den unglücklichen Versuch Holks, die oppositionellen Bereiche von Haus und Wasser in eine Einheit zu überführen und für die zunehmende Entfremdung der Eheleute.

Die Verbindung zwischen Schlossherr und Schloss geht über die oben dargestellten Implikationen hinaus. Das Schloss ist nicht nur Projektionsfläche des Konflikts, es gewinnt darüber hinaus für die Figur des Grafen Holk im Verlauf der Geschichte den Stellenwert eines Mnemotops. Aus diesem Grund möchte ich Holkenäs als „individuelles Mnemotop“ bezeichnen. Am Beispiel dieses neuen Schlosses Holkenäs wird die Individualisierung eines Mnemotopes aufgezeigt. Nur für den Protagonisten wird es zum Gedächtnisort, in dem er seine Geschichte, Herkunft und Tradition symbolisiert sieht. Das Schloss wird, trotzdem es ein moderner neuer Bau ist, durch seinen Vergangenheitsbezug charakterisiert. Bereits die Atmosphäre auf Holkenäs ist eine elegisch-schwermütige, die in erster Linie von Christine dominiert wird und somit mehr an einen Gedächtnisort erinnert, als an ein gräfliches Schloss,

⁹⁶ Michel Foucault. *Andere Räume*; a.a.O. S. 38.

⁹⁷ Vgl. Erzsébet Szabó. *Bedeutungskonstitutionen in den Ehebruchromanen von Theodor Fontane dargestellt am Beispiel von Fontanes Effi Briest und Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 35.

in dem eine Familie mit Kindern lebt und in dem der Landadel ein und ausgeht. Otto Brahm beschreibt das Leben auf Holkenäs mit folgenden Worten:

„Auf der einen Seite des Meeres, nahe bei Glücksburg, steht Schloss Holkenäs in protestantischem Frieden: Gräfin Christine, Schülerin der Herrnhuter von Gnadenfrei, herrscht darin, und zwischen dem ehrwürdigen Pfarrer zur Rechten und dem erprobten Pädagogen und Seminardirektor zur Linken wandelt sie, ernst und fromm und vorzüglich, und sinnt auf Grabkapelle und die rechte Erziehung.“⁹⁸

Auch wenn dieses Zitat unverkennbar polemische Züge trägt, so wirft es dennoch ein deutliches Licht auf das Leben auf Holkenäs. Man könnte in diesem Zusammenhang beinahe von einer „Zauberberg-Atmosphäre“ sprechen: ein Mikrokosmos, scheinbar fernab von der restlichen Welt, und die Figuren, die sich darin bewegen, drehen sich nur um die eigene Achse. Sie sind kaum bereit oder aufgrund von psychischen Determinanten in der Lage, die Bedürfnisse des anderen wahrzunehmen und angemessen zu reagieren. Was auf dem Zauberberg die jeweiligen Krankheitsgeschichten sind, sind auf Holkenäs die Diskussionen um den Gruftbau oder um Erziehungsfragen. Darüber hinaus bewegen sich die Figuren auf Holkenäs in einer Art gesellschaftlichem Vakuum. Neuem tritt man äußerst skeptisch gegenüber. Die gesellschaftlichen Aktivitäten beschränken sich auf gemeinsame Liederabende, bei denen es der Waise Elisabeth Petersen zukommt, die schwermütigen Lieder vorzutragen, die für die weitere Entwicklung der Figur Christine Holk von großer Bedeutung sind, weil sie von dem unstillbaren Bedürfnis nach Ruhe und von der Unwiederbringlichkeit eines einmal verlorenen Glückes handeln.⁹⁹ Gerade diese Lieder, die die Erinnerungen an längst vergangene, glückliche Tage hervorrufen, machen einen essentiellen Teil des kollektiven Gedächtnisses der Gesellschaft auf Holkenäs aus. Es ist somit nicht nur der Raum als Bauwerk, das Schloss selbst, das hier zum Mnemotop wird, sondern auch der atmosphärische Raum ist auf Holkenäs der eines Mnemotopes. Die Gesellschaft bildet eine Gedächtnisgemeinschaft, die eine bestimmte Form von Kommunikation pflegt und sich zu bestimmten gemeinsamen Werten und Erinnerungen bekennt. Diese Gesellschaft bildet den Bezugsrahmen für die Figuren auf Holkenäs.

Nach der Trennung von Christine steht für Holk fest, dass er nicht länger auf Holkenäs – einem Raum, der so sehr von der Figur seiner Frau geprägt ist – bleiben kann. Doch bereits während der die realen Gegebenheiten völlig verkennende Graf noch von seiner zukünftigen Hochzeitsreise träumt, wird deutlich, wie sehr er an seinem einsamen Schloss inmitten der

⁹⁸ Otto Brahm. *Kritische Schriften*. Band 2. Berlin, 1915, S. 270 f.

⁹⁹ Zur Bedeutung der Lieder für den Handlungsverlauf vgl. auch die Abschnitte II.3.2.2.2. *Wilhelm Friedrich Waiblinger: Der Kirchhof* S. 229ff. und II. 3.2.2.3. Theodor Fontane: *Denkst du verschwundener Tage, Marie?* S. 235ff.

nordischen Balladenlandschaft hängt, denn Sorrent als Ziel für die imaginierte Hochzeitsreise mit Ebba wird von Holk nur gewählt, weil es dort auch „eine so prächtige Bucht wie die Flensburger“ (HF I/2, 782) gibt. Wie Hubert Ohl betont, sagen „solche Assoziationen etwas über die innere Verfassung der Gestalten [aus], nicht aber über die assoziierten Landschaften [...]“. ¹⁰⁰ Wir ertappen den dänischen Kammerherrn und schleswigschen Grafen hier bei einer für diese Figur so typischen Halbheit: Holk sehnt sich nach der Ferne, nach Abwechslung und Abenteuer und möchte dabei dennoch die Heimat und seine gewohnte Umgebung nicht missen. Aus diesem Grund beschließt er nach langer, mehr oder weniger einsamer Reise sein Lager in London aufzuschlagen. Für London spricht für Holk zweierlei: Zum einen war ihm die Stadt aus „der nun zwanzig Jahre zurückliegenden Zeit her, wo er als junger Attaché der dänischen Gesandtschaft“ (HF I/2, 790) in London gelebt hatte, durchaus bekannt und, was in diesem Zusammenhang noch viel wichtiger erscheint, nicht nur bekannt, sondern auch in freundlicher Erinnerung geblieben, zum anderen ist London aber auch Teil jener nordisch-germanischen Welt, die Holk auf Holkenäs zurückgelassen hat und der er sich mehr als jedem anderen Ort auf der Welt verbunden fühlt. Die Erinnerung an längst vergangene, unbeschwerte und glückliche Tage lassen ihn nach London ziehen, aber die Erinnerungen an seine eigentliche Heimat lassen ihn auch am „Tavistock-Square“ (HF I/2, 790) nicht los. Seine Reise hat ihn zu der schmerzlichen Erkenntnis geführt, „dass auch das ödste Daheim immer noch besser ist als das wechselvolle Draußen.“ (HF I/2, 790) Holkenäs und die nordschleswigsche Landschaft samt ihren Feldsteinkirchen sind konstitutive Bestandteile des persönlichen Gedächtnisses der Figur Helmut Holk. Besonders deutlich wird dies auch durch die Tatsache, dass der Wunsch Holks nach einer Versöhnung mit Christine weniger in der Erkenntnis seiner Schuld und neu entflammten, tiefen Gefühlen für Christine begründet ist, als vielmehr durch seine Sehnsucht nach Holkenäs, oder schlichter ausgedrückt, durch simples Heimweh, motiviert ist. Denn so ungebunden und frei der Graf nun auch zu sein scheint, an ein Gefühl der Freiheit ist für Holk außerhalb von Holkenäs nicht zu denken. Freiheit ist für ihn unabdingbar mit seinem „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) verbunden. Dies ist

„der Fleck Erde, daran er mit ganzer Seele hing, auf dem er geboren und durch Jahrzehnte hin glücklich gewesen war, gerade *der* Fleck Erde war ihm verschlossen und blieb es auch mutmaßlich, wenn es ihm nicht glückte, seinen Frieden mit der Gesellschaft zu machen, einen Frieden, der wiederum eine Versöhnung mit Christine zu Voraussetzung hatte.“ (HF I/2, 792)

Hier wird deutlich, wie sehr sich die Ich-Definition des Grafen über Räume vollzieht. Holkenäs ist der einzige Ort, an dem er sich selbst völlig bewusst ist. Wenn ihm jedoch genau

¹⁰⁰ Hubert Ohl. *Bilder, die die Kunst stellt*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 11, 1967, S. 477.

dieser Ort verschlossen ist, so sucht er sich andere Räume, die diesem zumindest ansatzweise ähneln, ohne darin jedoch einen vollgültigen Ersatz zu finden. In letzter Konsequenz bedeutet diese Definition über Räume nichts anderes, als dass Holk Christine ein zweites Mal nur heiratet, um wieder nach Hause zu können und um somit wieder eins mit sich zu werden. Noch in seinem Londoner „Exil“ denkt er voller Bitterkeit und beinahe mit Abscheu an die letzten Jahre seiner Ehe, die er an der Seite einer „heilige[n] Elisabeth“ verbringen musste. „Und wenn sie noch die heilige Elisabeth wäre! Die war sanft und nachgiebig... .“ (HF I/2, 797). Wenn der Graf sein anregendes Londoner Leben zwischen Shakespeare-Vorstellungen und Whitebait-Dinners mit Charles Dickens dennoch freiwillig und gezielt für ein zurückgezogenes Leben in seinem einsamen Schloss aufgibt, so tut er dies nur, weil Holkenäs für ihn die Bedeutung eines Gedächtnisortes, eines Mnemotopes hat. Unter solchen Voraussetzungen ist die zweite Ehe zwischen Holk und Christine natürlich von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Christine willigt aus Gründen der christlichen Pflichterfüllung in die zweite Heirat ein, und Holk will zurück an den Ort seiner Bestimmung.

Auffallend ist jedoch, dass gerade dieses neue Schloss für Holk vielmehr die Funktionen eines Mnemotops erfüllt, als das alte, noch aus den Tagen der „Holkschen Jäger“ (HF I/2, 621) stammende Schloss. In diesem verhältnismäßig neuen, Aufsehen erregenden Bau sieht Holk die Tradition seiner Familie, das, was er „das Haus“ (HF I/2, 673) nennt, gesichert und das alte Glück symbolisiert. Es ist vielleicht wiederum des von Halbheiten geprägten Charakters dieser Figur zuzuschreiben, dass sich für ihn ausgerechnet in diesem deplaziert wirkenden palladianischen Ostsee-Tempel Vergangenheit, Tradition und Zukunft mit der Erinnerung an glückliche Tage vereinen und dies, obwohl sich nach gängiger Vorstellung bestimmte Formen von Mobilität für Angehörige des Adels verbot, denn „Ausziehen und Wohnungswechsel [erschien] als etwas Ungehöriges, [...] als etwas Modernes, [...] das sich nur für Proletarier und Beamte schicke [...].“ (HF I/2, 573) Damit ist der Ort, den der Graf sich zum Kulminationspunkt seiner Familientradition erwählte, kein traditionsreicher. Hier wird vielmehr eine imaginativ-konstruierte Tradition anstelle der im alten Schloss zurückgelassenen eingesetzt.

Bettina Plett betont in ihrem Beitrag für das Potsdamer Fontane-Symposium, wie wichtig es für die Fontaneschen Protagonisten ist, in ihrem Leben an den „rechten Platz“¹⁰¹ gestellt zu sein. „Das Glück“, so philosophiert Fontane in einem Brief an Gustav Karpeles hinsichtlich des geplanten Romans *Allerlei Glück*, „besteht darin, dass man *da* steht, wo man seiner Natur

¹⁰¹ Bettina Plett. *Der Platz, an den man gestellt ist. Ein Topos Fontanes und seine bewusstseinsgeschichtliche Topographie*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band II; a.a.O. S. 100.

nach hingehört; selbst die Tugend- und Moralfrage verblasst daneben.“ (HF IV/3, 19)¹⁰² Keine Frage, dass sowohl Fontane als auch in dessen Tradition Bettina Plett über 100 Jahre später eher einen metaphysischen Raum mit diesem „rechten Platz“ bezeichnen, einen Ort, an dem „das Individuum sich als ein ‚Ich‘ erfahren kann“¹⁰³. Bezogen auf die Romanfigur Graf Holk und dessen Affinität zu seinem „Schloss am Meer“ (HF I/2, 569) verschwimmen die Grenzen des Physischen und Metaphysischen, denn Holkenäs hat für den Grafen genau diese Bedeutung des rechten Platzes. In diesem Ort bündeln sich all die Traditionen und Erinnerungen, die eine Figur wie Holk für ihre Existenz¹⁰⁴ und für ihr Wohlergehen braucht, oder, um nochmals Bettina Plett zu zitieren, nur Holkenäs ist für Holk der Ort des „Ich selbst Seins“¹⁰⁵. Die Frage nach Selbstbestimmung wird dabei mit dem Finden beziehungsweise Wiederfinden des richtigen, dem Wesen der Figur entsprechenden Raumes in Korrelation gebracht. Erst dieser richtige Raum ermöglicht ein relativ determinationsfreies, moralisches Handeln.¹⁰⁶ Dass diese Erkenntnis erst lange nach dem Verlust dieses Ortes in Holks Bewusstsein vordringt, gehört zur Tragik dieser Figur. Darüber hinaus handelt es sich bei dem Holkenäs, dem Holks ganzes Sehnen und Trachten gilt, bei genauerer Betrachtung um eine imaginative und private Konstruktion, um einen Ort, der seine Existenz einem Balladenzitat verdankt. Wenn Holk nun seine ganzen Glücksvorstellungen auf genau dieses Balladenschloss projiziert, so wird deutlich, dass das erhoffte Glück nur ein fiktives sein kann, da er sich mit seinen Vorstellungen von Anfang an im Irrealis bewegt.¹⁰⁷

¹⁰² Zu dem Romanentwurf *Allerlei Glück* vgl. ebenfalls Bettina Plett. *Der Platz, an den man gestellt ist*; a.a.O. S. 99f.

¹⁰³ Bettina Plett. *Der Platz, an den man gestellt ist*; a.a.O. S. 98.

¹⁰⁴ In diesem Zusammenhang muss natürlich auch erwähnt werden, welchen Stellenwert Holk den Traditionen und Konventionen des Adels beimisst, was besonders deutlich zu Tage tritt, als ihn Ebba über ihre „revolutionäre“ Herkunft aufklärt.

¹⁰⁵ Bettina Plett. *Der Platz, an den man gestellt ist*; a.a.O. S. 105.

¹⁰⁶ Vgl. Erzsébet Szabó. *Bedeutungskonstitution in den Ehebruchromanen von Theodor Fontane dargestellt am Beispiel von Fontanes Effi Briest und Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 25.

¹⁰⁷ Klaus R. Scherpe bemerkt in diesem Zusammenhang: „Fontanes Figuren sind gewissermaßen ortsversessen. Individualpsychologisch ist der Herkunftsort alles.“ Klaus R. Scherpe. *Ort oder Raum. Fontanes literarische Topographie*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band III; a.a.O. S.162. Aus diesem Grund sind Ortswechsel im Fontane-Roman auch immer problematisch, weil sie auf die Figuren irritierend wirken, wie das Beispiel des Grafen Holk beweist. Gleichzeitig sind solche, wie Scherpe sie nennt „markante[n] De-Plazierungen“ (Ebd. S. 166) jedoch auch handlungsfördernd, da sie den Figuren ihre unverwechselbaren Konturen geben. Durch Grenzüberschreitungen entstehen in Fontanes Romanen die Handlungsräume der Figuren. Auch Holk hätte sich niemals dazu entschlossen, Holkenäs zu verlassen, wenn er zuvor nicht aus dienstlichen Gründen zu einem Ortswechsel gezwungen worden wäre und sich in seiner Zeit am Kopenhagener Hofe nicht aus seinem ursprünglichen Bezugsrahmen gelöst hätte. Nach Christine Hehle setzen sich zahlreiche Figuren Fontanes an entscheidenden Punkten ihrer Biographie in Bewegung. Auf dem Weg in eine veränderte Zukunft, auf der Flucht vor der Gegenwart oder in Erinnerung an die Vergangenheit geraten sie in „Räume, die ihnen nicht mehr beherrschbar erscheinen, in denen ihre Zeitwahrnehmung versagt und die äußere Bewegung ebenso wie die Vorgänge in ihrem Innern nicht mehr gänzlich der Kontrolle durch ihr Bewusstsein unterliegen.“ Christine Hehle. *Unterweltsfahrten. Reisen als Erfahrung des Versagens im Erzählwerk Fontanes*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band III; a.a.O. S. 67. Die neu entstandene Ortlosigkeit eröffnet zwar den Reflexionsraum, doch entsteht in Fontanes Romanen durch diese Öffnung kein wirklicher Freiraum. Die Figuren bleiben auf ihren

Einen weiteren wichtigen Aspekt hat Erzebét Szabó in die Diskussion um das „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) eingeführt: Das Schloss offenbart nicht nur Holks Bestrebungen, grundsätzlich Gegensätzliches im wahrsten Sinne des Wortes unter ein Dach zu bringen und es zeugt auch nicht nur von Holks erotischen Wünschen; dieses Bauwerk eröffnet darüber hinaus auch eines der Leitmotive im Text: die Verbindung des Griechisch-Klassischen mit dem Bereich der Verführung. Der antike „Tempel zu Pästum“ (HF I/2, 658) war eine Opferstätte von Poseidon. Da das Meer als Elementarbereich bei Fontane mit der Verführung korreliert, weist der Bau dieses Schlosses nach Szabó auf eine antiken Mustern folgende Verführung hin.¹⁰⁸ Die Schauplätze dieser Verführung, Kopenhagen und Frederiksborg, sind ebenfalls von Wasser umgeben und damit ebenfalls Städte Poseidons. Hier trifft Holk auf seine zwei Verführerinnen, Brigitte Hansen, sowohl Tochter als auch Frau eines Chinafahrers, deren Erscheinung in Holk das Bild einer Göttin oder Liebenden auf antiken Wandbildern heraufbeschwört, und Ebba von Rosenberg, die von der Frederiksborger Schlossgesellschaft als schöne und mutige Tochter des schwedischen „Meervolk[s]“ (HF I/2, 755) gefeiert und damit „mit Aphrodite, der Tochter des Meeres auf eine Merkmalsebene gesetzt wird.“¹⁰⁹ Ebbas direkte Rollenangebote an Holk – „Nun Holk, in welcher Rolle? Paris oder Ägisth?“ (HF I/2, 758) und Holks ausdrückliche Charakterisierung als schöner Mann, weisen nach Szabó die Kopenhagener, beziehungsweise Frederiksborger Verführungsgeschichte als „Wiederholung der Geschichte des Zankapfels, als Geschichte der Wahl von Paris aus.“¹¹⁰ An dieser Stelle wird dem Text eine mythologische Struktur unterlegt, die sich jedoch nicht nur in der Rollenverteilung der Figuren während der Phase der Verführung offenbart. Auch die Beschreibung der sich kontrapunktisch gegenüberstehenden Räume von Holkenäs und Kopenhagen macht die Implikationen dieser Orte mit sowohl griechisch-klassischen als auch heidnischen Mythen deutlich, wie im folgenden Abschnitt dargelegt werden soll.

Herkunftsort fixiert. Wer gegen die Gesetze des Ortes verstößt, bleibt haltlos zurück. Die ausschweifenden, phantastischen Reflexionen, die sich beim Unterwegssein einstellen, bleiben ortsfixiert und sind zumeist auf das Todesmotiv ausgerichtet. (Vgl. Christine Hehle. *Unterweltsfahrten*; a.a.O. S. 68 – 72.) Nicht umsonst träumt sich Holk auf seiner imaginären Hochzeitsreise mit Ebba ausgerechnet „nach Mantua, wo sie sonderbarerweise den Wallgraben, in dem Hofer erschossen wurde, besuchen wollten ...“ (HF I/2, 782)

¹⁰⁸ Erzsébet Szabó. *Bedeutungskonstitutionen in den Ehebruchromanen von Theodor Fontane dargestellt am Beispiel von Fontanes Effi Briest und Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 34.

¹⁰⁹ Ebd. S. 35.

¹¹⁰ Ebd.

2.3.2. Hybridisierung eines Mnemotops

Bereits in den ersten Gesprächen wird der Hof in Kopenhagen als Ort eingeführt, an dem „alles von *dieser* Welt, alles Genuss und Sinnendienst und Rausch“ (HF I/2, 590) ist. Die ursprüngliche Natur des Hofes wird mit den Worten „Tanzsaal, Musik, Feuerwerk“ (HF I/2, 605) beschrieben und Kopenhagen selbst als „eine Stadt für Schiffskapitäne“ bezeichnet, „die sechs Monate lang umhergeschwommen und nun beflissen sind, alles Ersparte zu vertun und alles Versäumte nachzuholen. Alles in Kopenhagen ist Taverne, Vergnügungsort.“ (HF I/2, 605f.)

Es wurde an anderer Stelle bereits auf Foucaults Konzept der Heterotopologie hingewiesen.¹¹¹ Als Beispiel für Heterotopien nennt Foucault in erster Linie gesellschaftlich ausgegrenzte Orte wie Bordelle oder Friedhöfe. Dies mögen zunächst extreme Typen von Heterotopien darstellen und so bemerkt auch Klaus R. Scherpe in diesem Zusammenhang, dass auf den ersten Blick „Nichts [...] Fontanes Romanen ferner zu liegen [scheint], als die von Foucault benannten ‚anderen Orte‘ [...]“.¹¹² Aber eben nur auf den ersten Blick, denn bei genauerer Betrachtung sind es die „erotischen und poetischen Orte“¹¹³, die am Rande des gesellschaftlichen Lebens platziert sind und die verschiedene Bedeutungen in sich einschließen, die bei Fontane als andere Orte fungieren. Um genau solch einen „anderen Ort“ handelt es sich bei Kopenhagen. Dies ist der Ort, an dem Holks Verführung stattfindet, an dem der naive und von seiner Umwelt stark beeinflussbare Graf zunächst Brigitte Hansen und dann Ebba von Rosenberg verfällt. Es ist ein Ort des Amusements und der Unverbindlichkeiten, an dem Liebesverhältnisse als geradezu „pflichtmäßige Dinge“ (HF I/2, 692) erachtet werden, bei denen es sich empfiehlt, „aus purer Erfindung noch was hinzuzutun. Das steigert dann das Pikante.“ (HF I/2, 688) Ein für diese Stadt offenkundig charakteristischer Reiz des Illegitimen ist allgegenwärtig und wird im Roman mehrfach variiert, so beispielsweise in der mehrmaligen Erwähnung Struensees, des einstigen Liebhabers der Königin Mathilde, oder in der Verliebtheit dreier junger Prinzessinnen in den ehemaligen Hofmeister und jetzigen Pastor Schleppegrell, aber auch in der Geschichte „vom Bischof, der heiraten will“ (HF I/2, 714) und natürlich in der ständigen, wenn auch nur indirekten Präsenz der Gräfin Danner.

¹¹¹ Vgl. S. 146.

¹¹² Klaus R. Scherpe. *Ort oder Raum*; a.a.O. S.166.

¹¹³ Ebd. Scherpe nennt in diesem Zusammenhang Hankels Ablage in *Irrungen, Wirrungen* oder auch den „kleinbürgerlichen Pseudosalon der Witwe Pittelkow“ (Ebd.) in *Stine* als Beispiele für ausgegrenzte Orte der illegitimen Liebe.

Der heterotopologische Charakter Kopenhagens wird bei Fontane durch die Funktion des Mnemotops noch verstärkt. Die Stadt ist geprägt von Gedächtnisstätten: „Thorwaldsen-Museum, nordische Altertümer und Olafkreuz und [...] die Frauenkirche mit Christus und zwölf Aposteln“ (HF I/2, 606). Darüber hinaus erscheinen das Prinzessinnenpalais und Schloss Frederiksborg als von ausgesprochen musealem Charakter, die Prinzessin selbst wird als „Kind des vorigen Jahrhunderts“ (HF I/2, 674) beschrieben und die vordergründig auf Libertinage eingestellte Hofgesellschaft erscheint in einem starren Reglement verhaftet. Kopenhagen ist somit ein Kulminationspunkt unterschiedlichster Tendenzen und Wertungen, ein komplexer Heterotopos, der auch antagonistische Bedeutungsstrukturen in sich vereint. Um diese unterschiedlichen, zum Teil auch widersprüchlichen Konnotationen aufzuzeigen, soll der Hof in Kopenhagen auf zwei Ebenen interpretiert werden: zum einen als erotisch aufgeladener Ort, an dem nur das Hier und Jetzt zählt und zum anderen als Mnemotop, als Erinnerungsort an das alte Dänemark.

Auf den ersten Blick scheint Kopenhagen im Gegensatz zu Holkenäs ein Ort zu sein, der sich gänzlich einem dionysischen Ideal verschrieben hat. Nietzsche spricht in der *Geburt der Tragödie* davon, wie in eine „künstlich gedämmte Welt der ekstatische Ton der Dionysosfeier in immer lockenderen Zauberweisen hineinklang.“¹¹⁴ In *Unwiederbringlich* übernimmt der Brief des Kammerherrn Pentz die Funktion dieses Lockrufs, der ebenfalls in eine künstlich gedämmte Welt – das gräfliche Paar diskutiert gerade über Erziehungsfragen – hineinklingt. Alheide Schmidt-Supprian hat darauf hingewiesen, dass es sich bei diesem Brief um ein „zentrales vor- und rückweisendes kompositorisches Element des Romans“¹¹⁵ handelt. Schmidt-Supprian spricht in diesem Zusammenhang von einem „brieflichen Meisterstück“¹¹⁶, in dem es Fontane gelungen ist, in einem „von einer Nebenfigur verfassten Brief eine vorwegnehmende unerhört verdichtete Zusammenschau der beziehungsweise verschlungenen persönlichen, historisch-politischen und gesellschaftskritischen Aspekte des Romangeschehens zu gestalten.“¹¹⁷ Dieser Brief leistet die „Integration der verschiedenen Motive aus einem Guss“¹¹⁸ und stellt damit einen „Sammel- und Konzentrationspunkt entscheidender Romanmotive dar.“¹¹⁹ Dem Leser wird dabei in massiver Dichte die Realität

¹¹⁴ Friedrich Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie. Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Moutinari. München, 1988, S. 40.

¹¹⁵ Alheide Schmidt-Supprian. *Briefe im erzählten Text. Untersuchungen zum Werk Theodor Fontanes*. Berlin, 1993, S. 59.

¹¹⁶ Ebd. S. 61

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd. S. 59.

des neuen Gesellschaftsraumes Kopenhagen in einem für diese Stadt typischen süffisanten Plauderton vorgeführt. So kann beispielsweise die als „Kosthäppchen“ (HF I/2, 605) servierte Geschichte um die Karriere der Schauspielerin Adda Nielsen stellvertretend sowohl für den Geist des offiziellen Kopenhagen, das vom König und seinem Verhältnis zur einstigen Putzmacherin und jetzigen Gräfin Danner dominiert wird, als auch als Vorausdeutung auf Ebbas spätere und genauso rücksichtslos verfolgte gesellschaftliche Karriere angesehen werden. Ebenso lesen sich die Kinderkrankheiten des Kammerherrn Bille und das Streben des Barons Steen nach einer Don-Juan-Rolle, obwohl er nie über den Status eines Junkers Bleichewang, also „gemessen an seinen Ansprüchen, so ziemlich das Lächerlichste, was man sein kann“ (HF I/2, 604), hinauskam, wie ein frühes Urteil über Holk, „den gescheiterten Familienvater auf Freiersfüßen.“¹²⁰

Eine völlig neue Welt bricht mit diesem Brief in das Idyll von Holkenäs ein und fordert zur Auseinandersetzung heraus. Dementsprechend konträr gestaltet sich auch die Briefrezeption des gräflichen Paares.¹²¹ Denn während Holk mit Vergnügen liest und sich nicht genug über die „wunderbaren Gestalten [...] voll guter Laune, voll Medisance, zum Glück auch voll Selbstironie“ (HF I/2, 605), die das Hofleben ausbildet, auslassen kann, missfällt der Gräfin alles. Sie kann „diesen Ton nicht recht leiden“, denn es ist „der Ton, der nach meinem Gefühl und fast auch nach meiner Erfahrung immer einer Katastrophe vorausgeht.“ (HF I/2, 606)

Trotz dieser Warnung tritt Holk die Reise an und damit verlässt der „so Bestimmbare“ (HF I/2, 777), der sich „allemal von dem einnehmen lässt“ (HF I/2, 690), was ihn unmittelbar umgibt, und den seine Frau als „Ideal von einem Manne“ (HF I/2, 575) bezeichnet, „wenn er überhaupt Ideale hätte“ (HF I/2, 575), den sicheren Hafen Holkenäs und damit auch seinen gewohnten Bezugsrahmen. Aus der Unbeständigkeit dieser Figur resultiert dann auch deren Richtungslosigkeit in der Stadt der „Schiffskapitäne.“ (HF I/2, 605f.) In der Folge verliert Holk zunehmend sein Unterscheidungsvermögen und jeglichen Realitätsbezug. In dem vexierhaft undeutlichen Kopenhagener Licht erscheint dem naiven Grafen alles geheimnisvoll verschleiert und undurchsichtig. Er kann bald Schein nicht mehr von Sein unterscheiden und verliert sich zusehends in der Kopenhagener Welt.¹²²

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Hubert Ohl hat darauf hingewiesen, dass in diesem Brief eine Perspektivierung der epischen Welt vorliegt, denn die Welt des dargestellten Kopenhagen wird nicht von einem mit der „Autorität überlegenen Wissens ausgestatteten Erzähler geschildert“, sondern die erzählte Welt wird aus den „individuellen, oftmals sogar divergierenden Perspektiven der Romanfiguren aufgebaut. Die Vorgänge und Gestalten spiegeln sich nicht mehr in einem zentralen Erzählmedium: die erzählte Welt wird vielmehr *in sich selbst reflektiert*.“ Hubert Ohl. *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*. Heidelberg, 1968, S. 176.

¹²² Vgl. Vincent J. Günter. *Das Symbol im erzählerischen Werk Fontanes*. Bonn, 1967, S. 80.

Bereits die Wohnung, die Holk bei Frau Hansen und ihrer Tochter Brigitte nimmt, stellt sich als Kaleidoskop aus Phantasmagorien und erotischen Eindrücken dar, in dem sich die Atmosphäre Kopenhagens in unzähligen Brechungen widerspiegelt. Diese Atmosphäre, dieser neue Bezugsrahmen ist wie geschaffen dafür, Holk sein früheres Leben vergessen zu lassen. Die den Grafen in höchste Verwirrung stürzenden ersten Eindrücke von Kopenhagen täuschen jedoch sowohl Holk als auch den Leser, denn sie reflektieren nicht die Wirklichkeit dieses Raumes, sondern sind nur sehr geschickte arrangierte Inszenierungen vor kulissenhaften Vexierbildern, bei denen das Wesentliche versteckt bleibt. Diese Vexierbilder bilden quasi das „Bühnenbild“, vor dessen Hintergrund Brigitte Hansen als Verführerin agiert, indem sie in ihrer Erscheinung und ihrem Verhalten präfigurierte Muster der Verführung zitiert. Dadurch wird sie für Holk zur Projektionsfläche seiner erotischen Phantasien und erreicht, dass ihr „Bild“ (HF I/2, 668) ihn tagelang beschäftigt.¹²³

Der Hof selbst zeigt allerdings ein völlig anderes Bild als die Hansen-Atmosphäre vermuten lassen würde. Wenn es nach der Darstellung des Hauses Hansen und seiner Bewohnerinnen auch zunächst eher abwegig erscheint, den Hof in Kopenhagen als Mnemotop sehen zu wollen, so wird bei genauerer Betrachtung des Hofes und der höfischen Gesellschaft jedoch sehr schnell klar, wie stark dieser Ort von der Erinnerungskultur dominiert wird.

Das höfische Personal wird zunächst von zwei Figuren repräsentiert: die Kammerherren Pentz und Erichsen. Pentz entspricht völlig der Figur und dem Charakter, der auch schon aus seinem Brief sprach: ein jovialer Kammerherr, der „zu dem holländischen Sprichworte: Wundere dich allenfalls, aber ärgere dich nicht“ von ganzem Herzen hielt.“ (HF I/2, 630) Als Pentz' Gegenstück wird jedoch Erichsen, der den Beinamen „das Gewissen“ (HF I/2, 632) trägt, eingeführt. Und diese Figur wird ganz dezidiert mit dem Totengedenken und der Erinnerungskultur in Verbindung gebracht, denn Erichsen

„stammte aus einer Schwindsuchtsfamilie, die, weil sie sehr reich war, die Kirchhöfe sämtlicher klimatischer Kurorte mit Denkmälern aus Marmor, Syenit und Bronze versorgt hatte. Die Zeichen der Unsterblichkeit auf ebendiesen Denkmälern waren aber überall dieselben, und in Nizza, San Remo, Funchal und Kairo, ja prosaischerweise auch in Göbersdorf, schwebte der Schmetterling, als wenn er das Wappen der Erichsen gewesen wäre, himmelan. Auch unser gegenwärtiger Kammerherr Erichsen, seit etwa zehn Jahren im Dienste der Prinzessin, hatte den ganzen Kursus „durchschmarutz“, ihn aber glücklicher absolviert als andere seines Namens.“ (HF I/2, 631)

Damit wird gleich zu Beginn der Kopenhagen-Kapitel mit der Nebenfigur des ständig kränkelnden Kammerherrn das Memoria-Thema pointiert und mit einigen meisterhaft gesetzten Schlaglichtern wieder in den Vordergrund gerückt. Dabei wird allerdings in einem

¹²³ Zur Rolle und zur Bildhaftigkeit von Brigitte Hansen vgl. auch den Abschnitt II. 3.2.3.1. *Die Figur als Zitat: Brigitte Hansen* S. 243 – 249.

ähnlich ironischen Ton von den „Denkmälern aus Marmor, Syenit und Bronze“ und den darauf eingravierten „Zeichen der Unsterblichkeit“ (HF I/2, 631) berichtet, wie dies bereits bei der Beschreibung von Schloss Holkenäs der Fall war. Handelt es sich hierbei durchaus noch um eine Ironisierung und kritische Bewertung des dargestellten Gedächtniskultes, so wird jedoch einige Zeilen später sehr deutlich, welchen enormen Stellenwert die Vergangenheit und die Erinnerung daran in dem Raum Kopenhagen einnimmt. Denn es ist das „Gamle Danmark“ (HF I/2, 632) und damit die Vergangenheit und die Geschichte des Landes, auf die die drei Kammerherren gemeinschaftlich anstoßen, und nicht die Zukunft des Königreichs.

Es ist an dieser Stelle Dieter Lohmeier zuzustimmen, der in diesem Kontext betont: „Niemand geht im Roman der Blick mutig oder vertrauensvoll in die Zukunft des dänischen Staates, sondern er verschließt sich ihr vielfach absichtlich [...]. Stattdessen öffnet er sich immer wieder in die Vergangenheit bis zurück zu den ersten Königen.“¹²⁴ Holk verstärkt den Trinkspruch des Barons noch: „Gewiß, Pentz, Gamle Danmark. Und je ‚gamler‘ desto mehr. Denn was uns je trennen könnte – gebe Gott, dass der Tag fern sei –, das ist das neue Dänemark. Das alte, da bin ich mit dabei, dem trink’ ich zu. Friedrich VII. und unsere Prinzessin...“ (HF I/2, 632) Hier kommt nicht nur sehr deutlich zum Ausdruck, wie sehr Holk, der „Schleswig-Holsteiner“, der „im Dienst einer ausgesprochen dänischen Prinzessin“ (HF I/2, 693) steht, die politische Situation verkennt, es wird darüber hinaus auch deutlich, dass der Glaube an das Gamle Danmark zum obersten Prinzip dieses Hofes erklärt wurde. Die Werte und Normen dieses alten Dänemarks stellen somit das kulturelle Gedächtnis der Kopenhagener Bevölkerung, allen voran des Hofstaates, dar. Die nationalromantische Beschäftigung mit der großen Vergangenheit, wie sie in den Trinksprüchen und Tischgesprächen¹²⁵ immer wieder zum Ausdruck kommt, entspringt nach Lohmeier im Grunde aus einer Verantwortungslosigkeit gegenüber der Zukunft.¹²⁶

Wenn die Zukunft im Roman überhaupt Gestalt annimmt, dann in Form einer Bedrohung der dänischen Welt durch Preußen. Denn in Preußen wurzelt alles „in Pflicht und in Gottvertrauen“ und „in dem alten Katechismus Lutheri.“ (HF I/2, 589) In dieser Beziehung stellt Dänemark den Antipoden zu dem preußischen Staat dar, in dem „alles Vorbereitung und Entwicklung auf ein großes Ziel hin“ (HF I/2, 589) ist. Dieser preußischen „Kraft“ (HF I/2, 590) hat Dänemark nur sein „Regiment der Gasse“ (HF I/2, 581) und einen König

¹²⁴ Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 34.

¹²⁵ Vgl. hierzu den Abschnitt II.1.1.2. *Die Tischgespräche als Ort der Reflexion über „große“ und „kleine“ Geschichte* S. 89ff.

¹²⁶ Vgl. Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 36.

entgegenzusetzen, der an „nichts als an die Danner und an das Ausgraben von Riesenbetten“ (HF I/2, 682) denkt. „Vor allem aber denkt er: après nous le déluge.“ (HF I/2, 682) Diese Mentalität wird dem dänischen Gesamtstaat zum Verhängnis werden. Arnes mahnende Worte von der „Werbetrommel“ (HF I/2, 589), die still durchs Land geht und von gamle Danmark, das „schließlich die Zeche“ (HF I/2, 589) wird bezahlen müssen, wirken wie Vorausdeutungen auf den nahen Untergang Dänemarks. Es fehlt daher auch nicht an Dekadenzerscheinungen. Statt von wilden und vor allen Dingen auch wetterfesten Seehelden wird die Szenerie von dem gegen jegliche Zugluft empfindlichen General de Meza beherrscht.¹²⁷ Selbst in Tagen, in denen „die Monarchie in Frage stand“ (HF I/2, 683), muss das Politische hinter der „Kopenhagener Vergnügungssucht“ (HF I/2, 683) zurücktreten, erst recht, wenn sich diese „hinter einem großen Worte verstecken und als Patriotismus ausgeben konnte.“ (HF I/2, 683) In einer dänischen Nationalausstellung hatte man alles,

„was an historischen Porträts in Stadt und Land existierte, sorglich zusammengetragen [...]. Mit Kniestücken Christians II. und seiner Gemahlin Isabella fing es an und schloß mit drei lebensgroßen Porträts Friedrichs VII., des jetzt regierenden Königs Majestät ab. In einiger Entfernung war auch das Bildnis der Danner. Dazwischen endlose Schlachten zu Land und zu See, Kämpfe mit den Lübschen, Erstürmung von Wisby, Bombardement von Kopenhagen, überall rotröckige Generäle, noch mehr aber Seehelden aus mindestens drei Jahrhunderten, und natürlich auch Thorwaldsen und Oehlenschläger und der hässliche alte Grundtvig.“ (HF I/2, 683f.)

Am Beispiel dieser Ausstellung zeigt sich erneut der Vergangenheitsbezug des Hofes. Politisch brisante, aktuelle Fragen werden marginalisiert, die Erinnerung an längst vergangene, glorreiche Zeiten wird hingegen nicht nur am Leben erhalten, sondern bestimmt auch das Tagesgeschehen. Und dies trotz des Umstandes, dass es die Prinzessin im Grunde nur mäßig interessiert, da „das meiste, was sie sah, den zahlreichen über Seeland hin zerstreuten königlichen Schlössern entnommen, ihr also seit lange bekannt war.“ (HF I/2, 684) Das Museum, das qua Funktion bereits einen Gedächtnisort darstellt, wird in seiner Bedeutung als Mnemotop für das kollektive Gedächtnis Dänemarks durch diese Nationalausstellung nochmals aufgewertet.

Der Besuch dieser Nationalausstellung zeigt darüber hinaus auch, wie sehr sich die Unternehmungen der Kopenhagener Hofgesellschaft von den Schreckensvisionen der Gräfin Holk von „Tanzsaal, Musik, Feuerwerk“ (HF I/2, 605) unterscheiden. Denn statt des Tivoli und den heraufbeschworenen Tavernen besucht man zunächst ein Museum und sieht sich abends den zweiten Teil von Shakespeares Heinrich IV. an.¹²⁸

¹²⁷ Ebd. S. 35.

¹²⁸ Die Tatsache, dass sich die Hofgesellschaft mit der Geschichte Dänemarks befasst und dass Diskussionen um historische Personen und Ereignisse die Gespräche bestimmen, soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass dies alles in einer vordergründig äußerst freien Atmosphäre in mokantem und anzüglichem Ton geschieht. Denn auch wenn es politische Krisen und Skandale durchzustehen gilt, so ist man in Kopenhagen doch weit davon entfernt, sich mit dem Ernst des Lebens den Kopf zu zerbrechen, sondern man spielt mit jenem scheinbaren

Was den Kopenhagener Hof jedoch erst zum eigentlichen Mnemotop macht, sind nicht nur die an Erinnerungskultur und starrem höfischen Reglement orientierten Gepflogenheiten der Hofgesellschaft, sondern ist in erster Linie „der Hof“ selbst, d.h. die Räumlichkeiten des Prinzessinnenpalais und die Prinzessin Maria Eleonore selbst.

Der Hof selbst wird folgendermaßen beschrieben:

„Der Platz unten war wie ausgestorben, vornehm, aber langweilig, und nichts ließ sich beobachten als abgefallene Blätter, die der mäßige Wind, der ging, über die Steine hinwirbelte. Ein Gefühl von Einöde und Verlassenheit überkam Holk, und er wandte sich wieder in das Zimmer zurück, um seinen Blick auf die beiden einzigen Porträtbilder zu richten, die die glatten Stuckwände schmückten. Das eine, über dem Polstersofa, war ein Bildnis des Oheims der Prinzessin, des hochseligen Königs Christians VII., das andere, über dem Schreibtisch, das Porträt eines anderen nahen Verwandten, eines ebenfalls schon verstorbenen thüringischen Landgrafen. Der Goldrahmen, der es einfasste, war mit einem verstaubten Flor überzogen, und der Staub machte, dass der Flor nicht wie Flor, sondern fast wie ein Spinnweb wirkte.“ (HF I/2, 646f.)

Der Eindruck des Unbelebten und der Vernachlässigung drängt sich an dieser Stelle dem Betrachter auf. Der Platz vor dem Hof wird explizit als „ausgestorben“ bezeichnet. Hier erinnert nichts mehr an das geschäftige und vergnügliche Treiben, mit dem Kopenhagen in der Erzählung bis dato in Verbindung gebracht wurde. Die äußere Erscheinung des Hofes korrespondiert mit dem Eindruck, der die Einrichtung des Empfangszimmers erweckt. Alles erscheint zwar „bequem und behaglich“ (HF I/2, 672), zugleich aber auch „ergraut und verstaubt“ (HF I/2, 673). Verstaubt bedeutet jedoch nichts weniger als schmutzig. An dieser Stelle kommt die Verwahrlosung der Bilder und Einrichtungsgegenstände dieses Empfangszimmers deutlich zum Tragen. Von „Gleichgültigkeit“ (HF I/2, 647) und Sorglosigkeit ist in Bezug auf die Kleidung der Prinzessin die Rede. Mit derselben Gleichgültigkeit wird hier auch den Bildern der Vorfahren begegnet. Diese Textstelle steht

Ernst, woraus letzten Endes dann ein Gewinn an Freiheit, gleichzeitig jedoch auch ein Verlust an Wirklichkeit resultiert. Die Tragik einer Figur wie die Holks besteht nun darin, dass er diesen höfischen Verhaltenscodex nicht durchschaut. Erst wurde er Opfer von Christines christlichen Redensarten und in Kopenhagen wird er Opfer von nichtssagenden Floskeln und Bonmots: „Christine, seit sie von der Pensionsreise zurück war, schrieb zwar regelmäßiger und unterließ sogar alle verdrießlichen Betrachtungen; doch eine gewisse Nüchternheit blieb und vor allem der doktrinäre Ton, der ihr nun einmal eigen war. [...] Christine war in allem so sicher; was stand denn aber fest? Nichts, gar nichts, und jedes Gespräch mit der Prinzessin oder gar mit Ebba war nur zu sehr dazu angetan, ihn in dieser Anschauung zu bestärken.“ (HF I/2, 699). Dass Holk gerade in den Äußerungen Ebbas so etwas wie Wahrheit zu finden glaubt, zeigt einmal mehr, wie hilflos eine Figur wie Graf Holk höfischem Gebaren gegenübersteht. Bei Hofe erscheint zwar alles frei und ungebunden, in Wirklichkeit unterliegt jedoch gerade das Hofleben einem starren und in vielerlei Hinsicht auch veralteten Reglement. Allerdings ist Holk nicht in der Lage, dies zu erkennen. Er ist eingenommen von der prickelnden Atmosphäre bei Hofe, ohne deren Spielregeln zu durchschauen. Wie wenig der Kopenhagener Glanz aber Holks eigener Natur wirklich entspricht, zeigt sich auch, wenn der Graf Pastor Schleppegrell um dessen Hilleröder Idyll beneidet. Seine innere Zerrissenheit äußert sich dabei darin, dass er die diesbezüglichen Aussagen im selben Atemzug auch gleich wieder relativiert. Waren eben noch die Stille und der Frieden von Hilleröd Gegenstände seiner Betrachtungen, so kommt ihm angesichts der Vergangenheit und der ausgeschlagenen Chancen des Pastors dieses Glück wiederum als äußerst fraglich vor. Der Mons Veneris Kopenhagen wird somit auch gerade deshalb zu Holks Tarpejischem Fels, weil er nicht stark genug ist, sich dessen Reizen zu entziehen, aber auch psychisch nicht frei genug ist, sich diesem Spiel ganz zu ergeben.

damit in Kontrast zu der bereits diskutierten Beschreibung des „Hochkirchers“ und des „Sohrschen“ – der Kulminationspunkte des Ahnenkultus der Familie von Poggenpuhl.¹²⁹ Wenn bei den Poggenpuhls das Staubtuch des Hausmädchens bereits aussieht „wie Spinnweb“ (HF I/4, 487) und die dritt- oder viertklassigen Gemälde, die die Ahnengalerie bilden, mindestens jeden dritten Tag abgestaubt werden, so ist das ein Zeichen der Ehrerbietung, die sowohl den Vorfahren als auch deren Portraits entgegengebracht wird. In den ärmlichen Wohnräumen der Poggenpuhls stellen diese Bilder und die damit verbundenen Ereignisse den Mittelpunkt der Familienmemoria dar. In *Unwiederbringlich* jedoch werden die Bilder der Vorfahren kaum eines Blickes gewürdigt. Wahrscheinlich auch, weil es derer zu viele im Schloss gibt. Erinnerungskultur und das Angedenken an die Vorfahren ist auch hier allgegenwärtig, der Umgang mit diesen Erinnerungszeichen ist jedoch nur ein sehr oberflächlicher. Sie dienen zwar noch als Einleitung für so manches Tischgespräch, Gegenstand der allgemeinen Pietät sind sie jedoch nicht.

Werner Schwan hat darüber hinaus darauf hingewiesen, dass die Prinzessin auf „unauffällige, aber bemerkenswerte Art“¹³⁰ durch die Bilder charakterisiert wird, die in ihrer Nähe sind. In ihrem Zimmer hängen, wie das oben aufgeführte Zitat deutlich macht, sowohl ein Portrait ihres Oheims, des „hochseligen Königs Christian VII“, als auch ein Bild eines thüringischen Landgrafen, bei dessen Anblick sich Holk unwillkürlich die Frage stellt, „welche volksbeglückenden Regierungsgedanken der Verstorbene wohl gehabt haben möge. Das einzige, was sich mit einer Art Sicherheit herauslesen ließ, war Ausschau nach den Töchtern des Landes.“ (HF I/2, 647) Diese beiden Bilder zeugen nach Schwan von der Doppeldeutigkeit, in der das Kopenhagener Hofleben erscheint. Denn es ist „einerseits offiziell und gelegentlich zeremoniell-ernsthaft, andererseits aber auch lebenslustig, amourös und einer gewissen Frivolität nicht abgeneigt.“¹³¹ Dass sich die so freigeistig erscheinende Prinzessin im Grunde jedoch (wie übrigens auch Christine Holk) auf das Prinzip der Pflicht stützt, zeigt die Audienzszene nach dem Schlossbrand, als Holk sich der Zustimmung der Prinzessin bezüglich seiner Heiratspläne mit Ebba versichern will. Statt unter dem Bild des nach den Töchtern des Landes Ausschau haltenden Landgrafen sitzt die Prinzessin nun, wie im Sinne einer Zuordnung, „vollkommen greisenhaft“ (HF I/2, 771) unter einem „feierlichen Königsbilde“ (HF I/2, 771) und das Einzige, was noch aus ihrem „eingefallenen Gesicht herauszulesen war, das predigte nur das eine, dass bei Lebenskühnheit und Extravaganzen in der Regel nicht viel herauskomme, und dass Worthalten und Gesetzerfüllen das allein

¹²⁹ Vgl. hierzu Abschnitt II.2.2.1. *Die Poggenpuhls* S. 130ff.

¹³⁰ Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 179.

¹³¹ Ebd.

Empfehlenswerte, vor allem aber eine richtige Ehe (nicht eine gewaltsame) der einzig sichere Hafen sei.“ (HF I/2, 771)

Die Prinzessin und ihr Hofstaat leben in der Vergangenheit. Dieses Prinzessinnenpalais stellt ein Mnemotop im klassischen Sinne dar. Es ist materiell und funktionell, weil es in seinen Räumlichkeiten den Hofstaat um die Prinzessin herum beherbergt und es ist symbolisch, eben weil es der Wohnsitz dieser Prinzessin und nicht der des in politischen Dingen desinteressierten Königs ist. Denn die Prinzessin gilt nicht nur als die „Seele“ der „schleswig-holsteinischen Frage“ (HF I/2, 723), sie gilt vor allen Dingen auch als Verkörperung des „Ancien régime“ (HF I/2, 635) und wird aus diesem Grund geschätzt und geehrt. Gesellschaften und Nationen definieren sich zu großen Teilen über ihre Vergangenheit, über ihr gemeinsames kulturelles Gedächtnis. „Die Imagination nationaler Gemeinschaft ist angewiesen auf die Imagination einer in die Tiefe der Zeit zurückreichende Kontinuität“¹³², so Jan Assmann. Das Bindeglied zwischen jener „Tiefe der Zeit“, in diesem Falle dem Ancien Régime, und der Gegenwart, ist für die im Roman dargestellte dänische Nation die Prinzessin Marie Eleonore. In der Figur der Prinzessin wird eine positive und gelingende Form des Vergangenheitsbezugs personifiziert dargestellt. Während die verstaubten Bilder einfach nur alt, darüber hinaus jedoch von keinerlei Bedeutung für das kollektive Gedächtnis sind, erscheint die Prinzessin als lebendes Gedächtnis, als lebende Erinnerung an das glorreiche Ancien Régime. Doch was heißt Ancien Régime? Nach Baron Pentz waren die

„Leute des Ancien régime auch politisch, aber sie machten alles aus dem Sentiment heraus, die Frauen gewiss, und vielleicht war es das Richtige. Jedenfalls war es das Amüsantere. [...] Denn das Amüsante, was in der Politik wenigstens immer gleichbedeutend ist mit Chronique scandaleuse, spielte damals die Hauptrolle, wie’s bei unserer Prinzessin noch heute der Fall [...]“ (HF I/2, 635f.)

Der Erzähler stellt die fast siebzigjährige Prinzessin als „Kind des vorigen Jahrhunderts“ (HF I/2, 675) vor und auch von Ebba wird sie als „geistreiche Frau des vorigen Jahrhunderts“ bezeichnet, die „infolge davon eine Vorliebe für ältere Anekdoten und Zitate“ (HF I/2, 656) hat, die man als Angehöriger ihres Hofstaates nicht nur zu verstehen, sondern auch anerkennend zu belächeln hat. An dieser Stelle wird ein Verhaltenscodex eingefordert, der aus längst vergangenen Tagen zu stammen scheint. Damit korrespondiert auch die Gleichgültigkeit der Prinzessin politischen Fragen gegenüber, denn „es ist nichts so wichtig, dass es nicht eine Prinzessin interessieren könnte. Je mehr Klatsch, desto besser. [...] ich kann Ihnen versichern, dergleichen interessiert unsere Prinzessin mehr als die ganze schleswig-holsteinische Frage, trotzdem einige behaupten, sie sei die Seele davon.“ (HF I/2, 723) Auch

¹³² Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 133.

Holks konträr zu ihren eigenen politischen Ansichten laufende Meinung ist ihr im Grunde „gleichgültig“ (HF I/2, 693). Aus dieser Einstellung resultiert auch die privilegierte Position von Baron Pentz bei Hofe: „[D]ie Prinzessin hielt auf ihn, weil er sie nie gelangweilt und sein nicht leichtes Amt anscheinend spielend und doch immer mit großer Akkuratessse verwaltet hatte.“ (HF I/2, 631) Ein „Mann der Trüffel- und Wildbretpasteten“ (HF I/2, 680) zählt in dieser Umgebung mehr als „ein Mann der Politik“ (HF I/2, 680). Dass sie sich dennoch in Politik einmischt, interpretiert Dieter Lohmeier als Spiel und als eine „dem Verhalten des Königs und Holks verwandte Unverantwortlichkeit.“¹³³

Die Prinzessin wird als eine der Vergangenheit verhaftete Figur dargestellt, die ihr Dasein im Habitus des achtzehnten Jahrhunderts zelebriert. Zwangsläufig orientiert sich auch ihr Hofstaat an den Regeln und Konventionen längst vergangener Tage. Was den Charakter und die Stärke dieser Figur ausmacht, ist die Tatsache, dass sie durchaus in der Lage ist, ihre Situation realistisch einzuschätzen und diese mit dem für Fontanes Figuren typischem „heiteren Darüberstehen“ zu kommentieren:

„Wir armen Prinzessinnen, wir haben schon nicht viel, und aus der Welt der Wirklichkeit sind wir so gut wie verdrängt; nimmt man uns auch noch die Märchen- und Balladenstelle, so weiß ich nicht, was wir überhaupt noch wollen.“ (HF I/2, 666)

Die eigene Existenz wird an dieser Stelle zur Fiktion erklärt und der Hof selbst zu einem irrealen Raum. Die Prinzessin weiß sehr genau um ihre zur Nichtigkeit herabgesunkene Stellung im Staatsgefüge und dass ihre Existenz nur noch schöner Schein ist, dem kein Wesen mehr entspricht.¹³⁴ Dennoch kann sie ihrer Position und ihre Rolle ironisch begegnen. Gerade diese Eigenschaft lässt sie im Vergleich zu Holk und Ebba als frei erscheinen. Das nach Ansicht Holks so freisinnige Fräulein von Rosenberg ist in Wahrheit auch nur Gefangene ihres Karrieredenkens, so wie Holk, der sich zwar zwischendurch immer mal wieder gar zu gerne auf liberales Denken ausspielt, innerlich aber tief mit den althergebrachten Traditionen und Konventionen verwurzelt ist. Dies bringt ihm zwar von Ebba den spöttischen Beinamen „Museums katalog mit historischen Anmerkungen“ (HF I/2, 667) ein, gleichzeitig lässt es ihn aber auch als geradezu prädestiniert für die im Althergebrachten verwurzelte Hofgesellschaft erscheinen. Auch die anderen Figuren des Hofstaates, wie beispielsweise die Gräfin Schimmelmann, charakterisiert durch ihre „Gesamthaltung: Hof Philipps von Spanien, so dass man unwillkürlich nach der Halskrause suchte“ (HF I/2, 653), und sogar Baron Pentz, der als „lebendiges Nachschlagebuch für die hauptstädtische Chronique scandaleuse“ (HF I/2, 679)

¹³³ Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 41.

¹³⁴ Ebd.

der letzten dreihundert Jahre bezeichnet wird, erscheinen als gänzlich der Vergangenheit verschrieben. Mit Ausnahme von Ebba von Rosenberg. Sie ist die einzige Figur im Roman, die mehr der Zukunft als der Vergangenheit zugewandt ist, und das aus gutem Grund: „Ebba wünscht sich eine Zukunft, das ist gewiss, und nur eins ist noch gewisser – sie hat eine Vergangenheit.“ (HF I/2, 686) Es ist daher auch Ebba, die die Prinzessin von ihrer schmerzlichen Selbsterkenntnis ablenken und ihr so etwas wie eine Zukunftsperspektive ausmalen möchte:

„Gnädigste Prinzessin, es bleibt Gott sei Dank noch vieles übrig; es bleibt noch: Zufluchtsstätte sein und andere beglücken und über Vorurteile lachen.“ (HF I/2, 666)

Wenn die Prinzessin daraufhin nur den Kopf schüttelt und bemerkt, dass „auch *das*“ (HF I/2, 666) bald nur noch Märchen sein wird, so unterstreicht dies wiederum die oben gemachte Aussage, dass sich die Prinzessin der Vergänglichkeit ihrer Rolle sehr bewusst ist. Das Schicksal der Prinzessin ist im Grunde das Schicksal des gesamten dänischen Staates in *Unwiederbringlich*, denn die Katastrophe, von der zu Anfang des Romans gesprochen wird, lässt nicht mehr allzu lange auf sich warten. Der Zusammenbruch der Prinzessin nach dem Schlossbrand kann auf der Ebene des historischen Romans somit durchaus auch als Vorausdeutung auf den Zusammenbruch des alten Dänemark interpretiert werden. Das Dänemark am Vorabend des Deutsch-Dänischen Krieges erscheint abgelebt und greisenhaft und dem Untergang geweiht. In dieser Verfassung ist es nicht in der Lage, dem kraftstrotzenden Preußen die Stirn zu bieten und muss im Krieg von 1864 empfindliche Verluste hinnehmen. In der Schilderung des in alten, überkommenen Strukturen verhafteten dänischen Staates in *Unwiederbringlich* ist diese Entwicklung präfiguriert. Sinnbildliches Ereignis für den drohenden Niedergang ist der Schlossbrand in Frederiksborg. Nach dem Schrecken des Schlossbrandes wirkt die einst so freigeistige Prinzessin, „die sonst ein Herz oder doch mindestens ein Interesse für Eskapaden und Mesallianzen“ (HF I/2, 771) hatte, auch plötzlich „vollkommen greisenhaft“ (HF I/2, 771): „von Prinzessin nicht viel und von esprit fort keine Spur“ (HF I/2, 770) mehr.

Der Grund für diese unerwartete Demaskierung ist der Verlust ihres Lieblingsschlusses Frederiksborg, des nächsten Mnemotops im Roman.

Bereits die Fahrt nach Frederiksborg führt durch eine als geschichtsträchtig und geheimnisvoll charakterisierte Landschaft.¹³⁵ Dem entspricht auch das äußere Erscheinungsbild des Schlosses. Es handelt sich um einen etwa zweihundert Jahre alten Bau, der besonders durch

¹³⁵ Vgl. hierzu auch Abschnitt II.2.3.5. „*Alles ist wie Opferstätte [...]*“ (HF I/2, 703) – *Landschaft als Gedächtnisort* S. 179ff.

seine zahlreichen Türme und seine „hundert Wunderlichkeiten an jedem Tragstein und Kapitell“ (HF I/2, 703) an ein verwünschtes Märchenschloss erinnert. Und wenn dann der „Vollmond blank und grell darübersteht und alles so unheimlich still ist und das ganze höllische Getier aus allen Ecken und Vorsprüngen einen anstarrt, als ob es bloß auf seine Zeit warte, da kann einem schon ein Gruseln kommen.“ (HF I/2, 703) Darüber hinaus erscheint dieser Ort jedoch von äußerst ambivalenten Charakter zu sein, denn trotz seines Angst einflößenden Äußeren wird es gleichzeitig als Museum beschrieben „und ein Museum [...] ist immer das Allerunschuldigste.“ (HF I/2, 704)

Den musealen Charakter verdankt das Schloss jedoch nicht nur den dort ausgestellten eigentümlichen Exponaten, die den jeweiligen Betrachter einmal mehr an die Historie und die Gründungsväter Dänemarks erinnern sollen, sondern vor allen Dingen den Räumen, in denen sich das Hofleben abspielt. Von einer „noch halb mittelalterlich[en]“ (HF I/2, 709) Halle ist die Rede, die mit dem für dänische Schlösser wohl unvermeidlichen König-Christian-Porträt (dieses Mal handelt es sich um das Bildnis Christian IV.) und mit einem Doppelschlachtbild geschmückt ist, das aufgrund der jahrhundertalten Nachdunkelung kaum mehr zu erkennen ist. Schloss Frederiksborg kann somit mit aller Berechtigung als Mnemotop bezeichnet werden. Jeder Stein zeugt an diesem Gedächtnisort von Geschichte und gemahnt auch des Angedenkens daran. Sogar die ansonsten geschwätzige Hofgesellschaft verharrt in der mittelalterlichen Halle „[m]inutenlang“ (HF I/2, 725) in ehrfurchtsvollem Schweigen angesichts der übermächtigen Museumsatmosphäre, die jeden Winkel dieses alten Schlosses eingenommen hat.

Dieser geschichtsträchtigen Umgebung entsprechen auch hier wiederum die Aktivitäten der Hofgesellschaft: man lässt sich von Pastor Schleppegrell, „der Bilderkustode von Passion war“ (HF I/2, 711), Seeschlachten und Glaubensstreitigkeiten längst vergangener Tage vor Auge führen, man diskutiert über „große“ und „kleine“ Geschichte, über die „Geschichte der Frauen“ (HF I/2, 713) und man unternimmt einen Spaziergang zu dem Gedenkstein der Christine Munk, in den König Christian IV. dereinst die Jahreszahl 1628 eingravieren ließ, um auch die „fernsten Zeiten“ (HF I/2, 729) noch von der Verstimmung seiner Geliebten wissen zu lassen.

Im Vergleich zu den zuvor dargestellten Mnemotopen wie das neue Schloss Holkenäs oder auch das Kopenhagener Prinzessinnenpalais, stellt Frederiksborg als Gedächtnisort eine Besonderheit dar, denn es erhält eine zusätzliche Bedeutung für die Erinnerungskultur als konstitutiver Bestandteil eines Rituals. Es ist Baron Pentz, der den Neuling bei Hofe, Graf Holk, davon unterrichtet, dass die Prinzessin „kein Fiduzit zum neuen Jahr [hat], wenn sie das

alte nicht in Frederiksborg zu Grabe geläutet hat.“ (HF I/2, 701). Wie an anderer Stelle bereits ausführlich dargestellt, sind Rituale, neben den Gedächtnisorten und den Festen, wesentliche Erkennungsmerkmale jeder Erinnerungskultur. Die Prinzessin macht ihre alljährlichen Besuche auf Frederiksborg zum Ritual, zu einer immer wiederkehrenden Handlung mit einer für sie beinahe mystischen Bedeutung. Denn die Äußerung des Barons, dass sie kein Verhältnis zum neuen Jahr habe, wenn sie es nicht in Frederiksborg beginne, besagt nichts anderes, als dass diese in der Vergangenheit lebende Figur kein Vertrauen in die Zukunft hat, wenn sie sich dieser nicht in gewohnter Manier an einem die Vergangenheit symbolisierenden Ort stellen kann, was gleichbedeutend ist mit einer möglichst weitgehenden Eliminierung jeder Form von Zukunft.

2.3.3. Umdeutung traditioneller Konzepte

So wie zu Anfang von *Unwiederbringlich* die heterogene Konstruktion des rechten Platzes des Grafen Holk detailliert geschildert wird, wird zugleich die Bewegung der Gräfin weg von *ihrem* eigentlichen Platz, von dem alten Schloss Holkenäs in Holks Neubau thematisiert. In diesem Kapitel sollen nun die Orte, die dem Wesen der Gräfin entsprechen, in ihrer Funktion als Mnemotope untersucht werden. Dabei handelt es sich im Gegensatz zu Holks „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) sowohl bei der Feldsteinkirche, dem alten Schloss als auch bei der Gruft um Mnemotope im klassischen Sinne, die, ähnlich wie die im vorangegangenen Abschnitt behandelten dänischen Schlösser, für das kulturelle Gedächtnis einer ganzen Gruppe von Bedeutung sind. Auffallend ist in diesem Zusammenhang aber dennoch, wie sehr diese Orte mit der Figur der Gräfin in Verbindung gebracht werden. Ebenso wie Schloss Holkenäs nicht ohne seinen Erbauer und das Prinzessinnenpalais in Kopenhagen nicht ohne die Prinzessin gedacht werden kann, sind auch das alte Schloss, die Feldsteinkirche und die Gruft im Roman unabdingbar mit der Figur der Christine Holk verbunden. In der Beziehung der Gräfin zu diesen Gebäuden stellt sich der Prozess der Individualisierung von Mnemotopen dar.

Die Exposition des Romans stellt die widersprüchlichen Empfindungen der Protagonisten bezüglich des bevorstehenden Umzugs in ihren Mittelpunkt. Nach dem Umzug des gräflichen Paares in das „Schloss am Meer“ (HF I/2, 568) scheint die alte Ordnung und auch das alte Glück, für das das verfallene mittelalterliche Schloss steht, wieder hergestellt. Die

Scheinhaftigkeit dieses Glückszustandes sowie deren Grund wird jedoch ebenfalls bereits in dieser Anfangssequenz deutlich.¹³⁶

„All das war seit der Übersiedlung in das neue Schloss nicht ganz so geblieben, von welchem Wandel der Dinge die bei den Herrnhutern erzogene, zudem von Natur schon gefühlvoll gestimmte Gräfin eine starke Vorahnung gehabt hatte, so stark, dass ihr ein bloßer Um- und Ausbau des alten Schlosses und somit ein Verbleiben an alter Stelle das weitaus Liebere gewesen wäre, der Graf aber trug sich enthusiastisch und eigensinnig mit einem „Schloss am Meer“ [...]“. (HF I/2, 568)

Wie Erzsébet Szabó an dieser Stelle richtig betont, sind beide Bauten zwar durch den Namen „Schloss Holkenäs“ und somit auf der Sprachebene identisch bezeichnet, dennoch korrespondieren sie jeweils mit den gegensätzlichen und unvereinbaren Glücksvorstellungen des einander kontrapunktisch gegenübergestellten Ehepaares.¹³⁷ Denn Christines Raum ist ein anderer als der ihres Gatten. Dies zeigt vor allem das Gespräch der Gräfin mit Seminardirektor Schwarzkoppen. Während Holk von neuen Ställen und „Marmorkrippen“ (HF I/2, 577) träumt, plant Christine den Bau einer neuen Familiengruft, ganz in gotischem Stil, mit „Totentanz“ (HF I/2, 575), „Engeln und Palmenzweigen“ (HF I/2, 576) in den Gewölbekappen.¹³⁸ Liselotte Voss betont in diesem Zusammenhang, dass es „hier um den bewusst pointierten Gegensatz zwischen antikisch-heidnischen und christlichen Leitvorstellungen geht.“¹³⁹ Wie das „Schloss am Meer“ (HF I/2, 568) mit seinem idyllischen Erscheinungsbild, seinen offenen, ans „griechisch Klassische“ (HF I/2, 567) erinnernden Säulenhallen Holks Neigungen und Sehnsüchten nach Offenheit, nach Sinnlichkeit und Bacchuskult und nach Erfüllung im Diesseits entspricht, so spiegelt die Gruft dagegen Christines Glücksvorstellungen von einem sittenstrengen und pflichterfüllten Leben, das seine Vollendung im Jenseits findet. Gotische Kathedralen stellen ein Abbild des himmlischen Jerusalems dar¹⁴⁰, wie es in den Offenbarungen des Johannes im Neuen Testament geschildert wird.¹⁴¹ Nach der Apokalypse des Johannes wird nach der Überwindung Satans und dem Zusammenbruch der Welt das himmlische Jerusalem auf die zerstörte Erde herabkommen, auf

¹³⁶ Vgl. Erzsébet Szabó. *Bedeutungskonstitution in den Ehebruchromanen von Theodor Fontane dargestellt am Beispiel von Fontanes Effi Briest und Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 33.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Die Wertschätzung gotischer Architektur wird im 18. Jahrhundert von Goethe initiiert. In seinem 1772 als Flugschrift und 1773 dann in der von Herder herausgegebenen Programmschrift des Sturm und Drang *Von deutscher Art und Kunst* erschienenen Aufsatz *Von deutscher Baukunst*, wird erstmals der deutschen, respektive gotischen Baukunst der Vorrang vor der antikisch-klassischen Architektur eingeräumt. Goethes Lob gilt darin dem Straßburger Münster und dessen Erbauer Erwin von Steinbach. Diese Anschauung überwindet Goethe jedoch in Italien, wo er in Vicenza Palladios Bauten ansichtig wird und diesen fortan als „Genius“ verehrt, „der Mittel fand, massiven Wänden Mannigfaltigkeit zu geben [...]“. Johann Wolfgang von Goethe. *Werke*. Band 12: *Dichtung und Wahrheit*. 12. Buch; a.a.O. S. 508.

¹³⁹ Liselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 31.

¹⁴⁰ So beispielsweise bei Konrad Kunze. *Himmel in Stein. Das Freiburger Münster: Vom Sinn mittelalterlicher Kirchenbauten*. Freiburg im Breisgau, 12. Auflage, 2002, S. 15 und 26.

¹⁴¹ Vgl. die Offenbarung des Johannes 21. 22.

dass die Frommen und Heiligen fortan in Frieden und Glück darin leben. Voraussetzung hierfür ist ein nach den Regeln der Religion und der Tugend ausgerichtetes Leben.

Natürlich ginge es zu weit, Christines Gruftentwurf mit einer gotischen Kathedrale gleichsetzen zu wollen, dennoch hat es den Anschein, als ob sie sich für das im Diesseits ertragene Martyrium ihr himmlisches Jerusalem en miniature bauen wollte, denn nicht umsonst betont sie bereits im ersten, den Gruftbau betreffenden Gespräch, dass sie ihrerseits darauf bestehe, in „eine Wohnung einzuziehen, die [ihr] gefiele.“ (HF I/2, 575)

Beiden Entwürfen, sowohl dem „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) als auch der Gruft, ist ihr ausgesprochener Vergangenheitsbezug gemeinsam. Wie Holks klassizistisches Herrenhaus ein unzeitgemäßer Tempel ist, so bezeugt Christines Geschmack nach Dieter Lohmeier „dieselbe Verspätung, nur in einer christlichen Variante: als Familiengruft wünscht sie sich einen Camposanto mit Ausmalungen im Stile der Nazarener.“¹⁴² Lohmeier ist an dieser Stelle zuzustimmen, wenn er darin ein „Indiz für die Brüchigkeit ihres Luthertums“¹⁴³ sieht, denn zu der ansonsten von Christine in religiösen Fragen rigorosen protestantischen Haltung „wollen Bauform und Bilderschmuck“¹⁴⁴, die an eine katholisch-orientierte Romantik erinnern, nicht recht passen. Auffallend an Christines Gruftentwurf sind die zeitlichen Mehrfachstufungen in die Vergangenheit, die die Pläne kennzeichnen. Wenn Christine romantische Elemente in ihrem Entwurf einbaut, so zitiert sie damit eine vergangene Epoche, die ihrerseits wiederum die vergangene Epoche des Mittelalters zu beleben versucht. Somit ist auch dieser Gruftentwurf von ähnlichen Paradoxien und heterogenen Strukturen geprägt wie Holks Bauwerk. Dabei weisen sowohl Holks als auch Christines Konzeptionen durchaus idyllische Züge auf, obwohl sie sich von ihrer ersten Konfrontation an immer weiter auseinander entwickeln.¹⁴⁵ In der Idylle von Christines Gruftentwurf manifestiert sich ihre Sehnsucht nach Ruhe und innerem Frieden. Besonders deutlich wird dies angesichts ihrer heftigen emotionalen Reaktion auf das von Elisabeth Petersen vorgetragene Gedicht von Waiblinger¹⁴⁶ mit der für Christine so bedeutungsschweren ersten Zeile: „Die Ruh’ ist wohl das Beste“ (HF I/2, 609). Dieses tiefe Bedürfnis nach Ruhe gewinnt nach Renate Böschenstein den Charakter einer Abkehr vom Leben, die den realen Tod Christines vorwegnimmt oder ersetzt.¹⁴⁷

¹⁴² Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 39.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Cordula Kahrmann. *Idyll im Roman: Theodor Fontane*; a.a.O. S.145 f.

¹⁴⁶ Zur Bedeutung des Waiblinger-Liedes als Intertext vgl. Abschnitt II.3.2.2.2. S. 229 – 235.

¹⁴⁷ Vgl. Renate Böschenstein. *Idyllischer Todestraum und agrarische Utopie: Gestaltungsformen des Idyllischen in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: H. U. Seeber, P.G. Klussmann (Hg). *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn 1986, S. 25.

Cordula Kahrmann hat darauf hingewiesen, dass die Elemente des Gruftentwurfes auf ein paradiesisches Jenseits hinweisen.¹⁴⁸ Auffallend dabei sind die Palmenzweige. Auch an anderer Stelle werden diese erwähnt, wenn Christine davon spricht, dass „in dem Himmelsbuche, darin unsere Namen eingezeichnet stehen [...] auch immer ein besonderes Zeichen“ (HF I/2, 590f.) steht. Christine hofft ihrerseits auf das Zeichen der Palme als das Symbol der Friedfertigen. Aber wie auch die Gräfin selbst, so ist auch das Zeichen der Palme von ambivalenter Natur, denn neben dem Frieden steht die Palme nach Karl S. Guthke auch immer für das Exotische.¹⁴⁹ Holks „Schloss am Meer“ (HF I/2, 568), durch das im Roman das Glücks-Motiv eingeführt wurde, findet somit sein Gegenstück in der geplanten, allerdings nie gebauten Gruft, durch die das Todes-Motiv entfaltet wird. Auf einer realistischen Ebene verschafft sich Christines Bauvorhaben genug Rechtfertigung durch den Umstand, dass die alte Familiengruft äußert baufällig erscheint und zusammenzustürzen droht. Auf der durch die Umland-Ballade¹⁵⁰ aufgerufenen poetischen Ebene stellt die Gruft jedoch auch die Erwiderung auf Holks „Tempel zu Pästum“ (HF I/2, 567) dar,¹⁵¹ denn im Gegensatz zu dem griechisch-heidnischen Palladio plant Christine eine betont christliche Gruft.¹⁵² Dieses so geplante „Haus

¹⁴⁸ Vgl. Cordula Kahrmann. *Idyll im Roman*; a.a.O. S. 145.

An dieser Stelle treten auch die Parallelen zu der nach romantischem Vorbild gestalteten Kapelle in Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* deutlich zu Tage. Vgl. hierzu auch den Abschnitt II. 3.2.3.2. *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften als Intertext* S. 250 – 271.

¹⁴⁹ Vgl. Karl S. Guthke, „Jott, Frau Rätin, Palme passt immer.“ *Aspekte des Exotischen in Fontanes Erzählwerk*. In: *Fontane Blätter*, 55, 1993, S. 94 f.

¹⁵⁰ Eine genauere Interpretation der Umland-Ballade und deren Bedeutung im Werkkontext findet sich in Abschnitt II.3.2.2.1. S. 222ff.

¹⁵¹ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 30.

¹⁵² Der spöttische Hinweis Holks, man werde den ganzen Cornelius aufkaufen und „in Wasserfarben an die Wand“ (HF I/2, 579) malen, ist damit nicht einmal so abwegig, wie es zunächst scheint. Bei dem Campo Santo und dem Cornelius handelt es sich genauer betrachtet um ein und dieselbe Sache, und zwar die Entwürfe für die Fresken, die Peter von Cornelius in den Jahren 1847 - 1861 für eine von Friedrich Wilhelm IV. geplante Hohenzollern-Gruft anfertigte. Wie auch bei Christines Gruft blieb es auch hier nur bei den Entwürfen, die allerdings zu großer Berühmtheit gelangten. Das Projekt selbst wurde jedoch nie verwirklicht. Auffallend dabei sind die Parallelen zwischen diesen beiden Entwürfen: Auch die Hohenzollerngruft sollte ein Hallenbau sein, der nach dem Vorbild mittelalterlicher Kreuzgänge die Grabstätte von vier Seiten umschließt. Die Wände der Umfassungsmauern sollten im Innern der Gruft von den Fresken Cornelius' geschmückt werden. Besonders interessant ist für den Zusammenhang des Romans, dass in den vier Sockelbildern die sogenannten „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ dargestellt werden sollten. Diese „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ stellen ein häufiges Motiv christlicher Malerei dar: Nackte kleiden, Obdachlose beherbergen, Kranke pflegen, Trauernde trösten, Verirrte geleiten, Hungrige speisen, Dürstende tränken und – Tote bestatten. Ihre Ausübung sollte guten Christen dereinst einen Platz im Himmel garantieren. Vgl. hierzu Konrad Kunze. *Himmel in Stein*; a.a.O. S. 94. Auch Christine hat „eine feste Hoffnung“ (HF I/2, 591) auf ihren ewigen Frieden und „rühmt“ (HF I/2, 591) sich dessen beinahe, obwohl sie gleichzeitig spürt, wie sehr sie desselben entbehrt. Auch sie hofft durch Pflichterfüllung und gute Taten (nicht umsonst wollen die Leute aus dem Dorf eine „Heilige“ (HF I/2, 800) aus ihr machen) sich dieses Friedens zu versichern. Als eines dieser Werke kann somit durchaus auch Christines Plan zum Gruftbau angesehen werden. Die Anlehnung an den Gruftentwurf Friedrich Wilhelms IV. hängt auch mit Christines Affinität für diesen religiös gesinnten Monarchen zusammen. Darüber hinaus hätte sich vermutlich auch der Künstler Cornelius sowohl mit der Gesinnung des Königs als auch mit der Christines einig erklärt, denn er arbeitete aus der Überzeugung heraus, dass die Künste seit der Auflösung ihrer Bindung an die Kirche ihrer eigentlichen Aufgabe untreu geworden wären und wieder zu diesen Wurzeln zurückkehren müssten.

des Todes”¹⁵³ ist somit nicht nur Gegenstück, sondern auch Antwort auf Holks Lebens- und Südseesehnsucht. Es ist letztendlich auch nicht wahre Überzeugung, die aus Christine spricht, wenn sie ihrem Mann beim Anblick des „herrlichen Panoramas” (HF I/2, 571) versichert, dass sie in dem neuen Schloss glücklich sein wolle, sondern eher ein Nachgeben Holks zuliebe und ein Sich-Einfügen in bereits geschaffene Tatsachen. Christine Holk kann in einem Schloss nicht glücklich werden, das durch eine „weit ins Meer” (HF I/2, 571) hinausgebaute „Stegbrücke” (HF I/2, 571) beinahe unmittelbar mit Kopenhagen verbunden ist, einer Stadt, in der „alles Genuss, Sinnendienst und Rausch” (HF I/2, 590) ist. Darüber hinaus stellt allein der Gedanke an einen Neubau für Christine eine Herausforderung des bis dato vorherrschenden Glücks dar. Im Gegensatz zu ihrem Mann, der die Geschichte und die Tradition seines Hauses widerspruchslos in seinem Neubau fortgeführt sieht, verbindet Christine sämtliche Erinnerung mit diesen mittelalterlichen Bauten.

Die alte Feldsteinkirche wird beschrieben als

„frühgotischen Bau ohne Turm, der für eine Scheune hätte gelten können, wenn nicht die hohen Spitzbogenfenster gewesen wären mit ihrem dichten kleinblättrigen Efeu, der sich bis unter das Dach hinaufkante. Die Glocke hing unter ein paar Schutzbrettern an der einen Giebelseite der Kirche, während an der andern ein niedriges Backsteinhaus angebaut war, mit kleinen Fenstern und jedes Fenster mit zwei Eisenstäben. Einige der Grabsteine, die hier in Nähe der Kirche besonders zahlreich waren, reichten mit ihrem Kopfende bis dicht an die Gruft heran, denn eine solche war der Anbau [...]“ (HF I/2, 611)

Hier erfolgt die Darstellung einer jener Dorfkirchen, die in vielen Werken Fontanes immer wieder vorkommen und die in seinem Erstling *Vor dem Sturm* als „Träger unserer *ganzen* Geschichte“ (HF I/3, 37) bezeichnet werden. Genau diese Bedeutung hat diese Kirche mit der angebauten Gruft auch für Christine Holk. Sie ist in ausgesprochenem Sinne ein Gedächtnisort, an dem jeder dieser alten, teilweise losen und damit bereits zu einem guten Teil der Zerstörung anheim gefallen Mauersteine die Erinnerung an Tradition und Herkommen symbolisiert. Auffallend an dieser Beschreibung der alten Dorfkirche ist der ambiguoise Charakter des Gebäudes, durch den die Kirche als Heterotopos gekennzeichnet wird. Auf den ersten Blick erinnert sie mehr an eine Scheune denn an ein Gotteshaus. Den mit Sakralbauten üblicherweise einhergehenden Prunk sucht man an dieser schlichten Dorfkirche vergebens. Einzig die hohen Spitzbogenfenster geben Aufschluss auf die Funktion und Bedeutung dieses Gebäudes. Die Tatsache, dass in Ermangelung eines Turmes die Glocke „unter ein paar Schutzbrettern an der einen Giebelseite der Kirche“ (HF I/2, 611) angebracht ist, erweckt beim Betrachter den Eindruck des Provisorischen und Profanen. Nicht umsonst

Vgl. hierzu auch Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 30 - 32.

¹⁵³ Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 30.

wird diese Kirche im Text explizit mit einer „Scheune“, also einem landwirtschaftlichen Nutzbau, verglichen. Mit ihrem schmucklosen Äußeren steht sie im krassen Widerspruch zu Holks neuerbautem „Tempel“ und zu Christines, an den Kunstidealen der Nazarener orientiertem, Gruftentwurf, fügt sich dafür jedoch um ein Vielfaches besser in die karge nordische Landschaft und dient trotz ihrer Schlichtheit und Unscheinbarkeit seit über 400 Jahren auf einer offiziellen Ebene als Gedächtnisort für die sogenannte „große Geschichte“ des Landes Schleswig-Holstein oder zumindest des Dorfes Holkeby und auf einer privaten Ebene als steinerner Zeuge für die Geschichte der Familie Holk. Dies ist der Ort, an dem die junge Baroness Christine Arne vor siebzehn Jahren Graf Holk heiratete, an dem ihre drei Kinder getauft wurden und an dem das jüngste Kind beerdigt wurde und an dem sie nach der Trennung Holk ein zweites Mal heiraten wird.

Eine Besonderheit der alten Gruft ist darüber hinaus die Spezifik ihrer semiotischen Struktur. Bestimmte Mnemotope sind von stellvertretendem Charakter, denn sie können, ebenso wie die Sprache, Ausdruck dessen sein, was abwesend ist. Ein Denkmal, wie hier in Form der Gruft dargestellt, symbolisiert die Abwesenheit des Repräsentierten. In diesem Fall repräsentiert die Gruft für Christine das tote Kind Estrid Adam.

Es ist gerade diese ausgesprochen symbolische Bedeutung, die die „nicht zu bannende Vorliebe“ (HF I/2, 568) der Gräfin und die damit verbundene „Wehmut“ (HF I/2, 568) ausmachen. Denn der eigentliche Grund für die Affinität zu einem, wie sie selbst wenig später sagt, „alten Steinhaus mit seinen Unbequemlichkeiten und seinem Spuk“ (HF I/2, 569), liegt darin, dass sowohl das alte Schloss als auch die Holkebyer Feldsteinkirche, die alte Familiengruft, ebenso wie die nie aus dem Stadium der Planung heraustretende neue Gruft die Wert- und Glücksvorstellungen des christlichen Mittelalters symbolisieren. Diese Vorstellungen, die angeführt werden von den Grundsätzen einer strikten Religiosität, hat sich Christine Holk zu Eigen gemacht. Damit erhält der Bezug zu diesen Bauwerken eine persönliche Dimension, sie repräsentieren für die Gräfin die überlieferten Normen, Konventionen und die im Protestantismus proklamierten Werte.

Dieses, seit Jahrhunderten bestehende Regelwerk des schleswigschen Adels und die Glaubenspartikel der Herrnhuter hat die Figur Christine Holk in solchem Maße internalisiert, dass selbst ein Umzug aus einem unwohnlichen Spukschloss in ein neues, helles und luftiges Schloss als Angriff auf diese verinnerlichteten Werte empfunden wird. Das „alte, mittlerweile zum Inspektorhaus degradierten Schloss“ (HF I/2, 568) steht darüber hinaus für den Topos des Zeitenwandels, den wir beispielsweise auch in Goethes *Wahlverwandtschaften*

wiederfinden.¹⁵⁴ Dieser Wandel geht mit einem Bruch der Tradition einher. Ein altes, von den Urahnen erbautes Schloss, das nicht nur für die gräfliche Familie lange Zeit Symbol ihrer Geschichte und ihres kulturellen Gedächtnisses war, sondern auch für eine größere Gedächtnisgemeinschaft, in diesem Falle die Bewohner des Dorfes Holkeby, ein Mnemotop darstellt, das eng mit der Geschichte ihrer Heimat verbunden ist, wird zugunsten eines Neubaus aufgegeben. Hier erfolgt die Aufhebung eines Mnemotopes durch Funktionalismus. Aus der Stätte der Ahnen und der Heimat der „Holksche[n] Jäger“ (HF I/2, 621) wird ein Verwaltungsgebäude, ein Bürokomplex. Die in einem jahrhundertealten Stammsitz symbolisierte Familientradition und –geschichte wird durch die Anonymität einer Dienststelle ersetzt, in der fortan nur noch Geschäftliches verhandelt wird. In einer modernen, von Mobilität gekennzeichneten Welt weicht die Tradition der Funktion.

In prägnanter Weise macht Fontane an dem Umgang der Figuren mit den Gedächtnisstätten deutlich, dass sich diese Figuren in einer Zeit des Umbruchs befinden. Die Werte und Normen, die lange Zeit konstitutiv für das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft auf und um Holkenäs waren, verlieren zunehmend ihre Verbindlichkeit und lassen die Menschen ohne Halt zurück. Diesen Substanzverlust versucht eine Figur wie Christine Holk durch Gedächtnisbauten zu kompensieren. Denn das, was sie ihrer Tochter gegenüber als „Anker für die Stürme des Lebens“ (HF I/2, 614) bezeichnet, greift nicht mehr, und aus diesem Grund klammert sie sich an die noch existenten äußeren Formen dieses kulturellen Gedächtnisses. Wenn Christines ganzes Sehnen und Trachten darauf gerichtet ist, eine neue Gruft, und zwar nach mittelalterlichem Vorbild, zu bauen, so ist dies nicht nur der Versuch, das kulturelle Gedächtnis weiterzutragen, es ist auch der Versuch, kulturelle Identität zu reproduzieren, denn das „kulturelle Gedächtnis haftet am Festen“¹⁵⁵, es „heftet sich an Objektivationen, in denen der Sinn in feste Formen gebrannt ist.“¹⁵⁶ Die Gruft stellt eine solche „feste Form“ dar, in der sich Christines Religiosität objektiviert. Der geplante Gruftbau erhält den Charakter einer rückwärtsgewandten Utopie, denn in den Zukunftsvorstellungen der Gräfin Holk vereinen sich sowohl eine retrospektive als auch eine prospektive Dimension des Totengedenkens.¹⁵⁷ In der retrospektiven Dimension geht es dabei um den Aspekt der Pietät, der Wege und Formen, das Ihre zur Unvergessenheit des toten Kindes beizutragen. Die prospektive Dimension bezieht sich dagegen auf die Leistung, die erbracht werden muss, um selbst zu Ruhm und Ehre und damit zur Unvergesslichkeit zu gelangen. Christine versucht,

¹⁵⁴ Vgl. Abschnitt II.3.2.3.2.2. S. 253f.

¹⁵⁵ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 59.

¹⁵⁶ Ebd. S. 58.

¹⁵⁷ Zur retrospektiven, beziehungsweise prospektiven Dimension des Totengedenkens vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 61f.

diesem Anspruch durch rigorose Pflichterfüllung und eine bigotte Religiosität gerecht zu werden. Es wurde an anderer Stelle bereits darauf hingewiesen, dass das Bestatten der Toten zu den sieben Werken der Barmherzigkeit gezählt wird.¹⁵⁸ In dem geplanten Gruftbau kulminieren somit diese beiden Dimensionen des Totengedenkens: Indem Christine eine Begräbnisstätte für ihr totes Kind plant, plant sie auch gleichzeitig ihr eigenes Denkmal. Ein Denkmal jedoch, das durch seine mittelalterlich-gotische Architektur die Werte und Normen längst vergangener Zeiten und die persönliche Familiengeschichte repräsentiert.

2.3.4. Der Gedächtnisort als Rückzugsort

Ein weiterer wichtiger Gedächtnisort, der mehrfach im Roman in unterschiedlichsten Situationen Erwähnung findet, ist das Herrnhuter Pensionat Gnadenfrei. Mit der Erwähnung der Herrnhuter Glaubensgemeinschaft wird eine Realie in den Text eingebaut, die Fontane auch in anderen Romanen thematisiert. So wird beispielsweise Tante Schorlemmer in *Vor dem Sturm* als Witwe eines Herrnhuter Grönland-Missionars beschrieben und in Fontanes letztem Roman, *Der Stechlin*, kommt das Gespräch zwischen Woldemar und seinem Vater auf die „frommen Familien“ (HF I/5, 23) zu sprechen, womit die Adelsfamilie von der Recke, gemeint ist, die den Herrnhutern nahe standen. Der häufige Hinweis auf die Herrnhuter in Fontanes Werk hat autobiographische Gründe, die Pflegemutter seiner Frau war Herrnhuterin.

1722 wurde unter dem Schutz des Grafen Zinzendorf in der Oberlausitz die nach der Stadt Herrnhut benannte und aus dem Pietismus hervorgegangene Brüdergemeinde der Herrnhuter gegründet. Sie wurde nach der Verfassung von 1727 eine Gemeinschaft aufgrund brüderlicher Liebe und gegenseitiger Unterordnung. Seit 1948 ist die Brüdergemeinde der Evangelischen Kirche Deutschlands angeschlossen. Die Herrnhuter fordern eine möglichst einfache und sittenstrenge Lebensweise. Das Gemeinschaftsleben soll von Disziplin und Pflichterfüllung geprägt sein. In der religiösen Lehre werden Gefühl und persönliche Erfahrungen betont. Neben einer ausgeprägten Missionstätigkeit, die bis heute fortgeführt wird, unterhielt die Brüdergemeinde auch verschiedene Erziehungsinstitute, unter anderem Gnadenfrei im ehemaligen Kreis Reichenbach in Niederschlesien, die eine nicht unbeträchtliche Anziehungskraft auf den protestantischen Adel ausübten.¹⁵⁹ Die wichtigste Zeit für die

¹⁵⁸ Vgl. Anm. 154 S. 171.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu den Anhang der Hanser-Fontane-Ausgabe HF I/2, 1005 und H. Beck. (Hg.). *Wege in die Welt. Reiseberichte aus 250 Jahren Brüdermission*. Erlangen, 1992.

Herrnhuter war mit Sicherheit das 18. und 19. Jahrhundert, aber auch heute noch sind sie in der Ökumene engagiert und unterhalten gegenwärtig noch sechs Schulen.

Wenn wir mit Nora¹⁶⁰ von der Prämisse ausgehen, dass ein Gedächtnisort seine existentielle Bedeutung aus seiner doppelten Zugehörigkeit sowohl zur Vergangenheit als auch zur Gegenwart erhält, so ist diese Voraussetzung bei dem Mädchenpensionat erfüllt, da die Herrnhuter Erziehungsinstitute, wie bereits dargestellt, im 18. Jahrhundert gegründet wurden und der Roman zwischen den Jahren zwischen 1859 und 1861 spielt. Darüber hinaus erfüllt die Pension auch die drei von Nora geforderten Funktionen: Als Gebäude ist Gnadenfrei materiell, als Lehr- und Erziehungsanstalt übt es eine gewisse Funktion aus und für die Figur der Christine Holk ist die Pension auch von großer symbolischer Bedeutung, sieht sie darin doch ein „Licht fürs Leben und hoffentlich bis in den Tod“ (HF I/2, 627).

Wurde im vorangegangenen Abschnitt zum einen die enge Verbindung der Mnemotope Feldsteinkirche, Schloss und Gruft mit der Figur der Christine Holk hervorgehoben, gleichzeitig aber auch darauf hingewiesen, dass diese Gebäude auch Träger des kulturellen Gedächtnisses einer größeren Gemeinschaft sind, so wird der Unterschied zu dem Mnemotop deutlich, das hier nun in den Focus gerückt werden soll, denn Gnadenfrei wird ausschließlich über seine Bedeutung für die Gräfin und deren Gesellschaftsdame definiert. Aus diesem Grund möchte ich Gnadenfrei, ebenso wie das „Schloss am Meer“ (HF I/2, 568), der Kategorie „individuelles Mnemotop“ zuordnen. Nur zwei Figuren vereint das Angedenken an die gemeinsam verbrachte Zeit in der Herrnhuter Pension: Christine Holk und Julie von Dobschütz, wobei die „gute Dobschütz“ (HF I/2, 602) an dieser Stelle als eigenständige Figur zu vernachlässigen ist, da diese nur in der Gefolgschaft von Christine auftritt und handelt. Von den anderen Figuren des Romans wird Christines unerschütterliche Affinität zu der Stätte ihrer Jugend entweder direkt kritisiert oder spöttisch kommentiert. So sind die ewigen „Erziehungsfragen“ und „Missionsberichte von Grönland oder Ceylon“ für ihren Bruder Arne „nicht auszuhalten.“ (HF I/2, 594) und für Holk macht es „keinen Deut“ (HF I/2, 691), ob die Kinder nach

„Gnadau oder nach Gnadenberg oder nach Gnadenfrei kommen, ein bisschen Gnade wird wohl immer dabei sein. Für Asta mag's ohnehin passieren; warum nicht? Und Axel? Nun, meinetwegen auch der; der ist ein Holk, und wenn er vorläufig auch ganz verherrnhutert und Missionar wird und in Grönland vielleicht ein Triennium durchmacht, er wird sich schon wieder erholen.“ (HF I/2, 691)

¹⁶⁰ Vgl. Abschnitt I.2.3. S. 48ff.

Im Vergleich zu den anderen Protagonisten des Romans kommt das Leben der Gräfin in seiner ganzen zeitlichen Erstreckung in den Blick, beginnend mit der Erziehung Christines in dem Herrnhuter Internat, dann die ersten glücklichen Ehejahre, die immer stärker werdende Entfremdung und Holks Ehebruch, die Zeit der Trennung und die anschließende Wiederverheiratung und letztendlich das von Resignation und Desillusion gekennzeichnete Nebeneinanderleben, dem Christine sich durch den Tod entzieht. Während all dieser Zeit bleibt sie jedoch auf das Pensionat ihrer Mädchentage fixiert.¹⁶¹ Der „Leuchtturm“ (67), wie Christine ihr „geliebtes Gnadenfrei“ (HF I/2, 627) an einer Stelle selbst nennt, stellt für sie die Gewissheit des Glaubens dar und dient ihr zur Orientierung in den „Stürmen des Lebens“ (HF I/2, 614) und „der leidend erfahrenen Leidenschaften,“¹⁶² denen sie sich sonst nicht gewachsen fühlt und denen sie mit Misstrauen und Angst begegnet. In dem Vergleich der Pension mit einem Leuchtturm und dem Hinweis auf die „Stürme des Lebens“ wird der klassische Topos vom Leben als Schiffsfahrt zitiert. Gnadenfrei wird an dieser Stelle zur rettenden Insel in der rauen See des Lebens. Nach der Scheidung wählt die Gräfin die persönliche Isolation in der „Weltabgeschiedenheit“ (HF I/2, 799) Gnadenfreis, um sich vor „schmerzlichen Erinnerungen“ (HF I/2, 798) zu schützen.¹⁶³ Durch die ständige Anwesenheit der Dobschütz, durch die Tatsache, dass sie ihre Tochter Asta ebenfalls an diesen Ort schickt und durch den Rückzug nach Gnadenfrei nach der Trennung, scheint diese Figur im eigentlichen Sinne keine Entwicklung durchzumachen. Im Gegenteil, sie wirft Arne sogar explizit vor, er sei „ein anderer geworden“ in seinen „Anschauungen und Prinzipien“ (HF I/2, 619), während sie es als einen Vorzug ihrerseits erachtet, auch noch heute „da“ (HF I/2, 619) zu stehen, wo ihr Bruder früher auch stand und wo er sie nach ihrer Aussage „selber hingestellt“ hatte:

„... du hast die Herrnhuterpension für mich ausgesucht, du hast mich bei den Reckes und den Reuß' und den frommen Familien eingeführt, und nun, wo ich das geworden bin, wozu du mich damals bestimmtest, nun ist es nicht recht. Und warum nicht? Weil du mittlerweile die Fahne gewechselt hast. Ich will es respektieren, dass du, der du mit dreißig an der Grenze des äußersten Aristokratismus warst, jetzt, wo du beinah sechzig bist, die Welt mit einem Male durch liberalgeschliffene Gläser siehst; aber darfst du mir Vorwürfe machen, wenn ich da bleib, wo du früher auch standest und wo du mich selber hingestellt?“ (HF I/2, 619)

In dieser Selbstaussage kommt Christines Rückwärtsgerichtetheit ganz deutlich zum Ausdruck. Die Herrnhuter Pension stellte den Bezugsrahmen dar, in der die Sozialisation von Christine Holk erfolgte und stellt auch noch den gegenwärtigen Orientierungspunkt für diese Figur dar. Christine lässt keinerlei Entwicklung zu und sträubt sich gegen jegliche Form der

¹⁶¹ Vgl. Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 39.

¹⁶² Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 61.

¹⁶³ Vgl. Rainer Kolk. *Beschädigte Individualität. Untersuchungen zu den Romanen Theodor Fontanes*. Heidelberg, 1986, S. 60.

Veränderung, wie auch der unfreiwillige Umzug gezeigt hat. Vergessen wird damit nicht nur unmöglich, sondern ist von Seiten Christines auch nicht erwünscht, da sie sämtliche positiven Erinnerungen mit Gnadenfrei in Verbindung bringt. Sie ist „noch ganz das Gnadenfreier Pensionsfräulein, besonders auch darin, wie sie mit der Dobschütz lebt.“ (HF I/2, 593) Durch das Zusammenleben mit einer Figur wie der Dobschütz, die eigentlich nur als Echo Christines existiert, schafft diese sich einen Bezugsrahmen, der dem des Gnadenfreier Pensionats so ähnlich wie möglich ist. Auch die auf Schloss Holkenäs vorherrschende Kommunikationssituation, die von den zwei Geistlichen, der Gesellschaftsdame und Erzieherin und dem Kandidaten Strehlke dominiert wird und die sich in erster Linie um „Erziehungs- und religiöse[...] Fragen“ (HF I/2, 572) dreht, dürfte der einer pietistisch gesinnten Erziehungsanstalt sehr nahe kommen. Durch diese Imitation früherer Lebensweisen findet in der persönlichen Geschichte der Gräfin trotz Verlassens des Pensionats, trotz Heirat und Umzug keine Entwicklung statt. Ihre kulturelle Identität gewinnt sie aus ihrer Zugehörigkeit zu der Herrnhuter Brüdergemeinschaft und der Gegenstand, in dem sich diese Zugehörigkeit objektiviert, ist ihr individuelles Mnemotop Gnadenfrei. Christine Holk ist eine Figur, die in der Vergangenheit verhaftet bleibt und der sich die Zukunft nur als das Leben nach dem Tod darstellt.

Betrachtet man die beiden „individuellen Mnemotope“ Schloss Holkenäs und Gnadenfrei und deren Bedeutung für die Figuren abschließend nochmals im Gesamtkontext der Romanhandlung, so können beide Räume als Symbole für die antagonistischen, in einem nicht auszugleichenden Widerspruch stehenden Wert- und Glücksvorstellungen der Protagonisten interpretiert werden. Damit fungiert die ausführliche Darstellung dieser Räume als Vorausdeutung auf das tragische Ende des Romans. Es ließe sich in diesem Zusammenhang von einer anfänglichen Unmöglichkeit sprechen, denn nicht umsonst sind die Räume Holkenäs und Gnadenfrei ein wesentlicher Teil der Exposition des Romans. In der diametralen Wertschätzung der Orte durch die unterschiedlichen Konnotationen, mit denen die Protagonisten Christine und Helmut Holk „ihre“ jeweiligen Gedächtnisräume belegen und durch die damit verbundene Geringschätzung des jeweils anderen „individuellen Mnemotops“, tritt die Unterschiedlichkeit der Charaktere deutlich zu Tage. Die Figuren projizieren die eigenen Glücksvorstellungen auf „ihre“ bevorzugten Orte und die Unvereinbarkeit dieser Vorstellungen hat das Scheitern der gemeinsamen Lebenskonzeption zur Folge.

Auffallend an der Beschreibung der jeweiligen individuellen Mnemotope ist deren völlige Heterogenität. Die Räume stellen Komposita unterschiedlicher, sich zum Teil auch widersprechender Bedeutungsstrukturen dar und erfahren Umdeutungen durch die Figuren: Öffentliche Mnemotope werden individualisiert und in der Architektur der Mnemotope werden diverse Vergangenheitsstufen verdichtend übereinandergeschaltet.

2.3.5. Landschaft als Gedächtnisort

„[D]as erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite [...].“ (HF IV/3, 101) So Theodor Fontane in einem Brief vom 18. August 1880 an Gustav Karpeles. Die hauptsächliche Schwierigkeit beim Anfang eines Romans liegt unzweifelhaft in dem Balanceakt zwischen Andeutung und Verschweigen. So hat beispielsweise Peter Klaus Schuster für den Roman *Effi Briest* nachgewiesen, dass bereits in der Anfangssequenz die noch folgenden Geschehnisse, Effis Charakter und ihr Schicksal latent enthalten sind.¹⁶⁴ Diese Geschlossenheit ist ein Charakteristikum des poetischen Realismus. Es bedarf nur einer genauen Analyse der ersten ein bis zwei Seiten, um das von Fontane entworfene Kryptogramm aufzulösen und Hinweise auf die Kernproblematik und das Ende der Geschichte zu erhalten. Das soll jedoch keinesfalls heißen, dass bei Fontane bereits auf der ersten Seite alles offen zu Tage tritt, aber diesen Balanceakt des Andeutens und Verschweigens, Hillebrand spricht in diesem Zusammenhang von einer „tarnenden Motivtechnik“¹⁶⁵, beherrscht der Dichter mit Bravour, war er doch selbst Zeit seines Lebens ein Meister des Versteckspiels, wie er uns beispielsweise in seinem autobiographischen Roman *Meine Kinderjahre*¹⁶⁶ schildert. Was für Fontane damals der Heuboden auf dem elterlichen Hofe war, in dessen Schlupfwinkeln er sich stundenlang vor den anderen Kindern verstecken konnte, unter „beständigem Herzklopfen, vor Enge und Schwüle beinahe erstickend und immer nur durch die glückselige Vorstellung aufrecht erhalten, und wenn sie dich suchen bis an den jüngsten Tag, sie finden dich nicht“ (HF III/4, 140), das wird ihm später in seiner Dichtung die Landschafts- und Ortsbeschreibungen.

Der Darstellung von Landschaften und Orten kommt im Werk Fontanes ein besonderer Stellenwert zu. Mit einer Beschreibung von Räumen, Orten oder Landschaften leitet Fontane

¹⁶⁴ Peter Klaus Schuster: *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. Tübingen, 1978.

¹⁶⁵ Bruno Hillebrand. *Mensch und Raum im Roman*; a.a.O. S. 238.

¹⁶⁶ Vgl. hierzu das 14. Kapitel von Theodor Fontanes Autobiographie *Meine Kinderjahre*, HF III/4, 133 - 142.

auch häufig seine Romane und Erzählungen ein.¹⁶⁷ So etwa in *Irrungen, Wirrungen, Der Stechlin, Effi Briest, Mathilde Möhring, Graf Petöfy, Die Poggenpuhls, Ellernklipp, Unterm Birnbaum* und auch in *Unwiederbringlich*. Dabei fordert er jedoch aufgrund rezeptionsästhetischer Gesichtspunkte erzählerische Ökonomie in der literarischen Landschaftsdarstellung, denn

„[E]ine Sonne auf- oder untergehen, ein Mühlwasser über das Wehr fallen, einen Baum rauschen zu lassen, ist die billigste literarische Beschäftigung, die gedacht werden kann. In jedes kleinen Mädchens Schulaufsatz kann man dergleichen finden; es gehört zu den Künsten, die jeder übt und die deshalb längst aufgehört haben, als Kunst zu gelten; [...]. Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für einen Stein auftritt, der dadurch doppelt leuchten wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmungen vorzubereiten oder zu steigern.“ (HF III/1, 456)

So äußert sich Fontane in seinem Essay über Willibald Alexis zu dem Thema „Landschaftsdarstellung“. Wenn dann einige Zeilen weiter auch noch auf Shakespeare als „Muster“ (HF III/1, 456) verwiesen wird, bei dem „das gewaltig Unerhörte, das geschieht [...], immer von verwandten Erscheinungen draußen in der Natur begleitet“ (HF III/1, 456) ist, so wird spätestens hier deutlich, dass für Fontane die Landschaftsdarstellung in der Dichtung, wie Hubert Ohl es nennt, rein „im Dienste der Menschendarstellung“¹⁶⁸ steht und durch ihre reflexive Symbolik auf die psychischen Dispositionen seiner Figuren verweist.

Nach Edgar Groß bilden die Landschafts- und Ortsdarstellungen „eine bald leise, bald stark ertönende Begleitmusik“.¹⁶⁹ Dabei ist es jedoch niemals ihre alleinige Aufgabe, empirische Realität abzubilden. Wie Barbara Weber in diesem Zusammenhang ganz richtig bemerkt, möchte der Autor Fontane keine kontemplative Haltung beim Leser evozieren, indem er diesen eine um ihrer selbst Willen beschriebene Naturschönheit nachempfinden lässt, sondern er möchte vielmehr Handlungshöhepunkte kenntlich machen. Der Landschaftsdarstellung kommt in erster Linie eine poetische Funktion zu¹⁷⁰, sie ist ein poetisches Mittel, „Inneres in die Darstellung eines Äußeren umzusetzen.“¹⁷¹ Indem Fontane seine Landschaften ausdrücklich nicht realistisch zeichnet, werden diese zur künstlerischen Folie, vor deren Hintergrund die Darstellung der Figuren und deren psychische Entwicklungen erfolgen. Landschaften oder auch scheinbar nebensächliche Anmerkungen zum Wetter¹⁷², zu der Einrichtung von Räumen, zu Bildern oder Denkmälern oder über den baulichen Zustand von

¹⁶⁷ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Gisela Wilhelm, die die Romananfänge Fontanes nebeneinander stellt und dabei die Elemente und Funktionen der Raumdarstellungen analysiert. Gisela Wilhelm. *Die Dramaturgie des epischen Raumes bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 116 – 172.

¹⁶⁸ Hubert Ohl. *Bilder, die die Kunst stellt*; a.a.O. S. 470.

¹⁶⁹ Edgar Gross. Nachwort zu *Unwiederbringlich*. Nymphenburger Ausgabe, München, 1959, S. 234.

¹⁷⁰ Vgl. Hubert Ohl. *Bild und Wirklichkeit*; a.a.O. S. 481.

¹⁷¹ Hubert Ohl. *Bilder, die die Kunst stellt*, a.a.O. S. 482f.

¹⁷² Fontane selbst schreibt in einem Brief aus dem Jahr 1890 davon, dass er in seinen „ganzen Schreibereien“ versucht, sich mit den „sogenannten Hauptsachen immer schnell abzufinden, um bei den Nebensachen liebevoll, vielleicht zu liebevoll, verweilen zu können. Große Geschichten interessieren mich in der Geschichte; sonst ist mir das Kleinste das Liebste.“ (HF IV/4, 46)

Gebäuden¹⁷³ werden bei Fontane vor allem deshalb zum Ausdrucksträger, weil es sich niemals um objektiv geschaute Landschaften handelt. Natur bei Fontane ist niemals eigenständig, sondern immer von der Befindlichkeit und der momentanen Situation des jeweiligen Betrachters abhängig.¹⁷⁴ Die Landschaft in Fontanes Romanen wird somit zum Raum des Menschlichen und zur Darstellung des Innerweltlichen der Protagonisten. Der Autor bedient sich dabei des Verweisungscharakters solcher Darstellungen, um die psychischen Zustände seiner Figuren widerzuspiegeln.¹⁷⁵

Was es in diesem Kontext ausdrücklich zu betonen gilt, ist die durchgängige Perspektivierung der Fontaneschen Landschaftsdarstellung. „Fontane stellt seine Landschaften ebenso wenig ‚objektiv‘ dar wie seine Menschen“¹⁷⁶, er stellt sie vielmehr aus der subjektiven Perspektive seiner Figuren dar. Die Landschaften werden niemals von einem außerhalb des Handlungszusammenhangs befindlichen, überlegenen Blickpunkt aus geschildert, sondern weisen sich vielmehr als aus der Perspektive des textimmanenten Erzählers oder der betrachtenden und reflektierenden Romangestalten beschriebene Bilder aus. Hubert Ohl

¹⁷³ Vgl. Barbara Weber. *Der literarische Garten im bürgerlichen Zeitalter. Die Motive „Park“ und „Garten“ in den Prosawerken von Mörike, Storm und Fontane*. Düsseldorf, 1991, S. 231.

¹⁷⁴ Vgl. Kurt Weber. „*Au fond sind die Bäume besser als Häuser*“. *Über Theodor Fontanes Naturdarstellung*. In: *Fontane Blätter*, 64, 1997, S. 151.

¹⁷⁵ Es ist daher an dieser Stelle nochmals Bruno Hillebrand vehement zu widersprechen, der Fontane generell ein schlechtes Verhältnis zum poetischen Raum vorwirft. Zwar gibt auch Hillebrand zu, dass „Fontanes Raum der Untermauerung seelischer Vorgänge“ (Bruno Hillebrand. *Mensch und Raum im Roman*; a.a.O. S. 229.) dient, gleichzeitig bemängelt er jedoch, dass „Fontane hinsichtlich der Raumdarstellung mit immer denselben stereotypen Schemata arbeitet“ (S. 236) und dass er „weder in naturhafter noch zivilisatorischer Hinsicht zu einer individuellen Raumgestaltung gekommen ist“ (S. 241). Der Raum bei Fontane ist „nicht von jener intensiv das Kunstwerk durchdringenden Subjektivität“ (S. 229), die Hillebrand bei Autoren wie Jean Paul oder Stifter findet. Aus diesem Grund, so Hillebrand, „spielt der Raum bei Fontane eine zu untergeordnete Rolle“ (S. 230) und die menschlichen Problematiken werden nach Hillebrand ausschließlich in seiner Dialogstrategie vermittelt. Meines Erachtens greift Hillebrand hier jedoch zu kurz. Natürlich bleibt es unbestritten, dass Kommunikations- und Dialogstrategien bei Fontane eine übergeordnete Rolle spielen, was beispielsweise auch Ingrid Mittenzwei in ihrer Arbeit *Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen*. Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1970 eindrucklich darlegt, für Hillebrand ist der Raum bei Fontane jedoch nicht mehr als eine nach immer gleichen Vorgaben aufgebaute Kulisse. Dabei unterschätzt er jedoch die Bedeutung eben dieser „Bühnenbild[er]“ (S. 229), denn wie das oben angeführte Zitat Fontanes belegt, ging es dem Dichter eben nicht darum, Räume und Landschaften zu schildern, in denen sich der Leser verlieren kann, sondern Stimmungen vorzubereiten und psychologische Dispositionen mit äquivalenten Naturdarstellungen zu beschreiben. Von welcher wichtigen Bedeutung jedoch Gebäude, Bilder, Denkmale etc. für die Interpretation der Fontaneschen Figuren sind, lässt Hillebrand in diesem Zusammenhang völlig außer Acht. Den Vorwurf der stereotypen Formelhaftigkeit in der Landschaftsdarstellung Fontanes erhob schon Max Tau in seiner 1928 erschienenen Schrift *Der assoziative Faktor in der Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes*. Oldenburg, 1928. Darüber hinaus kritisiert Tau das Fehlen eines unmittelbaren Landschaftserlebnisses und folgert daraus, dass der Erzähler Fontane wohl gar „keine individuelle Landschaft besessen hat, die ihm zu gestalten notwendig erschien.“ (Ebd. S. 14). Was Tau an dieser Stelle ebenso wie später auch Hillebrand übersieht, ist jedoch die Tatsache, dass es niemals Fontanes Intention war, mit seinen Landschafts- und Ortsdarstellungen beim Leser ein unmittelbares Landschaftserlebnis zu erzeugen, da dies für ihn jede künstlerische Bedeutung verloren hatte und somit fortan nur mehr ein Thema für Schulaufsätze und dergleichen sein konnte. (Vgl. das auf S. 180 aufgeführte Zitat.)

¹⁷⁶ Hubert Ohl. *Bilder, die die Kunst stellt*; a.a.O. S. 472f.

spricht in diesem Zusammenhang von den „Sehepunkte[n]“¹⁷⁷ der einzelnen Betrachter, aus deren Perspektive die Landschaftsbeschreibung erfolgt. Ohl vergleicht diese Vorgehensweise Fontanes darüber hinaus mit der Panoramamalerei: Auch die Panoramabilder fixieren den Betrachter auf einen bestimmten Blickpunkt und beziehen ihn darüber hinaus auch insofern in das Bild ein, als er seinen Standort nicht verlassen darf, wenn die Wirkung nicht zerstört werden soll.¹⁷⁸

Die Wirkung der Landschaft auf die jeweiligen Romangestalten hängt in erster Linie von den Assoziationen ab, die diese bei den Figuren auslösen, denn was eine Landschaft oder ein Ort innerhalb der Romanwelt bedeutet, wird allein im „erinnernd-assoziativen Reflex“¹⁷⁹ der einzelnen Figuren sichtbar. Max Tau spricht in diesem Zusammenhang von dem „assoziativen Faktor“¹⁸⁰ der Fontaneschen Landschaftsdarstellung, bei der einzelne Orte oder Landschaften nur durch die Erinnerung mit Bedeutung aufgeladen werden, die ihr Anblick oder auch ihre bloße Nennung bei den betreffenden Figuren auslösen. Die Landschaften werden mithin semiotisiert, d.h. als Ganzes in den Rang eines Zeichens erhoben und damit können sie zu einem Medium des individuellen und des kulturellen Gedächtnisses werden.¹⁸¹

Auch in *Unwiederbringlich* wird solch eine semantisch aufgeladene Landschaft beschrieben, die bei der Betrachterin Vorstellungen von Geschichte, Geheimnis und Opferstätte auslösen:

„[...] als man den Furesee, der etwa halber Weg war, an seinem Ufer hin passierte, hob sich Ebba von ihrem Sitz und konnte sich nicht satt sehen an der stahlfarbenen leisegekräuselten Fläche, die die drüberhin fliegenden Möwen mit ihren Flügeln fast berührten. Das Ufer stand in dichtem und weit in den See hineinwachsendem Schilf, und nur dann und wann kamen Weiden, deren blätterlose Zweige bis tief herab hingen. An der andern Seite des Sees aber zog sich ein dunkler Waldstrich, drüber ein Kirchturm aufragte. Dazu tiefe Stille, nur unterbrochen, wenn aus dem Walde ein vereinzelter Schuss fiel oder das Gerassel des auf tausend Schritt Entfernung vorüberfahrenden Eisenbahnzuges hörbar wurde. Ebba machte diese Fahrt zum erstenmal. ‚Ich kenne den Süden nicht‘, sagte sie, ‚aber er kann nicht schöner sein als das hier. Alles wirkt so geheimnisvoll, als berge jeder Fußbreit eine Geschichte oder ein Geheimnis. Alles ist wie Opferstätte, gewesene, oder vielleicht auch noch gegenwärtige, und die Wolken, die so grotesk drüber hinziehn – es ist, als wüssten sie von dem allen.‘“ (HF I/2, 702f.)

Hier wird eine der Wirklichkeit scheinbar entrückte Landschaft beschrieben, in die Geschichte(n) von Mythen, Legenden und Erinnerungen gleichsam eingeschrieben sind.¹⁸² Es ist Ebba von Rosenberg, das Elementarwesen, das im Roman den Bereichen Wasser, Luft und Feuer zugeordnet ist, die durch ihre Assoziationen diese so eindrücklich dargestellte Landschaft in den Rang eines bedeutungsgeladenen Gedächtnisortes erhebt. Im Gegensatz zu den in den vorangegangenen Abschnitten behandelten Mnemotopen wird hier nicht mehr nur

¹⁷⁷ Ebd. S. 473.

¹⁷⁸ Vgl. Hubert Ohl. *Bilder, die die Kunst stellt*, a.a.O. S. 473.

¹⁷⁹ Hubert Ohl. *Bilder, die die Kunst stellt*, a.a.O. S. 477.

¹⁸⁰ Max Tau. *Der assoziative Faktor in der Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes*; a.a.O. S. 31f.

¹⁸¹ Vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 60.

¹⁸² Vgl. Doris Bachmann-Medick (Hg.). *Kultur als Text*; a.a.O. S. 7.

einem einzelnen Gebäude, sondern einem ganzen Landschaftszug eine mythische Struktur unterlegt. Interessanterweise spricht an dieser Stelle ausgerechnet die Figur, die wenig später den hilflosen Grafen auf dem Altar der höfischen Langeweile opfern wird, davon, dass diese Landschaft an eine Opferstätte erinnert. Eine Opferstätte ist zumeist ein lebensfeindlicher Ort, ein „anderer Ort“, ausgelagert aus der Mitte der Gesellschaft an deren Peripherie. Man könnte in diesem Zusammenhang mit Foucault von einer „Krisenheterotopie“¹⁸³ sprechen, zu denen er „privilegierte oder geheiligte oder verbotene Orte“¹⁸⁴ zählt. Auch eine Opferstätte ist ein Ort, an dem nicht jeder Zutritt hat und an dem sakrale Handlungen begangen werden. Der Eindruck des Geheimnisvollen und des Unheimlichen wird durch die Farbgebung verstärkt, die der Erzähler zur Beschreibung dieser Landschaft auswählt. Hier ist keine Rede mehr von rosigen Wolken oder von einem Meer, „das im Silberschimmer“ (HF I/2, 591) daliegt. In der Zitierung des Opfertopos durch Ebba erfolgt eine besonders eindruckliche Form der Landschaftsbeschreibung, in der ausgesprochen kühle und dunkle Farben die Szenerie beherrschen.

Natürlich korrespondiert die Faszination Ebbas, die von anderer Seite ironisch als „ossianische[...] Anwandlungen“ (HF I/2, 703) kommentiert wird, mit der einer Melusine eigenen Affinität zum Wasser.¹⁸⁵ In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, dass es nach Fontane der exzeptionellen Melusine als Elementarwesen nicht möglich ist, sich ins „Schön-Menschliche“ (HF I/7, 427) einzureihen. Vor diesem Hintergrund erscheint es somit auch nur konsequent, dass es ausgerechnet die Melusinengestalt dieses Romans ist, die sich ganz im Anblick dieser zweifellos schönen, gleichzeitig aber auch abweisend erscheinenden nordischen Landschaft verliert. Was für Holk sein „Schloss am Meer“ (HF I/2, 568) und für Christine die Bauten aus dem vierzehnten Jahrhundert bedeuten, kann für ein Elementarwesen nur eine von den Elementen geprägte Landschaft darstellen. Dass es sich dabei um eine von Mysterien erfüllte Landschaft handeln *muss*, liegt in der Natur der Sache.

Zudem wird in dieser Landschaftsbeschreibung explizit ein zweites Mnemotop, der Kirchturm, erwähnt.

¹⁸³ Michel Foucault. *Andere Räume*; a.a.O. S. 40.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ An dieser Stelle wird darüber hinaus einmal mehr deutlich, wie sehr Graf Holk das Wesen der Melusine Ebba erkennt. Denn ausgerechnet mit ihr, die sich selbst als „reine Skandinavin“ (HF I/2, 729) bezeichnet und die sich den Süden unmöglich schöner als den Furesee vorstellen kann, will er eine Hochzeitsreise nach Capri und Sorrent machen!

Die Fahrt entlang des geheimnis- und erinnerungsumwitterten Furesees ist der Auftakt für die nachfolgenden, sich auf Schloss Frederiksborg ereignenden Geschehnisse. Die Bedeutung von Schloss Frederiksborg als Mnemotop wurde im vorangegangenen Abschnitt bereits erläutert. Darüber hinaus ist jedoch auch die Lage von Schloss Frederiksborg, die Landschaft, in die das mittelalterliche Schloss gebettet ist, eine semantisch aufgeladene. Schloss Frederiksborg liegt zwischen dem Esromsee im Westen und dem Arresees im Osten, der sogar Verbindung zum Meer hat und im Winter nie ganz zufriert. Südlich des Schlosses ist ein weiterer See vorgelagert und nördlich verläuft ein Parkgraben, der die beiden großen Seen miteinander verbindet. Das Schloss erscheint somit von allen vier Himmelsrichtungen von Wasser umgeben. Bereits in dieser Landschaftsbeschreibung wird die Übermacht des Elementaren ganz offenkundig. In einer solchen Umgebung ist Ebba im wahrsten Sinne des Wortes in ihrem „Element“ und der schwache und bestimmbare Graf hat hier keine Chance diesem „Meerweib“ (HF I/2, 716) zu entkommen. Ebba wird auch durch ihre Vergangenheit dem Bereich des Wassers zugeordnet, denn auch bei der „wasserbewegte[n]“¹⁸⁶ Affäre mit dem Herzog von Jämtland spielten die „Boote, die zwischen den Liebesinseln des Mälarsees hin- und herfahren,“ (HF I/2, 687) eine nicht unwesentliche Rolle.¹⁸⁷ Erkennt man Ebba als Melusinengestalt Fontanes an, so erscheint es nur konsequent, dass Holks Verführung auf einem mehr oder weniger insularen Bereich stattfindet. Ebbas Reich ist die von Mythen und Legenden durchdrungene Welt des Nordens, in der ihr Holk tatsächlich bald zum Opfer fallen wird. Wenn Pentz zu einem späteren Zeitpunkt im Roman darüber spottet und sich ausmalt, dass Holk und Ebba bei ihrer Schlittschuhpartie auf einer Eisscholle bis nach Thule getrieben worden wären, so ist dies in diesem Zusammenhang gar nicht so weit hergeholt, wie es zunächst scheint, denn schließlich galt Thule im Altertum als das nördlichste Gebiet der Erde.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Claudia Liebrand. *Geschlechterkonfiguration in Fontanes Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 165.

¹⁸⁷ Karla Müller. *Schlossgeschichten*; a.a.O. S. 64.

¹⁸⁸ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 51.

3. ARCHIVPROZESSE

„Alles Sammeln ist überhaupt verrückt [...].“
(HF I/5, 357)

Archivprozesse, die „Kommunikation der Aufbewahrung“¹, wie der Titel eines von Hedwig Pompe und Leander Scholz herausgegebenen Sammelbandes zu diesem Thema lautet, stellen einen wichtigen Aspekt des Memoria-Diskurses dar. Das Nachdenken über den Umgang mit Erinnerung ist eng verbunden mit dem Nachdenken über die Möglichkeiten der Konservierung von Erinnerungstücken. Damit rückt die Frage nach der Entstehung von und dem Umgang mit Archiven und deren Bedeutung innerhalb einer Erinnerungskultur in den Mittelpunkt der Diskussion. Dem Begriff „Archiv“ haftet nach Wolfgang Ernst heute nicht länger „das Bild des Verstaubten und Philologischen an“;² der „Staub des Archivs“³ wird vielmehr von „einem frischen Wind der Aufmerksamkeiten“⁴ weggeweht. „Selten“, so Ernst, „schien das Archiv als Ort der Recherche wie als Objekt der Kulturtheorie so aktuell wie heute.“⁵

Initiiert wurde die Diskussion um Archive, wie die gesamte Memoria-Debatte, auf zweifache Weise durch die Angst vor Verlust und Absenz. Da ist zum einen die Angst vor dem Verlust von Dingen, von Daten und Fakten, die eine kulturelle Gemeinschaft für denk- und damit für aufbewahrungswürdig erklärt. „Archive handeln vom Verschwinden,“⁶ so Ernst, und diese „Angst vor Verlust suchen sie durch Anhäufung von Gedächtnis zu exorzieren.“⁷ Die Phobie vor einem möglichen Verschwinden dieser Dinge ist konstitutiv für die Konzeption kultureller Speicher.⁸ „Am Ende eines von der Furie des Verschwindens gehetzten Jahrhunderts erscheint das Archiv wie ein letzter Ort des Heils, Ort der Bewahrung nach so vielen Exzessen der Vernichtung.“⁹ Es ist an dieser Stelle Urs Stäheli zuzustimmen, der das Archiv

¹ Hedwig Pompe, Leander Scholz (Hg.). *Archivprozesse*; a.a.O.

² Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive*; a.a.O. S. 7.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd. S. 13.

⁷ Ebd.

⁸ Ein weiterer Motivationsgrund für das Sammeln und Aufbewahren gewisser Daten in Archiven ist neben der Sicherung des eigenen kulturellen Gedächtnisses auch die Überwachung anderer Gemeinschaften. Wolfgang Ernst fügt an dieser Stelle als Beispiel die im Rahmen der Feindbeobachtung vorgenommenen gegenseitige Archivierung von Nachrichtensendungen von BRD und DDR an, die unter anderen Umständen niemals aufgezeichnet worden, beziehungsweise schon längst wieder gelöscht worden wären. Hier wurde Paranoia zur „Energie des Archivs“ (Ebd. S. 76), die ganze Systeme antrieb.

⁹ Ulrich Raulff. *Club der untoten Dichter. Am Ort des Wahren und des Falschen: Fiktionen im Archiv*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Dezember 1997, Nr. 285, S. 43.

im Hinblick auf dieses Zitat von Ulrich Raulff als „Technik der Entschleunigung“¹⁰ bezeichnet. Mit dieser Technik widersetzt sich das Archiv dem Tempo der Zeit, mit der alles dem Vergessen anheim fällt. Es wird zum Zeitreservoir, in dem durch die verlangsamte Zeitlichkeit Geschichte erst wahrnehmbar wird. Damit sorgt das Archiv nicht nur für die Konservierung von Geschichte, sondern auch für deren Sichtbarmachung.¹¹ Das Archiv als Ort der Aufbewahrung dient der Sicherung von Dokumenten. Dabei wird versucht, der Forderung nach Totalität nachzukommen. Das Archiv selektiert die aufzubewahrenden Dokumente nicht, es fungiert vielmehr als wertfreies Sammelsurium. Ab dem Zeitpunkt, da die Bindung dieser Dokumente an die Macht aufgehoben und damit der Zugriff auf die Akten fortan ein historischer ist, dient das Archiv auch der Sicherung von Erinnerung. Ernst spricht in diesem Zusammenhang von den Archiven als „Bollwerke[n] des Gedächtnisses.“¹² An dieser Stelle wird das Archiv zum Mnemotop, zum Ort der Erinnerung. Ganz im Sinne Pierre Noras wird es zum Gedächtnisort, in dem durch die Inventarisierung von Komponenten des kollektiven Gedächtnisses das Verschwinden von Geschichte und Nationalbewusstsein kompensiert werden soll. Dabei kritisiert Nora, dass durch die zunehmenden Archivierungsbestrebungen lebendige Erinnerung verhindert wird. Wenn alles gesammelt, systematisiert, katalogisiert und damit vor dem endgültigen Verlust bewahrt ist, werden die Formen der lebendigen Erinnerung überflüssig. An ihre Stelle tritt das Archiv. Nora spricht in diesem Zusammenhang von einer „abergläubischen Verehrung der Spur“¹³, die sich darin äußert, dass keine Epoche mehr Archive produziert als die unsrige. Das Ergebnis dieses Prozesses ist ein „durch seinen Übergang in Geschichte verwandelten Gedächtnis, das geradezu das Gegenteil des eigentlichen ist: willentlich und bewusst, als Pflicht erlebt und nicht mehr spontan, psychologisch, individuell und subjektiv, nicht mehr sozial, kollektiv, alle und alles umfassend.“¹⁴

Wie Wolfgang Ernst betont, ist die klassische *Ars memorativa* vielmehr orts- und raum- denn zeitgebunden.¹⁵ Die in der Mnemotechnik angewandten Gedächtnisräume sind nach

¹⁰ Urs Stäheli. *Die Wiederholbarkeit des Populären*; a.a.O. S. 75.

¹¹ Vgl. Urs Stäheli. *Die Wiederholbarkeit des Populären*; a.a.O. S. 75.

¹² Vgl. Urs Stäheli. *Die Wiederholbarkeit des Populären*; a.a.O. S. 68. Wie aktuell die Archivdiskussion ist beweist auch die seit beinahe fünfzehn Jahren andauernde Debatte um die Wiederbebauung des Berliner Schlossplatzes. Dort wo bis jetzt noch der aus DDR-Zeiten stammende Palast der Republik steht, soll, trotz der leeren Kassen von Bund und Land, in absehbarer Zeit der Wiederaufbau der einstigen Hohenzollern-Residenz stattfinden. Das Konzept sieht einen Kulturort unter dem Namen „Humboldtforum“ vor, an dem die Stiftung Preußischer Kulturbesitz ihre außereuropäischen Sammlungen mit den Sammlungen der Humboldt-Universität und einem Teil der Zentral- und Landesbibliothek zu einem gemeinsamen, umfassenden „Weltarchiv“ vereint, wie Katja Bauer das Vorhaben in einem Bericht der Badischen Zeitung bezeichnet. Katja Bauer. *Ein guter, aber teurer Plan für Berlin*. In: *Badische Zeitung*, 25.08.2005, Nr. 196/34, 60. Jahrgang, S. 2.

¹³ Pierre Nora. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*; a.a.O. S. 19.

¹⁴ Ebd. S. 18.

¹⁵ Vgl. Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive*; a.a.O. S. 49.

bestimmten architektonischen und logistischen Mustern strukturiert, um damit dem Redner den Zugang zu den gespeicherten Daten zu ermöglichen. Durch ein ganz ähnliches System sind die heutigen Archive gekennzeichnet. Auch deren Aufbau muss bestimmten Ordnungsprinzipien folgen, um eine zielgerichtete Benutzung zu gewährleisten.

Zum anderen resultiert das Interesse am Archiv aus dem Bewusstsein, dass dessen Epoche zu Ende geht, da an die Stelle von Bibliothek und Archiv als klassische Wissens- und Kulturspeicher heute virtuelle Speichermedien und das Internet getreten sind. Waren die Archive früherer Zeiten in festungsähnlichen Gebäuden untergebracht, umgeben von der Aura des Arkanen, so dass durch das Wort „Archiv“ Assoziationen von Abgeschlossenheit, von dicken Stein- oder Betonmauern und fensterlosen Räumen, kurz von nur schwer zugänglichen Bunkern hervorgerufen wurden, so sind diese Bunker heute auf die Größe eines Mikrochips geschrumpft und statt auf Erz „bauen die Archive der Mikroelektronik heute auf Sand: Speicher aus Silizium, für digitale Sandkörner im Kornhaus der Bits.“¹⁶

Ein Hauptproblem der Archivdiskussion stellt die begriffliche Unschärfe dar, mit der die Debatte zum Teil geführt wird. Es stellt sich also an dieser Stelle zunächst die nur vordergründig einfache Frage: Was ist ein Archiv?

Was sich mit einer gewissen Bestimmtheit sagen lässt, ist, dass ein Archiv zunächst einmal ein Ort der Aufbewahrung ist, ein Raum, eine Kiste oder ähnliches, jener Arche Noah verwandt, die nach der christlichen Mythologie die erste exemplarische Sammlung der repräsentativen Objekte der Welt darstellt. Darüber hinaus aber entwickelte sich der Begriff „Archiv“ in den letzten Jahren, forciert durch die neu aufgekommene Diskussion darum, zur kulturologische Metapher für alles Mögliche. Der Terminus „Archiv“ ist nach Ernst zu einer „kulturtechnischen Universalmetapher avanciert, zu einer Begriffsmünze, die durch lauter Gebrauch bis zur Unkenntlichkeit abgegriffen ist.“¹⁷

Entgegen einem in der Philosophie und Philologie weitverbreiteten Glauben betont Ernst, dass Archive nicht primär Teil des kulturellen Gedächtnisses sind. Diese Auffassung kommt vielmehr einer „Fehllektüre des Archivs“¹⁸ gleich, die aus der „gedächtnismetaphorischen Verblendung“¹⁹ der Philosophen und Poeten resultiert, die bei ihrer Beurteilung erheblich von den Einsichten der Juristen und Historiker abweichen und die Machtverstricktheit des Archivs außer Acht lassen. Ernst hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass „Archive nicht nur aus

¹⁶ Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive*; a.a.O. S. 41.

¹⁷Ebd. S. 7.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

der Politik entstehen, sondern dass es eine Politik der Archive gibt.“²⁰ Einen historischen Zugriff erlaubt das Archiv erst dann, wenn keine Bindung der Dokumente an eine bestehende Macht mehr vorliegt. Damit steht der in der Archivwissenschaft verwendete, durch die Bindung an Macht und Politik definierte Archivbegriff in semantischem Gegensatz zu dem metaphorisch aufgeladenen, in erster Linie in der Philosophie angewandten Archivbegriff. Ein weiterer wichtiger Aspekt bei der Definition des Begriffs „Archiv“ ist die Tatsache, dass sich das Archiv der Neuzeit stark von seinen Vorgängern unterscheidet. Es wurde bereits angesprochen, dass die Inhalte, die einst die endlosen Hallen und Gänge von Archiven füllten, heute auf kleinsten Datenträgern Platz finden. Was den auf diese Weise neu entstandenen archivarischen Raum vom klassischen Archiv unterscheidet, ist dessen produktiver Charakter. Das neuzeitliche Archiv ist nach Wolfgang Ernst nicht mehr nur ein Ort des Konservierens und der Legitimation, sondern vielmehr der Produktion.²¹ Es ist nicht nur ein passiver Ort zur Aufnahme von Daten, die eine Gegebenheit hinterlässt, sondern vielmehr ein „ökonomischer Ort der Zirkulation von Symbolen“²², aus dem durch den Umgang mit jenen Daten das Produkt „Gedächtnis“ hervorgeht. Das Archiv der Moderne ist damit der Ort, an dem die Transformation von Daten in Geschichte erfolgt. Damit ist das Archiv heute mehr denn je Speicher und Medium zugleich, es dient nicht mehr nur der Aufbewahrung, sondern in erster Linie dem Austausch und der Vermittlung von Informationen. Wolfgang Ernst spricht in diesem Zusammenhang davon, dass es die primäre Aufgabe des Archivs ist, „Dinge einer überkommenen Welt in Material für eine noch zu fabrizierende Welt zu verwandeln.“²³

Auf die Schwierigkeit einer eindeutigen Begriffsbestimmung weist auch Jürgen Fohrmann²⁴ in der Einleitung zu dem oben bereits genannten Sammelband von Pompe und Scholz hin. Der Ausgangspunkt von Fohrmanns Überlegungen ist die Tatsache, dass die Grundbedingung von Kommunikation darin besteht, „dass man sich wechselseitig auf etwas Zurückliegendes bezieht“, auf etwas, das auf irgendeine Art und Weise bereits gespeichert und damit in einem Archiv hinterlegt sein muss. Der Rückgriff auf Vergangenes wird zur Basis für Kommunikation. Führt man diese Überlegung weiter, so wird „Archiv“ zu einem so basalen

²⁰ Ebd. Ernst führt an diese Stelle das Beispiel des Geheimen Staatsarchivs in Berlin-Dahlem an, dass erst durch die Auflösung des Landes Preußen durch die Alliierten 1947 zum historischen Archiv umkodiert wurde. Solange das Land Preußen existierte und das Archiv als potentiell politisches Speichermedium diente, war es mit dem Mantel des Geheimnisses umhüllt und nur für Juristen zugänglich. Erst als sich die Machtverhältnisse änderten und damit die eingelagerten Dokumente nicht mehr in unmittelbarer Verbindung zur herrschenden Macht standen, wurde die Archivsperrung aufgehoben und die Dokumente standen fortan einem historischen Zugriff offen.

²¹ Vgl. Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive*, a.a.O. S. 38ff.

²² Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive*; a.a.O. S. 38.

²³ Ebd. S. 12.

²⁴ Jürgen Fohrmann. „*Archivprozesse*“; a.a.O. S. 19.

Begriff, „dass sogleich die gesamte menschliche Geschichte zum Gegenstand des Nachdenkens wird.“²⁵ Damit kann „Archiv“ jenen Kategorien zugerechnet werden, „deren Extension dazu tendiert, die ‚ganze Welt‘ zu implizieren.“²⁶ Doch wenn die ganze Welt Archiv ist, wenn die Welt als bereits gestaltete symbolische Ordnung das umfassendste Archiv für die Gegenwart darstellt und die Ordnungsmechanismen des Archivs widerspiegelt, sich die Welt quasi im Archiv und das Archiv sich in der Welt verdoppelt, existiert dann noch irgendetwas außerhalb des Archivs und wenn ja, „welche Unterscheidungsmöglichkeiten zu dem, was ‚Nicht-Archiv‘ ist, gibt es dann noch?“²⁷ Eine Duplizität von Archiv und Welt führt zu keinen neuen Erkenntnissen und ist aus diesem Grund „heuristisch eine eher unfruchtbare Perspektive“.²⁸ Ein Ansatz, der die ganze Welt im Begriff Archiv subsumiert, der sich dann nicht mehr von anderen Begriffen wie „Welt“ oder „Gott“ unterscheidet, lässt diesen Begriff zu einer Leerformel werden, die alles und gleichzeitig nichts besagt und damit für den wissenschaftlichen Diskurs unbrauchbar geworden ist.

Darüber hinaus ist nach Fohrmann eine vollkommene Extension, ein alles umfassendes Archiv, theoretisch zwar denkbar, aber nicht intentional erzeugbar. Fohrmann betont, dass das Archiv ursprünglich eine Kiste war, und ausgehend von diesem Ursprung wird eine operativ gehandhabte Grenze nötig, eine Grenze, die definiert, was zum Inhalt des Archivs wird und was außen bleibt: „Archiv, das ist Autorität, das ist [...] errichtende und erhaltende Gewalt; Archiv, das ist, genauer gesagt, die Kodifizierung einer Grenze, die ein Arkanum gegen ein Anderes, Offenes, Nicht-Archiv, absetzt und auf diese Weise eine Versammlung, eine Konsignation, ermöglicht.“²⁹ Fohrmann beruft sich an dieser Stelle auf Derrida, für den es „kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit“³⁰ gibt. „Kein Archiv ohne Draußen.“³¹ Die Grenze des Archivs stellt dessen Macht dar. Dokumente oder Daten, die diese Grenze überschreiten, werden als denk- und damit als aufbewahrungswürdig erklärt, sie werden zu Bestandteilen des künftigen Kanons³² und können fortan einen Anspruch auf Geltung erheben. Dieser Anspruch setzt voraus, dass das Archivierte nicht umgeschrieben wird, sondern innerhalb der Grenzen des Archivs wortwörtlich verwahrt bleibt. Die Legitimität des Archivs beruht somit auf der

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd. S. 20.

³⁰ Jacques Derrida. *Dem Archiv verschrieben*; a.a.O. S. 25.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Ulrich Raulff. *Club der untoten Dichter*; a.a.O. S. 43.

Unabänderlichkeit seines Inhalts. Aufgrund dieser Legitimität und des damit verbundenen Geltungsanspruchs kann das Archivierte die Möglichkeit von Geschichten und Konjekturen auf Sinn eröffnen, und „Sinn“, so Jürgen Fohrmann, „ist ein notwendiger Effekt des Archivs.“³³ Dieser Effekt kann jedoch nur durch Gebrauch entstehen. Das Archiv muss somit die Fiktion von hermetischer Verslossenheit aufrechterhalten, eine Wirkung kann es jedoch nur als Geöffnetes erzielen, in dem den archivierten Inhalten die Möglichkeit zur Interaktion mit allem, was Nicht-Archiv ist, gegeben wird. Aus diesem Grund definiert Fohrmann das Archiv als das, „was von der Zirkulation im *gegenwärtigen* Moment ausgeschlossen ist, was allerdings jederzeit zirkulieren könnte.“³⁴ In Anlehnung an Derrida, der den Begriff des Archivs von einer „gespenstische[n] Messianizität“³⁵ beeinflusst sieht, die diesen an eine „ganz einzigartige Erfahrung des Versprechens“³⁶ bindet, unterscheidet Fohrmann vier Ebenen dieses Versprechens³⁷:

Da ist erstens das „*Versprechen größtmöglicher Extension*.“³⁸ Es beinhaltet, dass das Archiv nach maximaler Ausdehnung und nach umfassendster Speicherung aller erdenklichen Daten strebt. Hierbei besteht jedoch auch gleichzeitig die Gefahr, dass die ganze Welt im Begriff des Archivs subsumiert wird und die Extension im Extremfall einen Grad an Universalisierung erreichen kann, der, in sein Gegenteil umschlagend, nur noch als Müll wahrnehmbar ist. Fohrmann spricht in diesem Zusammenhang auch von der „Totalitätsdepression“³⁹, der die Vorstellung des Archivs unterliegt. Deshalb sind Selektionsmechanismen nötig, die ein Überfüllen des Speichers verhindern. Das Archiv wird damit zur normativen Instanz, die Bewahrenswertes von Nicht-Bewahrenswertem abgrenzt.⁴⁰

Als zweites nennt Fohrmann das „*Versprechen zur Produktivität*“⁴¹, das, wie bereits angesprochen, den Unterschied zum klassischen Archiv ausmacht, dessen Funktion sich nur auf das Sammeln und Aufbewahren von Daten beschränkt. Das *Versprechen zur Produktivität* bezieht sich auf die Wechselbeziehung von Archiv und Archiviertem, denn es ist einerseits das Archiv, das die Argumentationen lenkt und die Erzählungen organisiert, die andererseits wiederum am Archiv bauen und es organisieren. Das Archiv ist damit „zugleich errichtend und erhaltend.“⁴² Aus dem Versprechen zur Produktivität lässt sich, drittens, das

³³ Jürgen Fohrmann. „*Archivprozesse*“; a.a.O. S. 20.

³⁴ Ebd. S. 21

³⁵ Jacques Derrida. *Dem Archiv verschrieben*; a.a.O. S. 65.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. hierzu Jürgen Fohrmann. „*Archivprozesse*“; a.a.O. S. 22f.

³⁸ Jürgen Fohrmann. „*Archivprozesse*“; a.a.O. S. 22.

³⁹ Ebd. S. 23.

⁴⁰ Vgl. Urs Stäheli. *Die Wiederholbarkeit des Populären*; a.a.O. S. 74.

⁴¹ Jürgen Fohrmann. „*Archivprozesse*“; a.a.O. S. 22.

⁴² Jaques Derrida. *Dem Archiv verschrieben*; a.a.O. S. 18.

„Versprechen, auch in der Zukunft, durch Umarbeitung von, im Rückgriff auf Bestehendes, Komplexität zu sichern“⁴³ ableiten. Geht man von der Prämisse aus, dass alles, was aus dem Archiv stammt, durch die Arbeit des Benutzers verändert wird und dann letztendlich in modifizierter Form wiederum Eingang ins Archiv findet, so ist das Archiv nicht mehr nur als Thesaurus, als Ort der Aufbewahrung, sondern auch als Prozess zu verstehen. Aus diesem Grund, so Fohrmann, „kann es wohl keine Kultur ohne das Archiv gerade vergangener Kultur geben.“⁴⁴

Die vierte Ebene dieses Versprechens betont die memorative Funktion des Archivs, die gerade im Gegensatz zur Prozessualität und Produktivität steht und vielleicht das ursprünglichste aller Archivversprechen ist, denn das Archiv sorgt in erster Linie für die „Sicherung des Gedächtnisses“⁴⁵, eines Gedächtnisses, das als ein stetig anwachsendes verstanden wird. Durch den im Archiv verbürgten Rückgriff auf Daten der Vergangenheit wird nach Urs Stäheli die „metaphysische Idee einer unendlichen Wiederholbarkeit“⁴⁶ produziert. Eine Besonderheit ist dabei die Fiktion der Gleichzeitigkeit, die im Archiv aufrechterhalten wird. Memoria erscheint hier als Synchronizität, die jedoch nur eine materielle sein kann. In einem scheinbar unendlich erweiterbaren, zeitinvarianten Raum wird ein zeitgleicher Zugriff auf Daten ermöglicht, deren Ursprung jedoch unter Umständen jahrhundertweit auseinanderliegt. Durch diese Gleichzeitigkeit des eigentlich Ungleichzeitigen an einem sich der Zeit widersetzenen Ort wird das Archiv ganz im Sinne Foucaults zum Heterotopos „der sich endlos akkumulierenden Zeit.“⁴⁷ Die permanente Zunahme des Archivmaterials durch die endlose Anhäufung von als aufbewahrungswürdig eingestuften Daten und Fakten ist einer „unhintergehbaren Asymmetrie“⁴⁸ geschuldet, „die das ‚mehr/Meer‘ des Archivs stets mit dem ‚immer noch zu wenig‘ des Benutzers

⁴³Jürgen Fohrmann. „Archivprozesse“; a.a.O. S. 22f.

⁴⁴Ebd. S. 23.

⁴⁵Ebd.

⁴⁶Urs Stäheli. *Die Wiederholbarkeit des Populären*; a.a.O. S.79. Die Idee einer „unendlichen Wiederholbarkeit“ verbindet Stäheli mit der Idee eines „unendlichen Lebens“ (Ebd.) und findet aus diesem Grund die „Logik des Archivs [...] durch die Figur des Vampirs am besten repräsentiert.“ (Ebd.) Sowohl der Vampir als auch das Archiv sind von dem Ideal der Wiederholbarkeit geprägt: Sofern der Vampir einige für seine Daseinsform elementare Regeln befolgt (täglich frisches Blut und das strikte Vermeiden von Tageslicht und Knoblauch) wird er mit dem ewigen Leben belohnt (oder bestraft), ebenso wie auch und die archivierten Gegenstände die jetzt Lebenden überleben sollen. Stäheli ist nicht der einzige, der die Archivprozesse in die Nähe des Vampirismus rückt. Auch Wolfgang Ernst bedient sich dieser Metapher. Für ihn ist das Stichwort „Dracula“ (Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive*; a.a.O. S. 34) im Kontext von Archiven selbstverständlich, denn es beschreibt „das weitverbreitete Historikersyndrom, dort Leben zu sehen, wo Schweigen der Fall ist.“ (Ebd. S. 34f.) Der Archivbehälter ist bei Ernst der Sarg und der nächtliche Zeitpunkt der Durchsicht der Dokumente entspricht den nächtlichen Aktivitäten des Vampirs. Das Opfer stellt der Historiker dar, die sich nachts an seinem Schreibtisch „aussaugen“ (Ebd. S. 35) lässt, allerdings fließt statt Blut in diesem Falle nur profane Tinte!

⁴⁷Michel Foucault. *Andere Räume*; a.a.O. S. 43.

⁴⁸Jürgen Fohrmann. „Archivprozesse“; a.a.O. S. 23.

konfrontiert.“⁴⁹ An dieser Stelle wird das auch mit dem Versprechen größtmöglicher Extension korrespondierende Problem der Absenz manifest. Denn trotz aller Papierflut ist das Archiv in den Augen des Benutzers nie ein Hort der Fülle, sondern immer charakterisiert durch die Lücken im Inventar. Primäre Aufgabe des Historikers angesichts dieser als Mangel empfundene Unvollständigkeit ist es nun, diese Lücken auszuhalten und sie nicht mit Hilfe von Rückschlüssen und Konklusionen und damit letzten Endes durch Imagination füllen zu wollen. Wolfgang Ernst hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass das Inventar im Anschluss an den Begriff *inventio* daran erinnert, wie nahe die Fiktion im Archiv liegt.⁵⁰ Bei der Arbeit des Historikers oder Archivars kann es zu, wie Ernst sie nennt, „prosopopöetische[n] Phantasmen“⁵¹ kommen, in deren Folge der Forscher glaubt, die Stimme des Archivs zu vernehmen und dieser Stimme wiederum in seiner Arbeit Gehör verschaffen zu müssen. Nach Raulff triumphiert in dieser Situation „der platteste Positivismus, der sich einzureden versucht, das Archiv sei ein Friedhof der Fakten und nicht ein Garten der Fiktionen.“⁵² Im Garten der Fiktionen aber blüht die Narration, denn um die logistischen Zusammenhänge, die das Archiv liefern kann auch in hermeneutische Zusammenhänge zu verwandeln, bedarf es der literarisch-historiographischen Umformung. An dieser Stelle nähert sich die Problemstellung der des New Historicism und den Geschichtsreflexionen von Hayden White an: Sowohl die Geschichtsschreibung als auch der Umgang mit dem Archivinventar ist nie frei von narrativen Implikationen. Ein Umstand, der hier dem Wunsch nach Vollständigkeit geschuldet ist.

Einen Ausweg aus diesem sich perpetuierenden Kreislauf gibt es nur, wenn sich der Benutzer zu einer „Apologie des Vergessens“⁵³ durchringt, um dadurch der Versuchung von immer neuen und immer mehr Quellen zu entgehen.

Die folgende Interpretation der Archivprozesse in *Unwiederbringlich* wird sich an Fohrmanns Definition des Archivbegriffs anlehnen. Dabei werden zwei Nebenfiguren des Romans in den Vordergrund rücken, die explizit als Altertümler und Sammler dargestellt werden und anhand derer beispielhaft der Umgang mit dem Archiv im Roman diskutiert werden soll: der alte Pastor Petersen und König Friedrich VII. In den Ausführungen und Erläuterungen werden die Begriffe Archiv und Museum synonym verwendet werden, denn bei den Archiven im Roman

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive*; a.a.O. S. 129.

⁵¹ Ebd. S. 30. An anderer Stelle bezeichnet Ernst das Archiv in diesem Zusammenhang auch als „halluzinogene Substanz.“ Ebd. S. 26.

⁵² Ulrich Raulff. *Club der untoten Dichter*; a.a. O. S. 43.

⁵³ Wolfgang Ernst. *Das Rumoren der Archive*; a.a.O. S.23.

ist keine Bindung an eine Macht mehr vorhanden und somit ist der Zugang zu den archivierten Gegenständen ein rein historischer. Selbst der König als Personifikation der Macht pflegt keinen staatsmännischen Umgang mit seinen Exponaten, sondern auch dessen Sammelleidenschaft ist rein von historischen Interesse motiviert. Auffallend bei beiden Figuren ist, dass sich die archivarisches Tätigkeiten vor die eigentliche Profession als Geistlicher, beziehungsweise als Regent schieben. Darüber hinaus stehen die Figuren des Geistlichen und des Königs für die Bereiche, in denen traditionellerweise Archive entstanden: die Bereiche der kirchlichen und der staatlichen Macht.

In einem Exkurs soll daran anschließend das wohl bekannteste Museum in Fontanes Werk einer genaueren Betrachtung unterzogen werden: die Wetterfahnen Sammlung des alten Stechlin.

In einem zweiten Komplex wird dann auf die dem Archivgedanken inhärente Problematik der Intertextualität eingegangen, in deren Zusammenhang der Text selbst als Archiv begriffen wird, dessen Inventar im Falle von *Unwiederbringlich* aus Bildungszitaten und Balladen, aber auch aus unmarkierten, dem Text unterlegten und dessen Struktur bestimmenden, jedoch erst auf den zweiten Blick deutlich werdenden, Intertexten besteht. Literarische Texte werden in der Postmoderne nicht mehr nur als abgeschlossenen Einheiten betrachtet, sondern vielmehr im wahrsten Sinne des Wortes als Texte und damit als unendlich feingesponnenen Gewebe, die auf mehr als einer Ebene rezipiert werden können. Sie sind Medien kultureller Selbstausslegung, deren Horizont auch immer die Auseinandersetzung mit Fremdheit bildet. Der Text hat Teil an historisch und geographisch genau lokalisierbaren kulturellen Diskursen und Kontexten.⁵⁴ Das Buch als Werk des Dichters wird damit zum Archiv, in dem Geschichten aufbewahrt werden um uns die Sicht des Dichters von der Geschichte zu vermitteln.

⁵⁴ Doris Bachmann-Medick. *Literaturwissenschaft in kulturwissenschaftlicher Absicht*; a.a.O. S. 9.

3.1. INDIVIDUELLE ARCHIVKONZEPTE

Wenn in den Romanen Theodor Fontanes immer wieder Archive und Museen beschrieben werden, so ist dies als Rekurs auf eine Zeiterscheinung des 19. Jahrhunderts zu deuten. An der Epochenschwelle zur Moderne werden den Techniken der Aufbewahrung besondere Bedeutung zugemessen. Archive – zu denen in diesem Kontext auch Museen, Ahnengalerien und Sammlungen zu zählen sind, da all diese Einrichtungen aus dem Bedürfnis geboren sind, bestimmte Dinge vor dem Vergessen zu bewahren – erfreuen sich großer Beliebtheit und stoßen auf wachsendes Interesse. Sonja Wüsten betont in diesem Zusammenhang, dass sich erst mit der Emanzipation des Bürgertums und der Herausbildung der Nationalstaaten in Europa ein Geschichtsbewusstsein entwickelte. Wissenschaftler und Künstler befassen sich zunehmend mit historischen Studien, Geschichts- und Altertumsvereine entstehen allerorten.⁵⁵ Mehr und mehr setzt sich in der Gesellschaft ein Bewusstsein durch, das die Wichtigkeit eines Ortes der Aufbewahrung von als archivierungswürdig eingestuften Daten und Fakten, von historischen Zeugnissen und Artefakten des kulturellen Gedächtnisses einer Gemeinschaft betont. Nicht zufällig fallen die Gründungsdaten zahlreicher Archive in das 19. Jahrhundert.⁵⁶ Diese Entwicklung im öffentlichen Leben findet ihr Pendant im privaten Bereich des Adels und der Geistlichkeit. Archive und Museen werden sozusagen Mode in der aristokratischen Oberschicht. Die Angst vor dem Vergessen und die Faszination an den Zeugnissen der Vergangenheit lässt immer mehr private Sammlungen und Familienarchive entstehen. Im Extremfall kann sich diese neu aufgekommene Sammelleidenschaft bis hin zu einer „blinden Sammelwut“⁵⁷ steigern, wie Nietzsche in seiner 1874 entstandenen Schrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* schreibt. Nietzsche diagnostiziert ein rastloses „Zusammenscharren[...] alles einmal Dagewesenen“⁵⁸ als Phänomen seiner Zeit, in dessen

⁵⁵ Vgl. Sonja Wüsten. *Die historischen Denkmale im Schaffen Theodor Fontanes*; a.a.O. S. 187.

⁵⁶ So beispielsweise das 1852 von Freiherr Hans von und zu Aufseß als „Generalrepertorium“ gegründete Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. Die Bezeichnung „Generalrepertorium“ bringt zum Ausdruck, dass der Initiator in erster Linie ein umfassendes, über den eigenen Bestand hinausgehendes Verzeichnis, also ein Archiv, erstellen wollte und das Sammeln von Originalobjekten zunächst zweitrangig war. 1889 wurde in Weimar das Goethe- und Schillerarchiv eingerichtet (Goethe selbst hatte in seinem 1823 in der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* erschienenen Essay *Archiv des Dichters und Schriftstellers* auf die Bedeutung eines wohlgeordneten und systematisierten Archivs hingewiesen) und ebenfalls ins 19. Jahrhundert fällt der Plan zur Errichtung des Schiller-Archivs und -Museums in Marbach, dessen Grundsteinlegung allerdings erst am 29. Mai 1901 erfolgte. Ein weiteres wichtiges und in diesem Kontext bereits erwähntes Archiv ist das Geheime Staatsarchiv Preußischen Kulturbesitzes, eines der größten deutschen Staatsarchive, dessen Anfänge zwar bis ins 13. Jahrhundert reichen, das jedoch erst 1803 den Titel „Geheimes Staatsarchiv“ verliehen bekam, womit seine Stellung als preußisches Zentralarchiv gefestigt wurde.

⁵⁷ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 117.

⁵⁸ Ebd.

Folge sich der Mensch zunehmend in „Moderduft“⁵⁹ hüllt und jedes andere Bedürfnis der „antiquarische[n] Manier“⁶⁰ unterordnet. Dabei tritt die ursprüngliche Intention immer mehr in den Hintergrund und statt der Erinnerung an bestimmte Geschehnisse und die systematische Ordnung verifizierbarer Daten wird die „historische Notiz im Katalog“ (HF I/2, 701) zur „Hauptsache“ (HF I/2, 701). Auch in Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, die den selben historischen Ort wie *Unwiederbringlich* beschreiben, wird die zu Anfang dieses Kapitels bereits angesprochene und von Pierre Nora deutlich formulierte Trennung von lebendigem Gedächtnis und Geschichte thematisiert, wobei das Archiv als Zeichen für eine von der lebendigen Erinnerung losgelösten Geschichte gelten kann.

Fontanes Romane reflektieren diese Entwicklung, wie die eben zitierte Äußerung des Kammerherren Pentz in *Unwiederbringlich* deutlich macht. Wird in *Vor dem Sturm* noch relativ ernsthaft, nur mit einem dem Erzählstil Fontanes eigenen, leichten Anflug von Ironie über den Prediger und Sammler Seidentopf und dessen wissenschaftliche Auseinandersetzungen über die Semnonen und Wenden mit Justizrat Turgany berichtet, so wird im letzten Roman Fontanes die Versessenheit auf Museen und Sammlungen ausschließlich ironisch kommentiert. Es kommt deutlich zum Ausdruck, dass es sich bei dem Museum auf Schloss Stechlin „mehr um einen Scherz als um etwas Ernsthaftes handelt“ (HF I/5, 274), und dass der Disput zwischen dem alten Schlossherrn und seinem Dorfschullehrer Krippenstapel nur dem Zeitvertreib des ersteren dient.

3.1.1. Archivierung als Prädomination

Zweimal nimmt der Roman *Unwiederbringlich* Bezug auf die Sammelleidenschaft des Pastors Petersen. Das erste Mal wird von einem Besuch Aastas in der Studierstube des Pastors berichtet, in dessen Zusammenhang die Figur des alten Petersen als Prototyp des sammelnden und archivierenden Geistlichen vorgestellt wird: „denn er war ein Altertümler wie die meisten schleswigschen Pastoren“ (HF I/2, 610), der große Teile seiner Zeit mit dem Sammeln und Katalogisieren von archäologischen Fundstücken zubringt. Bei der Beschreibung des Arbeitszimmers des Pastors drängt sich dem Fontane-Leser, der Fontane-Leserin der Vergleich mit dem Studienzimmer des Pastors Seidentopf aus *Vor dem Sturm* auf, das „einem Antikencabinet ungleich ähnlicher sah als einer christlichen Predigerstube.“ (HF I/3, 84f.) Zwar ist Petersens Arbeitszimmer nicht in eine „Camera archaeologica“ und eine „Camera theologica“, wobei erstere deutliche Spuren intensivster Arbeit und letztere nur Unmengen

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd.

von Staub aufweist, aufgeteilt, aber dennoch fallen auch im Pfarrhaus zu Holkeby die Präferenzen eindeutig zugunsten der archäologischen Forschung aus. Dies zeigt sich bereits daran, dass es der Pastor vorzieht, die Bibel statt seines archäologischen Kastens zur Seite zu schieben, um Platz auf seinem Arbeitstisch zu machen. Eine Handlungsweise, die ihm von der strenggläubigen Gräfin den Vorwurf einbringt, „immer die Bibel zurück[zuschieben] und [...] immer bei den Steinen“ (HF I/2, 602) zu sein und „auch sonst eine Neigung“ (HF I/2, 620) zu haben, „die Steine für Brot zu geben.“ (HF I/2, 620) Diese Substituierung des Brotes durch die Steine ist besonders aussagekräftig, denn hier wird das biblische Wunder der Verwandlung der Steine in Brot umgekehrt und damit das Profane an die Stelle des Sakralen gerückt. Das Zitat der Gräfin beschreibt ein Muster, das im Roman noch häufiger im Zusammenhang mit den dargestellten Archivierungsprozessen auffällt: die Profanisierung sakraler Dinge und im Gegenzug dazu die Sakralisierung profaner Gegenstände durch den Vorgang der Archivierung. Ob Petersen die Bibel durch die Steine ersetzt oder der König sich bei dem Schlossbrand mehr um seine Exponate denn um seinen vom Feuer bedrohten Hofstaat sorgt oder ob Dubslav von Stechlin seinen eigentlich bedeutungslosen Wetterfahnen die Ehre des Denkwürdigen erweist und sie in einem – zugegeben recht provisorischen – Museum ausstellt, immer erfolgt durch die Aufnahme dieser Dinge in ein Archiv die Säkularisierung ursprünglich als sakral anerkannter Dinge zugunsten einer Sakralisierung der Vergangenheit.

Auch in dem folgenden Gespräch zwischen dem Pastor, seiner Enkelin und Asta wiederholt sich diese Gewichtung, denn auch hier kommen religiöse Themen, abgesehen von dem kurzen Toast auf ein schönes Weihnachtsfest, kaum zur Sprache, stattdessen liegt die Akzentuierung eindeutig auf den archäologischen Fundstücken. Asta hält einen goldenen Armreifen für eine Sofasprungfeder, was den Pastor amüsiert:

„Warum ist es von Gold?“ fragte Asta. „Es sieht ja aus wie eine Sofasprungfeder.“ Der Alte vergnügte sich darüber und sagte ihr dann, es sei was Besseres, ein Schmuckstück, eine Art Armband, das vor zweitausend Jahren eine damalige Komtesse Asta getragen habe.

Asta freute sich und nickte, und Elisabeth, die von diesen Dingen mehr kannte, als ihr lieb war, denn sie war wie der Kustos der Sammlung, setzte ihrerseits hinzu: „Und wenn nach wieder zweitausend Jahren deine kleine Hufeisenbroche gefunden wird, dann, das kann ich dir versichern, wird es auch Vermutungen und Feststellungen geben...“ (HF I/2, 611)

Zweierlei kommt in dieser Textstelle deutlich zum Ausdruck: Zum einen ist der Pastor trotz seiner starken Vorliebe für die Altertumsforschung nicht als dogmatische Figur gezeichnet. Astas Naivität und Unwissenheit erheitern und ihr Interesse erfreut ihn. Ihr Vergleich des antiken Schmuckstücks mit einer Sofasprungfeder offenbart einen Bruch zwischen dem wissenschaftlichen Sammlerblick des Pastors, der in jedem historischen Fundstück eine heilige Spur der Vergangenheit zu erblicken glaubt und dem weitaus profaneren Blick Astas,

die in dem Schmuckstück nichts weiter als einen Alltagsgegenstand erkennt. Zum anderen wird hier aber auch gezeigt, wie das Hobby des Großvaters das Leben der Enkelin überschattet, denn Elisabeths Reaktion auf Astas Fragen ist eine völlig andere. Sie kann ganz offensichtlich die Begeisterung über das antike Schmuckstück nicht nachempfinden und ihre Bemerkung über Astas Hufeisenbrosche, die dereinst ebenfalls Anlass für Spekulationen sein wird, wirkt relativierend und ernüchternd. Sie bemüht sich auch, dem Gespräch schnellstmöglich eine andere Wendung zu geben, das Thema abzuschließen und das Archiv des Großvaters auf schnellstem Wege zu verlassen: „Aber nun komm, Asta, wir wollen den Großpapa und seine Studierstube nicht länger stören.“ (HF I/2, 611) Der Grund für dieses distanzierte Verhalten, das im Gegensatz zu der in diesem Moment von Asta geteilten Faszination des alten Petersen steht, wird im Text explizit genannt: Sie kannte „von diesen Dingen mehr, [...] als ihr lieb war, denn sie war wie der Kustos der Sammlung.“ (HF I/2, 611) Als Kustos kommt es Elisabeth zu, die Fundstücke zu sortieren und zu katalogisieren, sie wird damit zum Archivar dieser Sammlung. Eine nicht gerade adäquate Tätigkeit für ein junges Mädchen. Dass sie dies nicht aus eigenem Interesse tut, sondern aus Respekt gegenüber dem Großvater, dem, nebenbei bemerkt, einzigen Verwandten, den die Waise Elisabeth Petersen noch hat, und aus Mangel an alternativen Freizeitbeschäftigungen in dem kleinen Dorf an der Ostsee, wird deutlich, wenn sie gegenüber Asta ihre Zukunftsaussichten schildert, für den Fall, dass diese in eine Pension geht: „Ich kann doch nicht immer am Strand spazieren gehen und Bernstein suchen und Kataloge machen und die Nummern umschreiben.“ (HF I/2, 615) Während Asta Zukunftspläne schmiedet und sich mit dem Gedanken an die Herrnhuter Pension befasst, ist Elisabeths Leben von Langeweile beherrscht. Ihre Zukunft scheint von der Vergangenheit in Form archäologischer Fundstücke überlagert und von der Sammelleidenschaft des Großvaters bestimmt. Mit Elisabeth Petersen wird somit eine Figur dargestellt, die sich unfreiwillig mit dem, um an dieser Stelle nochmals Nietzsche zu zitieren, „Moderduft“⁶¹ des Archivarischen umgibt, und deren Blick in die Zukunft dem Blick auf den archäologischen Kasten des Großvaters gleichkommt. Damit erscheint die Archivtätigkeit des Pastors in einem fragwürdigen Licht, denn es handelt sich hierbei nicht einfach um eine Freizeitbeschäftigung, die nur sein Leben betrifft, sondern um ein allgegenwärtiges Thema, das auch das Leben seiner Enkelin in großem Maße beeinflusst.

Wie stark die Affinität für archäologische Ausgrabungen das Leben sowohl des Pastors als auch das Elisabeth Petersens bestimmt, zeigt die zweite Textstelle, die Bezug auf die Sammelleidenschaft des alten Petersen nimmt. In einem Brief Christines an den bereits in

⁶¹ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 117.

Kopenhagen weilenden Holk berichtet die Gräfin zunächst von einer „schlimme[n] Ohnmacht“ (HF I/2, 690) des Alten, die Anlass zu ernststen Befürchtungen gab, als nächstes jedoch spricht sie davon, dass er „graben lassen“ (HF I/2, 690) will und sich sicher ist, „etwas zu finden, Urnen oder Steingräber oder beides.“ (HF I/2, 690) An dieser Stelle wird die archäologische Beschäftigung, das Archiv, zu einer existenziellen, um nicht zu sagen lebenserhaltenden Tätigkeit für diese Figur stilisiert.

Unabhängig von der Bedeutung dieses Archivs für die Romanfigur Pastor Petersen lässt sich dessen archäologischer Kasten auch als Archiv im Sinne Fohrmanns interpretieren. Durch das fortwährende Ansammeln von Fundstücken und das damit verbundene stetige Bemühen, das Archiv zu erweitern, wird versucht, das Versprechen größtmöglicher Extension zu erfüllen, wie auch das Beispiel der erneuten Grabungen beweist. Das Archiv des Predigers Seidentopf aus *Vor dem Sturm* weist sich durch eine besondere Produktivität aus, da durch dessen Inventar ein archäologisch-historischer Diskurs induziert wird, der das Archiv selbst wiederum organisiert. In eingeschränkterem Maße lässt sich diese Form der Produktivität auch für das Archiv des Pastors Petersen konstatieren. Es bildet ebenfalls Zusammenhänge und lenkt in einem enger gezogenen Kreis die Argumentation. Durch die stete Umarbeitung, nicht zuletzt durch den „Kustos der Sammlung“ (HF I/2, 611) Elisabeth, ist auch dieses Archiv nicht nur ein Thesaurus, sondern darüber hinaus als Prozess zu verstehen. Durch diese Umarbeitung von, im Rückgriff auf, Bestehendes wird in einem bescheidenen Maße Komplexität gewährleistet. Dem im Zusammenhang mit der Memoria-Thematik wichtigsten Versprechen, dem Versprechen der Sicherung des Gedächtnisses zu dienen, kommt das Archiv des alten Pastors ohne Zweifel nach. Indem es als Aufbewahrungsort für archäologische Fundstücke aus der ostfriesischen Erde fungiert und somit quasi das Erbe der Vorfahren des Romanpersonals vor dem Vergessen bewahrt, dient es der Sicherung des kulturellen Gedächtnisses dieser Gemeinschaft. An dieser Stelle wird das reine Sammeln bereits in den Rang von Erinnerungsarbeit gehoben.

3.1.2. Archivierung als Kompensation und Fluchtpunkt

Die Figur des Königs Friedrich VII. wird im Roman, lange bevor sie selbst in Erscheinung tritt, als Archivar eingeführt. So wird gleich zu Beginn angesichts eines von Korsör kommenden Dampfers die Vermutung laut, dass der König mit an Bord sei und noch einige Wochen in Glücksburg zubringen wolle, um neueste Moorfunde zu untersuchen: „[...] vielleicht ein Wikingerschiff oder eine Lustjacht von Kanut dem Großen.“ (HF I/2, 594). Eine

Hypothese, die kurze Zeit später von dem gräflichen Gärtner Ohlsen bestätigt wird: „[...] der König [...] wolle [...] auf dem Baruper Moor ein Hünengrab ausnehmen.“ (HF I/2, 621) Der archäologische Eifer des Staatsoberhauptes wird in der Holkenäser Gesellschaft negativ kommentiert: „Diese Moorfunde, Kämme und Nadeln, oder wohl gar eine verfitzte Masse, worüber Thomsen und Worsaae sich streiten und nicht feststellen können, ob es ein Wurzelgefaser oder der Schopf eines Seekönigs ist, können mich nicht interessieren [...].“ (HF I/2, 594). In diesem Urteil Arnes kulminiert die ablehnende Haltung der schleswig-holsteinischen Gesellschaft gegenüber der archäologischen Tätigkeit dieses skandalumwitterten Königs. Einem König, „der nur groß ist in Ehescheidungen und sich um Vorstadtsposen und Danziger Goldwasser mehr kümmert als um Land und Recht“ (HF I/2, 590) und der die Leitung einer Ausgrabung der Leitung einer Parlamentsdebatte vorzieht, wird auf Holkenäs mit Ablehnung begegnet und nur ein Mindestmaß an Respekt und Achtung entgegengebracht. Es wurde in anderem Zusammenhang bereits darauf hingewiesen⁶², dass es sich bei Holkenäs und Kopenhagen, beziehungsweise Frederiksborg um völlig divergierende Gesellschaftsräume handelt. Diese Feststellung würde nahe legen, dass eine Verhaltensweise, die auf Holkenäs missbilligt wird, am Kopenhagener Hof Zustimmung findet. Dass dem nicht so ist, ist auffallend. So weit der Roman Einblicke in die bei Hofe postulierten Meinungen gibt, wird auch in der sonst die Freizeitbeschäftigungen den Staatsgeschäften vorziehenden Kopenhagener Gesellschaft die Sammelleidenschaft des Königs ähnlich negativ bewertet, wie auf Holkenäs. Die Kompetenz zur Regentschaft wird diesem Monarchen von Vertretern seines Hofstaates, allen voran seiner Tante, der Prinzessin, aufgrund der Tatsache abgesprochen, dass er alles vom Standpunkt des „ausgegrabene[n] vaterländische[n] Altertum[s] betrachtet (HF I/2, 648): „Er denkt an nichts als an die Danner und an das Ausgraben von Riesenbetten, an und für sich sehr verschiedene Dinge, die sich freilich vielleicht auch wieder in der Vorstellung der Zukunft zu einer seltsamen Einheit zusammentun werden.“ (HF I/2, 682) Ähnlich wie bereits für die Figur des Pastors Petersen festgestellt, wird auch in der Figur des Königs Friedrich VII. ein Charakter aufgezeigt, dessen Leidenschaft seine Profession untergräbt. Dass jedoch ein König archäologische Tätigkeiten den Staatsgeschäften vorzieht, hat natürlich ungleich schwerwiegendere Folgen als wenn ein alter Dorfpastor die Bibel zur Seite schiebt, um Platz für Damenwein und Altertümer zu machen. Die Sammelleidenschaft, der diese Figur alles andere unterzuordnen scheint, ist ein eindeutiges Zeichen von Eskapismus. Sowohl die Ausgrabungen und die Archivierung der Fundstücke als auch die amourösen Abenteuer, die insgesamt zu drei Ehen führen, dienen zur

⁶² Vgl. Abschnitt II.2.3. *Mnemotope in Unwiederbringlich* ab S. 141ff.

Flucht vor der Wirklichkeit und vor den realen Anforderungen des Lebens eines Regenten. Der König erscheint hier als typischer, dem Hochadel entstammender Vertreter seiner Zeit, der zum Zeitvertreib oder um vor seinen eigentlichen Aufgaben und Pflichten in eine andere, in diesem Falle, vergangene Welt entfliehen zu können, für sich die Altertumsforschung, die Hinwendung zu den Zeugnissen der Vergangenheit entdeckte und diese nun beinahe fanatisch betreibt.

In der Figur des Königs wird eine negativ konnotierte Archivmanier in personifizierter Weise dargestellt, was vor allem die Schlossbrand-Episode belegt. Wie bereits unter dem Thema „Mnemotope“ festgestellt⁶³, ist das Schloss Frederiksborg mehr Museum, mehr Archiv als Staatssitz. Es ist der Ort, an dem Kunstschatze vergangener Jahrhunderte, aber auch die neu ausgegrabenen Altertümer aufbewahrt werden. Damit wird es für den König zu einer Art Fluchtraum, in dem er sich, umgeben von seinen Schätzen, vor der Realität zurückziehen kann. Durch die ständige Bereicherung mit neuen Fundstücken wird hier versucht, eine größtmögliche Extension zu erreichen. In diesem Punkt ist Frederiksborg durchaus mit Petersens Altertümerkasten vergleichbar. Mehrfach finden im Roman die Altertumsforscher Thomsen und Worsaae Erwähnung.⁶⁴ Durch die Tatsache, dass diese Namen im Text öfter in Verbindung mit den Ausgrabungsergebnissen des Königs genannt werden, wird deutlich, dass die Forschungen des Königs Eingang in den wissenschaftlichen Diskurs gefunden haben und damit eine Verwissenschaftlichung seiner Sammlungstätigkeit bereits stattgefunden hat. Somit erfüllt das Archiv Frederiksborg auch das Versprechen zur Produktivität. Da Frederiksborg nicht nur die neuesten Ausgrabungsergebnisse des Königs beherbergt, sondern darüber hinaus auch die Schätze vergangener Jahrhunderte verwahrt, wird das Schloss sowohl zum Archiv jetziger als auch vergangener Kulturen. Dadurch wird eine eventuelle Umarbeitung im Rückgriff auf bereits Bestehendes ermöglicht und somit das Versprechen der Komplexität erfüllt. Das Versprechen, der Sicherung des Gedächtnisses zu dienen, erfüllt das Archiv Frederiksborg bereits qua Existenz. Als eines der ältesten dänischen Schlösser ist es als reines Bauwerk schon ein Mnemotop und damit ein Erinnerungsort dänischer Geschichte. Da es darüber hinaus aber auch als Ort der Aufbewahrung für die Artefakte des kulturellen Gedächtnisses der dänischen Nation dient, wird diese Funktion noch potenziert. Somit lässt sich Frederiksborg auch nach den Kategorien Fohrmanns als Archiv klassifizieren. Dieses Archiv gilt es für den König vor allem anderen zu schützen. Ausdrücklich hebt der Text sein Mitwirken an „der Bergung seiner geliebten Altertumsschätze“ (HF I/2, 761) während des

⁶³ Vgl. Abschnitt II.2.3.2. *Der Hof in Kopenhagen* S. 156ff.

⁶⁴ Christian Jürgensen Thomsen und Jakob Asmussen Worsaae sind Mitte des 19. Jahrhunderts in Dänemark die führenden Wissenschaftler auf dem Gebiet der nordischen Altertumsforschung.

Schlossbrandes hervor. Dass es sich dabei um eine höchst zweifelhafte Heldentat handelt, wird deutlich, wenn man sich das Verhalten und die Handlungsweise dieser Figur in einer Situation der existentiellen Bedrohung, wie sie der Schlossbrand darstellt, vor Augen führt. Während der König seine ganze Energie und Kraft für die Rettung des Archivinventars einsetzt, kommentiert er Holks Bemühungen um Ebbas Leben mit ironischen Bemerkungen. Die Figur des Königs Friedrich VII. kann damit als negatives Exempel eines Archivars gelten, dessen Sammelleidenschaft zwar dem Erhalt des kulturellen Gedächtnisses dient, der jedoch dabei den Menschen aus dem Blick verliert.

3.1.3. Ironisierung der Archivprozesse

Fontanes letzter, erst nach seinem Tod veröffentlichter Roman, *Der Stechlin*, wird in der Literaturwissenschaft vielfach als „künstlerisches Testament“⁶⁵ bewertet, als Erbe und Vermächtnis seines Autors. Dass *Der Stechlin* nicht nur in politischer Hinsicht Resümee zieht, sondern auch die für die aristokratische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts charakteristische Vorliebe für Archive, Sammlungen und Museen ironisch kommentiert, wird am Beispiel des Wetterfahnenmuseums des alten Stechlin deutlich. Bereits bei dem Besuch von Woldemars Regimentskameraden Czako und Rex findet die eigentümliche „Holztafel“ (HF I/5, 19) mit der Inschrift „Museum“ (HF I/5, 19), die vor einer Saaltür im oberen Stock von Schloss Stechlin angebracht ist, Erwähnung, bleibt darüber hinaus jedoch vorerst ohne weitere Erklärung. Bei einem späteren Besuch auf Schloss Stechlin, bei dem Woldemar seine Verlobte Armgard und deren Schwester Melusine dem Vater vorstellt, steht das Museum dann ausdrücklich auf dem Besichtigungsprogramm. Auffallend hierbei ist, dass nun von einer alten „Papptafel“ (HF I/5, 274) die Rede ist, die auf das Museum hinweist. An dieser Stelle widerspricht sich der Text. Diese Materialfrage, die Frage, ob das Schild nun aus Holz oder aus Pappe ist, kann letztendlich auch nicht eindeutig geklärt werden, was für die Interpretation dieses Museums jedoch im Grunde irrelevant ist, denn egal, ob es sich nun um ein Schild aus Holz oder Pappe handelt, das zu allem Überfluss auch noch „schräg“ (HF I/5, 274) über der Saaltür angebracht ist – der provisorische Charakter dieser Vorrichtung tritt in beiden Fällen deutlich zu Tage. Sowohl Holz als auch Pappe sind beides Materialien, die über kurz oder lang der Verwitterung anheim fallen und damit denkbar ungeeignet sind, einen Ort der Aufbewahrung zu bezeichnen. In diesem Sinne erklärt auch der Text selbst die eigentümliche Existenz sowohl des Schildes als auch des dahinter verborgenen Museums. Pastor Lorenzen,

⁶⁵ Helmuth Nürnberger im Nachwort zur dtv-Ausgabe von Theodor Fontane. *Der Stechlin*. 4. Auflage, München, 2000, S. 542.

der von Melusine um Aufklärung über das ominöse Schild gebeten wird, deutet es als „Scherz“ (HF I/5, 274) und als Ironisierung der weitverbreiteten Sammelleidenschaft: „Die primitive Papptafel, die freilich verwunderlich genug aussieht, sollte wohl nur andeuten, dass es sich bei der ganzen Sache mehr um einen Scherz als um etwas Ernsthafte handelt. Etwa wie bei Sammlungen von Meerschampfeifen und Tabaksdosen.“ (HF I/5, 274) Damit wird der Wert und die Bedeutung dieses Archivs gleich zu Beginn relativiert. Die Sakralisierung, die mit der Archivierung eigentlich einhergeht, wird durch den profanen Charakter der gesammelten Gegenstände konterkariert. Die Exponate erinnern mehr an ein Kuriosenkabinett als an eine organisierte systematische Sammlung. Ursprünglich als Sammlung historischer Türen geplant, beherbergt das Museum nun ein Schlossfenster, ein paar Kirchendachreliquien, einige Statuen, darunter ein Derfflinger Dragoner, der sich letztendlich als Mörnerscher Dragoner entpuppt, eine Wind- und eine Wassermühle und vor allen Dingen Wetterfahnen. Die Sammlung weist damit wiederum das bereits mehrfach angesprochene Spannungsverhältnis zwischen sakralen Stücken, wie den Kirchendachreliquien, und profanen Gegenständen, dargestellt in den militärischen Emblemen, den Wind- und Wassermühlen oder eben den viel besprochenen Wetterfahnen, auf. Der Heterogenität dieser unterschiedlichen Objekte zum Trotz wurde von dem Dorfschullehrer Krippenstapel mit wissenschaftlichem Eifer ein Katalog angefertigt. Der Hinweis auf diesen Katalog erinnert unweigerlich an die Äußerung des Kammerherrn Pentz aus *Unwiederbringlich*: „[...] die historische Notiz im Katalog [bleibt] immer die Hauptsache [...].“ (HF I/2, 701) Nach Werner Schwan mischen sich „Skepsis, Selbstironie und heitere Überlegenheit [...] in dieser Passion für die Wetterfahne“⁶⁶, die bei Schwan zum Sinnbild der *conditio humana* wird, schließlich wird durch die Figur des alten Stechlin die Meinung vertreten: „Alle Menschen sind Wetterfahnen, ein bißchen mehr, ein bißchen weniger.“ (HF I/5, 181) An dieser Stelle liest die Figur des alten Schlossherrn die eigene Sammlung reflexiv. In seinem Kommentar zu den Wetterfahnen werden diese zur Allegorie auf die Wendigkeit und Bestimmbarkeit der Menschen durch äußere Faktoren. Wie auch die Wetterfahnen drehen sich auch die meisten Menschen mit dem Wind, gleichgültig, aus welcher Richtung dieser jeweils kommt. Damit stehen die Mobilität und Beweglichkeit symbolisierenden Wetterfahnen aber auch im Gegensatz zur Statik des Archivs.

Dass es sich bei diesem Wetterfahnenmuseum um nichts weniger als um ein ernstzunehmendes Archiv handelt, wird von niemandem deutlicher betont als von dem Initiator der Sammlung selbst: Dubslav von Stechlin. Auf die Frage, ob es ihn verdrießt, dass

⁶⁶ Werner Schwan. *Die Zwiesprache mit den Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane*; a.a.O. S.182.

sich kaum jemand für sein Museum interessiert, kann er nur antworten: „Nicht im geringsten. Ich nehme nicht viel ernsthaft, und am wenigsten ernsthaft nehm' ich mein Museum.“ (HF I/5, 281) Unterstrichen wird diese Aussage durch die Tatsache, dass auf Befehl Dubslavs von Stechlin einige Exponate aus dem Museum geholt und Agnes als Spielzeug zur Verfügung gestellt werden. Dieser, für die Umwelt des alte Stechlin zunächst kaum nachvollziehbare Schritt, wird mit der Einsicht begründet, dass die „Sammlung oben“ (HF I/5, 357) nur „für Spinnweb und weiter nichts“ (HF I/5, 357) ist. „Alles Sammeln ist überhaupt verrückt, und wenn Woldemar sich nicht mehr drum kümmert, so ist es eigentlich bloß Wiederherstellung von Sinn und Verstand.“ (HF I/5, 357) Wenn der Schlossherr sein Museum öffnet um die Gegenstände seiner Sammlung Klein-Agnes zum Zeitvertreib zu überlassen, so bedeutet dies die Umkehrbewegung zur Sakralisierung durch Archivierung, wie sie am Verhalten des Pastors Petersen oder König Friedrich VII. dargestellt wurde. Während der Pastor und der König ihre Fundstücke durch die Archivierung dem Alltag und damit der Sphäre des Profanen entheben, erfolgt hier die Entsakralisierung archivierter Gegenstände durch deren Integration in den Alltag und durch die Depotenzierung des Archivmaterials zu Spielzeug. Die Folge dieser Umkehrbewegung ist die Auflösung des Archivs.

Dubslav von Stechlin erscheint damit als eine Figur, die aus aristokratischer Langeweile und motiviert durch das Beispiel eines extravaganten Engländers für kurze Zeit die Modeerscheinung „Archiv“ mit einigem Eifer mitmacht, um dann jedoch relativ schnell das Interesse an dieser neuen Form des Zeitvertreibs zu verlieren und sich fortan nur noch an den künstlich am Leben gehaltenen Disput mit seinem Dorfschullehrer zu erfreuen. Sie kann somit als Gegenbeispiel zu den ernsthaften, im Falle Königs Friedrich VII. beinahe fanatisch zu nennenden Archivaren aus *Unwiederbringlich* gedeutet werden.

Als ironische Antwort auf eine Zeiterscheinung wird das Museum auch im Text selbst durch die Figur des Grafen Barby interpretiert. Dieser sieht in der Wetterfahnenammlung einen „Fingerknips gegen die Gesellschaft“ (HF I/5, 288), womit an dieser Stelle nochmals die gesellschaftskritischen Implikationen betont werden, die dieses Museum in sich vereint. Die Bemerkung des Grafen korrespondiert dabei zum einen mit der Lesart des alten Stechlin, der, wie bereits erwähnt, in den Wetterfahnen eine Allegorie auf die Wechselhaftigkeit und Unbeständigkeit mancher Zeitgenossen erkennt und zum anderen ist sie als kritischer Kommentar zu dem Archivierkult des 19. Jahrhunderts zu werten.

Eine sich im Gestus von Wissenschaftlichkeit präsentierende Gesellschaft wird im *Stechlin* durch die Figur des Assessors von Rex personifiziert, die mit ihrem Wissensseifer und ihrer Akribie den Schlossherrn beschämt, gleichzeitig jedoch noch so sehr in den überkommenen

Vorstellungen von Adel und der damit verbundenen gottgegebenen Superiorität gefangen ist, dass sie den Dorfschullehrer Krippenstapel, trotz dessen erwiesener Kompetenz, nicht als ebenbürtigen Gegenüber im historisch-wissenschaftlichen Diskurs anzuerkennen vermag. Damit wird in Fontanes letztem Roman die „Sammelwut“⁶⁷ des 19. Jahrhunderts, dargestellt in einem Wetterfahnenmuseum, in einer Ansammlung von allerlei bunt durcheinandergemischten, kuriosen Erinnerungsstücken preußischer Geschichte, ironisch kommentiert und der weitverbreitete Typus des aristokratischen Laienhistorikers, der sich mit der Aura von wissenschaftlicher Autorität und Unnahbarkeit umgibt, persifliert.

3.2. INTERTEXTUALITÄT: ZITATE ALS BILDUNGSARCHIV

In den Kontext der Archivprozesse gehört neben der Interpretation der im Roman in Form von Räumen, von Museen oder Sammlungen dargestellten Archiven auch die Untersuchung des Sprachgestus der Figuren, denn auch Sprache stellt ein Archiv dar. Wie Julia Encke⁶⁸ am Beispiel des *Stechlin* überzeugend herausgearbeitet hat, offenbart sich im Sprachinventar Fontanescher Figuren das Bildungsarchiv des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts. Was Encke für Fontanes letzten Roman nachgewiesen hat – die Dominanz eines sprachlichen Musters, das sich weitestgehend aus Bildungszitaten, Redensarten und geflügelten Worten konstituiert – lässt sich bereits an der Figurenrede in *Unwiederbringlich* beobachten. In Fontanes Romanen ist die Sprache mit Sentenzen durchwebt, die als bildungsbürgerliche Gemeinplätze gelten können und deren Anwendung Aufschluss über Sozialisation, Standeszugehörigkeit und Intention des Sprechers, beziehungsweise der Sprecherin geben können.

Zur Grundlage meiner Interpretation der Intertexte in den folgenden Abschnitten mache ich die Intertextualitätsdefinition von Ulrich Broich und Manfred Pfister, die von einem relativ engen Intertextualitätsbegriff ausgeht:

„Nach diesem Konzept liegt Intertextualität dann vor, wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, dass er die Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt. Intertextualität in diesem engeren Sinn setzt also das Gelingen eines ganz bestimmten Kommunikationsprozesses voraus, bei dem nicht nur Autor und Leser sich der Intertextualität eines Textes bewusst sind, sondern bei dem jeder der beiden Partner des Kommunikationsvorgangs darüber hinaus auch das Intertextualitätsbewusstsein seines Partners miteinkalkuliert.“⁶⁹

⁶⁷ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 117.

⁶⁸ Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 15 - 66.

⁶⁹ Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985, S. 31.

Diese engere Auffassung von Intertextualität, in deren Mittelpunkt die Autorintention und das daraus resultierende Kommunikationsverhältnis zwischen Autor und Leser steht, lässt radikalere, poststrukturalistische Ansätze weitestgehend außer Acht, nach denen jeder Text Teil eines universalen Intertextes ist, da der Raum, in den sich ein Text einschreibt, immer schon ein beschriebener ist und somit jeder Text als Reaktion auf vorausgegangene Texte gelten kann, welche wiederum auf andere Texte reagieren, welche wiederum..., die wiederum..., die wiederum... – Broich und Pfister sprechen an dieser Stelle von einem „*regressus ad infinitum*.“⁷⁰ Diese Konzeption eines unendlichen Intertextes⁷¹ tendiert zur Entgrenzung, der Text als geschlossene Einheit wird aufgelöst und damit lassen sich mit diesen Theoremen für die literaturwissenschaftliche Analyse von poetischen Texten kaum neue Erkenntnisse gewinnen. Aus diesem Grund werde ich im Folgenden die oben genannten Intertexte vor der Folie des weitaus engeren, aber auch praktikableren Intertextualitätsbegriffs interpretieren.

Ich greife bei meinen Ausführungen zu diesem Thema vielfach auf die Vorarbeiten von Lieselotte Voss zurück. Voss hat in ihrer Arbeit zur *Literarischen Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane* die wichtigsten intertextuellen Implikationen in *Unwiederbringlich* bereits aufgezeigt und erläutert. Ich versuche dennoch, auf ihre Ansätze aufzubauen und diese weiterzuentwickeln. Einer Dissertation über den Roman *Unwiederbringlich* ohne ein Kapitel zum Thema Intertextualität könnte zu Recht der Vorwurf gemacht werden, einen wichtigen Aspekt dieses Romans unberücksichtigt gelassen zu haben. Gleichzeitig besteht jedoch auch die Gefahr, nur die bereits sehr umfangreichen Ergebnisse von Voss zu repetieren. Um dieser Gefahr entgegenzuwirken, wird auf den folgenden Seiten deutlich markiert werden, wann es sich um Erkenntnisse von Lieselotte Voss handelt und an welchen Stellen ich über ihre Arbeit hinausgehe.

Ein erster Unterschied besteht bereits in den verschiedenen Ausgangspunkten. Voss erkennt in der Verpflichtung des Textes an die Intertexte eine Reminiszenz des Autors an die Poesie,⁷² während hier die verschiedenen Formen der Intertextualität in *Unwiederbringlich* im Kontext der Archivprozesse als Teil des Spracharchivs der Figuren gedeutet werden. Ein weiterer

⁷⁰ Ebd. S. 12.

⁷¹ Als eine der Hauptvertreterinnen dieser Richtung ist an dieser Stelle Julia Kristeva zu nennen, durch die in den späten sechziger Jahren den Begriff der Intertextualität geprägt wurde. Vgl. hierzu ebenfalls Ulrich Broich, Manfred Pfister. *Intertextualität*; a.a.O. S. IX und S. 1 – 24.

⁷² Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 19f. Diese Reminiszenz an die Poesie macht Voss bereits an der Transponierung des Handlungsortes von Strelitz nach Kopenhagen fest. Die Entscheidung für Kopenhagen bedeutet nach Voss eine „Transponierung aus der Prosa in Poesie“ (Ebd. S. 19.), die den ganzen Roman bestimmt. In diesem Sinne liest Voss auch die intertextuellen Bezüge in *Unwiederbringlich*. Vor allem die Balladen und Gedichte sind nach Voss Ausdruck des poetischen Bedürfnisses des Autors Fontane.

Unterschied findet sich in der Kapitelaufteilung. Während Voss die Intertexte in *Unwiederbringlich* nach ihrer Funktion bei der Ortsbeschreibung, beim Selbstmord der Gräfin oder bei der Beschreibung von Figuren in insgesamt zehn Kapitel unterteilt, möchte ich bei der Interpretation des Spracharchivs der Figuren aus *Unwiederbringlich* drei Formen der intertextuellen Bezüge unterscheiden. Im ersten Abschnitt wird es darum gehen, anhand des Sprachinventars der Romanfiguren deren Bildungsarchiv aufzuzeigen, womit exemplarisch am Figurenpersonal von *Unwiederbringlich* das Bildungsarchiv der schleswig-holsteinischen und dänischen Aristokratie Mitte des neunzehnten Jahrhunderts dargestellt wird.

Die zweite Form, in der Intertextualität in *Unwiederbringlich* manifest wird, bezieht sich auf die im Text angeführten Balladen. Beide Formen von Intertextualität, sowohl die der Handlung unterlegte Zitatstruktur, als auch die balladenhafte Erzählweise, untermauern das Romangeschehen, wirken „verstärkend, im Sinne von Erfüllung eines Vorbestimmten.“⁷³ Beides sind Erscheinungsformen des Spracharchivs; der Unterschied zwischen den in der Figurenrede eingestreuten Zitaten und den im Text explizit markierten Balladen ist jedoch ein qualitativer. Während die Zitate aus den Bereichen Literatur, Geschichte und Religion als Ausdruck kultivierten Sprechens zu werten sind und eine intellektuell aufgeladene Atmosphäre erzeugen, darüber hinaus jedoch in ihrer Bedeutung für die Romanhandlung relativiert werden müssen, unterscheiden sich die Balladen von diesen Redensarten durch ihre handlungstragende Funktion. Die Bildungszitate markieren die Gebildetheit des Sprechers, spielen darüber hinaus für die Interpretation des Romans keine weitere Rolle. Sie erscheinen völlig dekontextualisiert und stellen vielfach nur noch Versatzstücke klassisch-humanistischen Bildungsgutes dar. Die Balladen hingegen, die allesamt explizit im Text durch die Nennung des Titels, des Autors und teilweise auch durch die Rezitation im Text markiert sind, sind in ihrer Wirkung für das Romangeschehen von weitaus größerer Reichweite. Sie präfigurieren, begleiten oder initiieren die Handlungen der Figuren. Helmuth Nürnberger spricht in diesem Kontext von *Unwiederbringlich* als einem „Modellfall zitierenden Erzählens. Allein fünf Gedichte, davon vier Balladen, spielen für Selbstverständnis und Handeln der Beteiligten eine wesentliche Rolle.“⁷⁴ Die zwei Balladen von Uhland, *Das Schloss am Meer* und *Das Glück von Edenhall*, stehen in enger Verbindung mit der Entstehung und dem Leben auf Schloss Holkenäs. Daneben reflektieren Goethes *König von Thule*, Waiblingers Gedicht *Der Kirchhof* und Fontanes Nachdichtung einer schottischen Ballade mit dem Titel *Denkst du verschwundener Tage*, Marie die Themen Liebe, Untreue und die Unwiederbringlichkeit eines einmal verlorenen Glücks. „Der Roman“

⁷³ Helmuth Nürnberger im Anhang zur dtv-Ausgabe von *Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 336.

⁷⁴ Ebd. S. 337.

folgert Nürnberger, gehorcht somit nicht nur „psychologischen, sondern auch literarischen Determinanten.“⁷⁵ Intertextualität wird, wie Lieselotte Voss aufgezeigt hat⁷⁶, in *Unwiederbringlich* zum Mittel der Vorausdeutung.

Die dritte Form von Intertextualität, die ich in *Unwiederbringlich* unterscheiden möchte, bezieht sich auf die nicht-markierten Intertexte, die, wenn auch vielleicht nicht auf den ersten Blick ersichtlich, dennoch latent vorhanden sind. Es handelt sich dabei zum einen um die Figur der Brigitte Hansen, die von ausgesprochenem Zitatcharakter ist. In ihrer Existenz referiert sie auf andere Texte, ihre ganze Daseinsform erscheint als Collage von zitathaften Lebensstrategien. Zum anderen bestimmt Goethes Eheroman *Die Wahlverwandtschaften* als Subtext die Romanstruktur von *Unwiederbringlich* in entscheidendem Maße mit. Intertextualität vollzieht sich hier auf einer Ebene, auf der durch die Referenz auf die eigene Bedeutungsstruktur dieser Intertexte auch die des Romans geprägt wird. „Kein Text setzt am Punkt Null an“⁷⁷, so Karlheinz Stierle. Selbst Texte, die den Ursprung einer Gattung begründen, können auf eine vorgängige Gattung zurückgeführt werden. Damit situiert sich jeder Text „in einem schon vorhandenen Universum der Texte, ob er dies beabsichtigt oder nicht.“⁷⁸ Durch die Kopräsenz dieser anderen Texte diskutiert der Text nicht nur die in ihm dargestellten Archivprozesse, sondern wird darüber hinaus auf einer Metaebene selbst zum Archiv, zum Ort der Aufbewahrung anderer Texte.⁷⁹ Besonders in diesem Punkt unterscheiden sich die folgenden Interpretationen von der Arbeit von Lieselotte Voss. Zwar liest auch Voss die Figur der Brigitte Hansen als Collage verschiedener Bild- und Literaturzitate und als eine Nachahmung der Lebensweise historischer Vorgängerinnen, der Bezug des Romans *Unwiederbringlich* zu den *Wahlverwandtschaften* bleibt bei Voss jedoch gänzlich unberücksichtigt.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit*; a.a.O. S. 17 – 85.

⁷⁷ Karlheinz Stierle. *Werk und Intertextualität*. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler (Hg.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart, 1997, S. 349.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Die natürlich wiederum auf andere Texte rekurren, die wiederum auf andere Texte, die wiederum.... An dieser Stelle nähern wir uns dem oben angesprochenen globalen und zur Entgrenzung tendierenden Intertextualitätsbegriff nun doch an. Um der Gefahr eines endlosen Rückgriffs auf immer mehr Texte zu entgehen, erscheint es daher sinnvoll, bei der weiter unten folgenden Interpretation von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* als Subtext in *Unwiederbringlich* und der Figur der Brigitte Hansen als Zitat eine rigorose Auswahl vorzunehmen und nur auf die in unmittelbaren Verbindung zu *Unwiederbringlich* stehenden Vorläufertexte zu verweisen.

3.2.1. Bildungsbürgerlicher Zitatencode

Der Sprachgestus von Fontanes Figuren ist stark durch Metaphern, geflügelte Worte und Bildungszitate geprägt. Damit trägt der Autor einer Zeiterscheinung Rechnung, denn es entsprach durchaus dem guten Ton der Gesellschaft, in Konversationen Zitate und geflügelte Worte einzubringen, um sich somit der Aristokratie oder dem Bildungsbürgertum als zugehörig auszuweisen. Angehörigen des Adels, der Armee oder des Gelehrtentums, wie sie in Fontanes Romanen in Figuren wie die des Schulmeisters Krippenstapel oder Pastor Lorenzen aus dem *Stechlin*, Pastor Niemeyer aus *Effi Briest*, Professor Schmidt aus *Frau Jenny Treibel* oder den beiden Geistlichen Schwarzkoppen und Petersen aus *Unwiederbringlich*, um an dieser Stelle nur einige zu nennen, dargestellt werden, wird aufgrund ihres sozialen Status ein höheres Bildungsniveau zugesprochen, als beispielsweise der Näherin Lene Nimptsch aus *Irrungen, Wirrungen* oder der Stickerin *Stine* aus dem gleichnamigen Roman. Damit spiegelt die Sprache, die Art und Weise, wie die Figurenrede aufgebaut und wie stark diese mit Bildungszitaten durchdrungen ist, den Sozialstatus einer Figur wider. Wie Ute Frevert in ihrer Arbeit über die *Ehrenmänner*⁸⁰ des 19. Jahrhunderts aufzeigt, wird die Bildung zunehmend zum Distinktionsmerkmal gegenüber niedriger eingestuften Klassen und kann damit über die Satisfaktionsfähigkeit eines Mannes entscheiden. Bildung und Ehre werden zunehmend gleichgesetzt, beides sind fortan gleichwertige Komponenten zur Beurteilung einer Person und zur Feststellung der jeweiligen gesellschaftlichen Position. In der Folge entwickelt sich besonders in den gebildeten Schichten das Bewusstsein vom „Adel der Akademiker“⁸¹ heraus, ein Adel, der durch Verdienst statt durch Geburt erworben wird und der sich von der rohen Körperlichkeit der sich in derben Kämpfen und Trinkgelagen messenden Mitgliedern des sogenannten „alten“ Adels unterscheidet.

Bemerkenswert sind vor diesem Hintergrund besonders die Figuren, die aufgrund ihres Standes zwar einer bestimmten Gesellschaftsschicht angehören, aufgrund ihrer mangelnden Bildung jedoch innerhalb dieses Milieus wiederum durch eine „gewisse[...] Unausreichendheit“ (HF I/5, 42) auffallen, wie sie der alte Stechlin und Major von Czacko an Frau von Gundermann feststellen.⁸² Was bei Frau von Gundermann durch den Erzähler und die anderen Figuren humoristisch kommentiert wird, wächst sich im Falle Céciles von St.

⁸⁰ Vgl. Ute Frevert. *Ehrenmänner*; a.a.O. S. 77 - 148.

⁸¹ Ute Frevert. *Ehrenmänner*; a.a.O. S. S. 142.

⁸² Zur Bildungsinsuffizienz des preußischen Adels in Theodor Fontanes Romanen vgl. Katharina Mommsen. *Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann*. Heidelberg, 1973, S. 16 – 38.

Arnaud zur Tragik aus, da sich ihre mangelnde Bildung immer wieder in dem Nichtverstehen von Bildungszitaten und in ihrem eigenen Sprachgebrauch verrät, wodurch nicht nur ein Licht auf ihre zweifelhafte Vergangenheit fällt, sondern auch der Eintritt in andere gesellschaftliche Kreise, Kreise, denen St. Arnaud vor seiner Verbindung mit Cécile angehörte und in denen auch Gordon und die Malerin Rosa Hexel eigentlich verkehren, verwehrt bleiben.

An dieser Stelle wird deutlich, dass der Sprachgestus in einer Gesellschaft, in der der Gebrauch von Bonmots, Wortspielereien und Zitaten auf die Zugehörigkeit zur Oberschicht verweisen, zur verbalen Visitenkarte werden kann. Als eindrückliches Beispiel kann hier die Figur des Sägemüllers von Gundermann, in sprachlicher Hinsicht kongenialer Partner seiner Gattin, aus dem *Stechlin* gelten. Gundermann wird als „Mann von drei Redensarten, von denen die zwei besten aus der Wassermüllersphäre genommen sind“ (HF I/5, 175) beschrieben und diese „öde[n] Redensarten“ (HF I/5, 71) entlarven ihn als Parvenue und als neureichen Emporkömmling. Julia Encke spricht in diesem Zusammenhang von einem „Bildungsdialekt“⁸³, der für die gebildete Oberschicht des neunzehnten Jahrhunderts und damit auch für Fontanes Figuren charakteristisch ist und der sich besonders durch die Verwendung geflügelter Worte und Zitate aus dem Lateinischen, aus der Literatur und der Geschichte auszeichnet. Diese stellen sozusagen den Kanon bildungsbürgerlichen und aristokratischen Sprechens dar. Darüber hinaus betont Encke die „Verquickung von Bildung und Besitz“⁸⁴, die sich im Bewusstsein der Gesellschaft im neunzehnten Jahrhundert festgesetzt hat. Berücksichtigt man diese Konstellation, so ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine Zunahme von Zitaten-Lexika und einschlägigen Handbüchern auf dem deutschen Buchmarkt verzeichnen lässt. Diese Lexika und Handbüchern stellen nach Encke die „Inventarisierung eines bildungsbürgerlichen Zitaten-Codes“⁸⁵, quasi ein Bildungsarchiv dar, aus dem man bei Bedarf beliebig schöpfen kann und das als Akkumulation bloßer Versatzstücke von Bildung als Reminiszenz an das nur oberflächliche Bildungsbedürfnis der Zeit zu werten ist. Das Einstreuen von Bildungszitaten gehört fortan zum guten Ton und hilft dabei, den Anschein von umfassender Bildung zu erwecken. Doch wozu sich durch den ganzen Shakespeare quälen, wenn man mit einem Zitat aus einem Handbuch, vorzugsweise aus Georg Büchmanns Zitatenschatz *Geflügelte Worte*, den selben Effekt erzielen kann? Die inflationären Neuauflagen solcher Spruchsammlungen weisen die gesellschaftliche Relevanz dieser Form der Sprachverwendung nach⁸⁶ und

⁸³ Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 42.

⁸⁴ Ebd. S. 15.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Vgl. Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 39.

veranlassen Nietzsche in seiner radikalen Bildungskritik *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* von einem „Handbuch innerlicher Bildung für äußerliche Barbaren“⁸⁷ zu sprechen und die Bildungsbürger des neunzehnten Jahrhunderts als „wandelnde[...] Enzyklopädien“⁸⁸ zu bezeichnen, die mit „fremden Zeiten, Sitten, Künsten, Philosophien, Religionen, Erkenntnissen“⁸⁹ angefüllt und überfüllt sind. Fontane greift in seinen Romanen diesen Sprachgestus auf und durchwebt die Rede seiner Figuren mit Sentenzen, Metaphern, Vergleichen und Zitaten, die als Gemeinplätze gelten können und darüber hinaus auch das soziale Milieu widerspiegeln, aus dem die jeweiligen Figuren stammen. Da Wirklichkeitswahrnehmung sprachlich verfasst ist, kann Sprache zum Distinktionsmerkmal werden, mit dessen Hilfe sich der Sprecher oder die Sprecherin, beziehungsweise die Figuren im Roman von anderen Klassen abzusetzen versuchen. Das Gespräch wird bei Fontane somit zum „Medium der Wirklichkeitsmodellierung“⁹⁰, das die Figur im Roman in ihrer Charakter-, Situations- und Epochenbedingtheit in den Blick rückt. Im Plauderton entdeckt sich die soziale Realität des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts. In einem Brief aus dem Jahr 1882 an seine Tochter Martha erklärt der Autor die Gesprächsdarstellung als eine seiner „Forcen“ (HF IV/3, 206), die aus dem Bemühen resultiert, „die Menschen *so* sprechen zu lassen, wie sie *wirklich* sprechen“ (HF IV/3, 206) und im Zusammenhang mit der Entstehung des *Stechlin* bezeichnet Fontane einen Roman, der weitestgehend nur aus „Plauderei“ und „Dialog“ besteht, nicht nur als die einzig „richtige“, sondern auch als die „gebotene Art, einen Zeitroman zu schreiben.“ (HF IV/4, 650)

Vor diesem Hintergrund kann Julia Encke nur zugestimmt werden, wenn sie für Fontanes Spätwerk eine „Allianz von Narration und inventarisiertem Zitatencode, – von Roman und ‚Dictionnaire‘“⁹¹ feststellt. Diese Beobachtung kann auch auf *Unwiederbringlich* übertragen werden, denn auch hier ist die Figurenrede geprägt von Zitaten. Es wurde bereits im Zusammenhang mit der Mnemotope-Problematik darauf hingewiesen, dass das Personal, abgesehen von den Dienstboten, sämtlich der höfischen Sphäre entstammt. Der Roman spielt zur Hälfte auf einem Schloss in Schleswig-Holstein und zur anderen Hälfte am Kopenhagener Hof. Dementsprechend sind auch die Zitate, die die Figuren in ihre Reden einstreuen, klassisch-humanistischem Bildungsgut entnommen. Die Protagonisten des Romans weisen

⁸⁷ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 123.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 39

⁹¹ Ebd. S. 16.

sich durch einen gemeinsamen gesellschaftlichen Verständigungscode aus⁹², der als typisch gelten kann für die Sprachnorm der Aristokratie und der gebildeten Oberschicht des neunzehnten Jahrhunderts. Dieses Bildungsarchiv setzt sich vornehmlich aus Literaturziten, Bibelziten, Verweisen auf antike Mythen und – im Falle von *Unwiederbringlich* – nordischen Balladen zusammen. Die hier folgenden Beispiele dieser Intertexte, dieser Anlehnungen und Vergleiche soll diese Behauptung verifizieren, wobei jedoch keinesfalls ein Anspruch auf eine vollständige Auflistung sämtlicher, in *Unwiederbringlich* erwähnter, intertextueller Bezüge erhoben wird.

Wie an anderer Stelle⁹³ bereits ausführlich diskutiert wurde, wird Schloss Holkenäs zu Beginn des Romans aufgrund seiner Lage und Architektur mit dem „Tempel zu Pästum“ (HF I/2, 568) verglichen. Dass in dem antik anmutenden Schloss das dissonante Verhältnis des Erbauers zu seiner Umwelt symbolisiert wird, wurde ebenfalls bereits ausführlich erläutert. Auffallend darüber hinaus ist jedoch, dass mit diesem Vergleich gleich im zweiten Satz des Romans ein Bildungszitat angeführt wird, das sich auf antike Mythologie und Baukunst bezieht. Diese ironische Äußerung des Schwagers des gräflichen Hauses gibt den Sprachduktus der Gesellschaft vor. Abgesehen von der Figur der Gräfin Holk, die sich auch in ihrer Sprache von ihrer Umwelt unterscheidet, ergehen sich die Figuren in intertextuellen Bezügen, die das Bildungsniveau des Adels widerspiegeln. Noch an weiteren Stellen wird die Antike zitiert. So nimmt Arne zu einem viel späteren Zeitpunkt der Geschichte ein Horaz-Zitat („est modus in rebus“, HF I/2, 736) zur Hilfe, um seinen Schwager zur Raison zu rufen und Kammerherr Pentz wird als eine Figur vorgestellt, der sich in seiner ganzen Lebensführung ebenfalls an einem Horaz-Zitat orientiert („ride si sapis“ HF I/2, 630). Ein letztes Mal wird auf die Antike im Zusammenhang mit Holks Verführung verwiesen. Ebba bezieht sich auf den Trojanischen Krieg, um den Mut vergangener Zeiten zu beschwören und stellt Holk vor die Entscheidung, welche Rolle er in ihrem Vexierspiel übernehmen will: „Paris oder Ägisth?“ (HF I/2, 758)

Neben den Bildungsziten, die auf die Antike verweisen, spielen auch Zitate aus der Bibel im Sprachgebrauch der Romanfiguren eine wesentliche Rolle. Pentz spricht sich explizit für die Vorzüge von Noahs „Weinstock“ (HF I/2, 605) aus und hält in Fragen des Lebens, der Politik

⁹² Vgl. Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 43.

⁹³ Vgl. hierzu Kapitel II.2.3.1. *Das „Schloss auf der Düne“* ab S. 143ff.

und der Kirche zu dem „alten Pilatusworte ‚Was ist Wahrheit?‘“ (HF I/2, 630; Joh. 18,38)⁹⁴ selbst Ebba, die in dieser Geschichte die Rolle der Melusine innehat, bemüht ein Bibelzitat, um die Prinzessin darauf aufmerksam zu machen, dass sie sich nicht für Holk verantwortlich fühlt: „Soll ich meines Bruders Hüter sein?“ (HF I/2, 695; Gen. 4,10). Darüber hinaus wird vor allem im pietistisch geprägten Hause Holk immer wieder aus der Bibel zitiert. So versucht Arne einen Streit zwischen seiner Schwester und seinem Schwager mit den Worten aus dem Matthäusevangelium „das eine tun und das andere nicht lassen“ (HF I/2, 579; Mt. 23,23) zu schlichten.

Christines düstere Vorahnung, was die Staatskonstitution Dänemarks und die Moral am Kopenhagener Hofe angeht, kommentiert Holk mit den Worten: „Glaube mir, Christine, so viel königliche und nicht königliche Gasterei drüben sein mag, das Gastmahl des seligen Belsazar ist noch nicht da“ (HF I/2, 606; Dan. 5,1-30) In diesem Vergleich, so Liselotte Voss⁹⁵, wird durch Holk deutlich ausgesprochen, was bereits in Christines Reden am Vorabend über die Stadt, in der „alles Genuss und Sinnendienst und Rausch“ (HF I/2, 590) ist, indirekt zum Ausdruck kam: In ihrer Abneigung identifiziert die Gräfin Kopenhagen im Zeichen des Untergangs mit dem biblischen Babylon. Kopenhagen stellt für Christine das moderne Babylon dar, das aufgrund seiner Ausschweifungen einer „Katastrophe“ (HF I/2, 606) entgegengeht. Die „Sünde“ dieser Stadt offenbart sich in erster Linie in der dort herrschenden „Weltlichkeit“, die so ganz im Gegensatz zu dem in Preußen herrschenden „Katechismus Lutheri“ (HF I/2, 589) steht. Christine sieht nach Voss „die Vorgänge ihrer Zeit und die Realitäten ihrer Welt mit den Augen des Textes, der den Untergang Babylons zum Signum des ‚gerechten‘ Ganges irdischer Geschichte macht, die unter göttlichem Gesetz steht.“⁹⁶ In den Worten über Preußen und Dänemark erkennt Voss nicht nur die unmittelbare Anwendung der Johannes-Offenbarung auf die aktuellen Vorgänge, die Offenbarung des Johannes wird nach Voss darüber hinaus zum „Grundtext“⁹⁷, den die Gräfin in den Tagen vor Holks Abreise beständig paraphrasiert. So erinnert ihre Klage über die mangelnden Grundsätze ihres Mannes und dessen fehlende Entschiedenheit an den Satz aus den Offenbarungen über jene, die „weder kalt noch warm“ (Offb. 3,15-16) sind. Das Lebensgefühl von Christine Holk sieht Liselotte Voss „leitmotivisch vorgeprägt“⁹⁸ in dem zu

⁹⁴ Die Angaben vor dem Semikolon beziehen sich auf die Seitenangabe im Roman, nach dem Semikolon wird die jeweilige Bibelstelle angeführt.

⁹⁵ Die folgenden Ausführungen zum Vergleiche Kopenhagen – biblisches Babylon beziehen sich wiederum auf Liselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks*. München, 1985, S. 71 ff.

⁹⁶ Liselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 71.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

Beginn der Offenbarungen aufgeführten Hinweis „die Zeit ist nahe.“ (Offb. 1,3) Besonders auffallend ist darüber hinaus jedoch die Beschreibung Kopenhagens als Sündenpfuhl, die ihr adäquates Vorbild in der Schilderung des Untergangs Babylons hat. „Stück für Stück“, so Voss, „ist die Vorprägung von Christines Kopenhagen-Bild wiederzuerkennen in den Sätzen der ‚Offenbarung‘, in denen die große Stadt personifiziert ist als die ‚große Hure‘ [...]“.⁹⁹ Diese Gleichsetzung von Kopenhagen als einem nordischen Sündenbabel mit seinem biblischen Vorbild findet sich sogar in der geographischen Lage und in der Zusammensetzung der Bevölkerung: Die Johannes-Offenbarung spricht von der Stadt als der „große[n] Hure, die an vielen Wassern sitzt, mit welcher Unzucht getrieben haben die Könige auf Erden“ (Offb. 17,1-2) und in der alle reich geworden sind „die da Schiffe auf dem Meere hatten.“ (Offb. 18,19) Im Roman wird die Hafenstadt Kopenhagen von Christine als „Stadt für Schiffskapitäne“ (HF I/2, 605f.) bezeichnet, „die sechs Monate lang umhergeschwommen und nun beflissen sind, alles Ersparte zu vertun und alles Versäumte nachzuholen“ (HF I/2, 606) und der König wird als ein schwacher Regent beschrieben, der selbst nur seinen Vergnügungen frönt. Wenn Christine von der Bevölkerung Kopenhagens sagt, dass dieser die „Zuchtrute“ (HF I/2, 606) gefehlt habe und dass der Hof in all dem „Treiben“ (HF I/2, 590) „nicht bloß mit“ (HF I/2, 606), sondern „voran“ (HF I/2, 606) schwimmt, so sieht sie darin zum einen eine Vorausdeutung auf den nahenden Untergang Kopenhagens und zum anderen einen Beweis dafür, dass „Gott in seiner Gnade“ (HF I/2, 590) Schleswig-Holstein noch nicht „so tief“ (HF I/2, 590) hat sinken lassen, denn wie heißt es in den Offenbarungen des Johannes: „Welche ich lieb habe, die strafe und züchtige ich.“ (Offb. 3,19)

In diesem Kontext bekommt auch Holks sarkastische Äußerung über den Cornelius, der „aufgekauft und in Wasserfarben an die Wand gemalt“ (HF I/2, 579) werden soll, eine neue Bedeutung, denn nur das Sockelbild beschäftigt sich mit den bereits an anderer Stelle diskutierten Werken der Barmherzigkeit¹⁰⁰, im Bogenfeld jedoch erscheint Christus als Weltenrichter (Offb. 14) und das Hauptbild thematisiert den Untergang Babels (Offb. 17 und 18).¹⁰¹

Vor dem Hintergrund dieser hier aufgeführten Parallelen zwischen den Äußerungen Christine Holks über Kopenhagen und des in der Offenbarung des Johannes dargestellten Untergangs der Stadt Babylon, ist auch die Bemerkung Julie von Dobschütz zu bewerten, die Christines Eifersucht mit dem Hinweis zu beruhigen versucht, dass sie ihres Ehemannes sicher sein könne, selbst wenn „in Kopenhagen auch jede dritte Frau die Frau Potiphar in Person wäre

⁹⁹ Ebd. S. 71f.

¹⁰⁰ Zu den sieben Werken der Barmherzigkeit vgl. Abschnitt II.2.3.3. S. 171f. Anm. 154.

¹⁰¹ Vgl. Liselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 73.

[...].“ (HF I/2, 625) Auch an dieser Stelle wird wiederum eine als Bedrohung empfundene Situation der Gegenwart vor der Folie eines von Versuchung und Gefahr handelnden Bibeltextes gelesen.¹⁰²

Neben der Bibel ist die klassische Literatur eine Hauptquelle der im Roman angeführten Zitate. Die Literatur behauptet damit den größten Teil des Bildungsarchivs der in *Unwiederbringlich* dargestellten Gesellschaft. Dabei sind es nicht nur die Balladen, die immer wieder als Intertexte eingeführt werden und die im Verlauf der Geschichte handlungstragende und -entscheidende Funktion erlangen und aus diesem Grund in einem gesonderten Abschnitt noch diskutiert werden sollen, sondern es handelt sich auch um literarische Zitate und Sentenzen, die als Gemeinplätze betrachtet werden können, die den Sprachgebrauch dieser Gesellschaft bestimmen.¹⁰³ So spricht Holk angesichts der Parteinahme Christines für Preußen davon, dass „eine Pickelhaube [...] auf eine Stange gesteckt“ (HF I/2, 590) werden müsse „wie Geßlers Hut, und wir werden davor niederknien und anbeten“ (HF I/2, 590) und zieht damit zur Beschreibung der prekären politischen Verhältnisse zwischen Preußen und Dänemark, in dessen Mittelpunkt der Streit um die Zugehörigkeit Schleswig-Holsteins steht, Friedrich Schillers Freiheitsdrama *Wilhelm Tell* heran. Auch Arne zitiert Schiller um damit den Glauben an die eigenen Überzeugungen, der in Preußen vorherrscht, zu veranschaulichen: „In unserem Busen wohnen unsere Sterne“ (HF I/2, 588f.) so heißt es nach Arne „irgendwo“ (HF I/2, 589). Genau heißt es in Friedrich Schiller *Die Piccolomini*: „Glaub mir, in deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“¹⁰⁴ Um auf die desaströse Finanzlage Preußens und auf die Lächerlichkeit der Verbindung von „Preußen und Geld“ (HF I/2, 588) hinzuweisen, zitiert Holk einen Ausspruch Odoardo Gallotis aus Lessings *Emilia Galotti*: „Wer lacht da?“¹⁰⁵ Während eines Gesprächs mit Seminardirektor Schwarzkoppen bezeichnet Arne seine Schwester Christine als „schöne Seele, nachgeborene Jean Paulsche Figur“ (HF I/2, 593) und verweist damit nicht nur auf den Schriftsteller Jean Paul, sondern auch auf die *Bekenntnisse*

¹⁰² Liselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 73.

¹⁰³ An dieser Stelle möchte ich über die Vorarbeiten von Lieselotte Voss hinausgehen. Zwar zählt auch Voss Literaturzitate auf, beschränkt sich dabei jedoch auf die Balladen und auf die Werke Shakespeares, allen voran das von ihr sogenannte „Hamlet“-Modell (Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 73ff.), auf das auch hier später noch eingegangen werden soll. Andere Literaturzitate berücksichtigt Voss nicht und lässt damit den Aspekt von Sprache als Distinktionsmerkmal und als bildungsbürgerlichen Zitatencode außer Acht. Bei den auf den folgenden Seiten aufgezählten Literaturzitaten handelt es sich somit, mit Ausnahme der Hamlet-Zitate, um eigene Funde.

¹⁰⁴ Friedrich Schiller. *Wallenstein I. Die Piccolomini*. 2. Aufzug, 6. Auftritt, Vers 961/962. Reclam-Ausgabe Nr. 41, Stuttgart, 1988, S. 74.

¹⁰⁵ Gotthold Ephraim Lessing. *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Berlin, 1772. 5. Aufzug, 6. Auftritt, dtv-Ausgabe, München, 1997, S. 145.

einer schönen Seele aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*¹⁰⁶, beklagt sich aber auch über „les défauts de ses vertus“ (HF I/2, 595) und zitiert damit einen Ausspruch der Schriftstellerin George Sand¹⁰⁷. Darüber hinaus werden während einer Abendgesellschaft auf Holkenäs die niederdeutschen Dichter Klaus Groth und Fritz Reuter zum Thema. Kammerherr Pentz wird von der Gräfin Holk als eine Mischung aus „Polonius“ und „Hofmarschall Kalb“ (HF I/2, 603) beschrieben, womit an dieser Stelle nicht nur Schillers *Kabale und Liebe*, sondern auch Shakespeares *Hamlet* zitiert wird.

Hamlet wird zu einem späteren Zeitpunkt im Roman noch ein zweites Mal erwähnt, und zwar im Zusammenhang mit der politischen Lage Dänemarks. Wenn Holk betont, dass Hall sich nichts daraus machen wird, „das aus den Fugen gehende Dänemark [...] wieder einzurenken. Schon Hamlet wollte nicht, Und nun gar Hall.“ (HF I/2, 633), so wird an dieser Stelle auf die Worte Hamlets in Shakespeares gleichnamigem Drama angespielt: „Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram, / Dass ich zur Welt, sie einzurichten, kam!“¹⁰⁸ Liselotte Voss erkennt in Anlehnung an das oben dargestellte Babylon-Modell in *Unwiederbringlich* auch ein *Hamlet*-Modell¹⁰⁹, dessen Aussage durchaus in Verbindung mit dem Babylon-Modell gesehen werden kann, denn auch die mehr oder weniger deutlichen Anspielungen auf Shakespeares *Hamlet* tauchen im Text immer gerade dann auf, wenn über die Situation Dänemarks am Vorabend des Deutsch-Dänischen Krieges von 1864 reflektiert wird. Als eine „besondere Pointe“¹¹⁰ bezeichnet es Voss, dass im *Hamlet*-Modell das Leitmotiv des Babylon-Modells wieder aufgegriffen wird:

„Vergnügungssucht und bevorstehende Katastrophe‘ ist auf der realistischen wie auf der literarisch-zitathaften Ebene das bestimmende Motiv, das das Wiedererkennen der realen dänischen Hauptstadt im biblischen Grundmodell Babylon möglich macht. Es bedurfte dann lediglich der Zuspitzung des Motivs ‚Vergnügungssucht im Schatten der kommenden Katastrophe‘ auf ein bestimmtes Stichwort, um in ‚Hamlet‘ den konkretesten Zitatbezug greifbar zu haben.“¹¹¹

Dieses Stichwort sieht Voss in dem Ausdruck „Gasterei“ (HF I/2, 606), den Holk im Zusammenhang mit dem Gastmahl König Belsazars benutzt¹¹², der aber ebenso auf die Gepflogenheiten am Hofe in Helsingör angewandt werden kann, wie die vierte Szene des ersten Aufzugs von Shakespeares Drama verdeutlicht, in der Hamlet Horatio mit dem Brauch des Zechens bekannt macht, der mit dem neuen König Einzug bei Hofe gehalten hat. Ein

¹⁰⁶ Johann Wolfgang von Goethe. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Sechstes Buch: *Bekenntnisse einer schönen Seele*. In: *Werke*. Band 7: *Romane und Novellen*; a.a.O. S. 358ff.

¹⁰⁷ Vgl. die Anmerkung im Anhang zur Hanser-Fontane-Ausgabe von *Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 1013.

¹⁰⁸ William Shakespeare. *Hamlet*. I, 5. Reclam-Ausgabe Nr. 31, Stuttgart, 2001, S.33.

¹⁰⁹ Vgl. Liselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 73f.

¹¹⁰ Liselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 74.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Die betreffende Bibelstelle lautet: „König Belsazer machte ein herrliches Mahl für seine tausend Mächtigen und soff sich voll mit ihnen.“ (Dan. 5,1)

Brauch, von dem Hamlet sagt, dass der Bruch dessen „mehr ehrt als die Befolgung. / Dies schwindelköpf’ge Zechen macht verrufen / Bei andern Völkern uns in Ost und West; / Man heißt uns Säufer, hängt an unsre Namen / Ein schmutzig Beiwort; und fürwahr, es nimmt / Von unsern Taten, noch so groß verrichtet, / Den Kern und Ausbund unsers Wertes weg.“¹¹³ Als trinkfreudiger Däne wird auch Baron Pentz, der halbe Polonius, charakterisiert. Ihm drängt sich, wie weiter oben bereits erwähnt, bei der Nennung Noahs vor allen Dingen die Vorstellung von einem Weinstock auf, er bestellt am ersten Abend Holks in Kopenhagen in Vincents Restaurant einen „mittleren Rüdesheimer“ (HF I/2, 632) und er wurde bereits von ärztlicher Seite vor den Konsequenzen seines Lebensstils gewarnt.

Allgemein lässt sich eine auffallende Häufung von Shakespeare-Zitaten feststellen: Pentz vergleicht die amourösen Bemühungen des Baron Steen mit denen des Junker Bleichewang aus Shakespeares *Was ihr wollt* oder *Die zwölfte Nacht* und Ebba kommentiert Holks genealogisches Interesse bezüglich ihrer Abstammung mit der Bemerkung: „An jeden Namen knüpft er an, und wenn ich zum Unglück auf den Namen Cordelia getauft worden wäre, so biet’ ich jede Wette, dass er sich ohne weiteres nach dem alten Lear bei mir erkundigt haben würde.“ (HF I/2, 667) und meint damit den *König Lear* aus dem gleichnamigen Drama von Shakespeare. Selbst der Pudel von Elisabeth Petersen heißt Schnuck und ist damit, wie Arne ganz recht bemerkt, nach einer „Lustspielfigur“ (HF I/2, 581), um genau zu sein nach dem Schreiner aus Shakespeares *Sommernachtstraum* benannt. Der Besuch der Hofgesellschaft einer Aufführung von *Heinrich IV.* wird für Pentz zum Anlass, Holk auf die Parallelen in der Biographie von Shakespeares Figur Dorchen Lakenreißer und der Hofdame Ebba von Rosenberg aufmerksam zu machen. An dieser Stelle wird der intertextuelle Bezug zum Verständigungscode, über den der Sprecher innerhalb seines sozialen Milieus den Bereich des Sagbaren absteckt. Die Form, in der wie in diesem Falle beispielsweise über ein heikles Thema diskutiert werden darf, entdeckt sich im spielerischen Umgang mit Sprachformeln.¹¹⁴ Shakespeares Dorchen wird somit zum Codewort, das den beiden Kammerherrn dazu dient, den Sachverhalt elegant zu umschreiben ohne jedoch Zweifel an der Vergangenheit des Hoffräuleins zu lassen.

Gegen Ende des Romans wird noch ein weiteres Mal auf Shakespeare verwiesen, und zwar im Zusammenhang mit den „Shakespeare-Revivals“ (HF I/2, 791) des englischen Schauspielers Charles Kean, wie der *Sommernachtstraum*, das *Wintermärchen*, der *Sturm* oder *König*

¹¹³ William Shakespeare. *Hamlet*. I, 4; a.a.O. S. 24.

¹¹⁴ Vgl. Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 44.

Heinrich VIII., die in den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts die Londoner Bühnen eroberten.

Neben Shakespeare wird natürlich auch Goethe des öfteren zitiert. Die „schöne Seele“ aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* wurde bereits erwähnt, neben dem *Wilhelm Meister* kommt aber, beinahe möchte man sagen natürlich und zwangsläufig, auch Goethes *Faust* zu seinem Recht. Von dem Kammerherrn Erichsen wird z.B. gesagt, dass er den ganzen Kursus sämtlicher klimatischer Kurorte „durchschmarutzt“ (HF I/2, 631) habe, womit auf die Versprechungen Mephistos in Goethes *Faust, der Tragödie erster Teil* angespielt wird: „Mit welcher Freude, welchem Nutzen / Wirst du den Cursus durchschmarutzen!“¹¹⁵ Goethes Ballade *Der König von Thule* wird zum Anknüpfungspunkt eines ersten Gesprächs zwischen Ebba und Holk auf dem Weg zur Klampenborger Eremitage¹¹⁶, und die Prinzessin spricht aufgrund Ebbas romantischen Empfindungen angesichts des Furesees von „ossianischen Anwandlungen“ (HF I/2, 703), womit nicht nur auf die angeblichen Dichtungen des keltischen Barden Ossian, die sich später als eine Erfindung des Schotten James Macpherson herausstellten, sondern darüber hinaus auch auf Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*, in welchem die ossianischen Gesänge eine wichtige Rolle spielen, hingewiesen wird. In diesem Zusammenhang findet auch die *Edda* Erwähnung, eine Sammlung altnordischer Sagen.

Während einer kleinen Weihnachtsvorfeier diskutiert die Hofgesellschaft über *Grundtvigt*¹¹⁷ und zu einem späteren Zeitpunkt versucht Holk mit Doktor Bie ein Gespräch über den isländischen Dichter, Politiker und Geschichtsschreiber *Snorri Sturluson* (im Text *Snorre Sturleson*; HF I/2, 753) zu führen, dessen Schriften wiederum von Grundtvigt übersetzt worden waren. Pastor Schleppegrell lässt Holk das Balladenbruchstück „*Wie Herr Herluf Trolle begraben wurde*“ (HF I/2, 718f.) zukommen, und Ebba bezieht sich auf Racines *Phädra* (HF I/2, 757), um das Verschwinden von aus Leidenschaft geborener Rücksichtslosigkeit aus der Welt und den Einzug von Schwäche zu belegen. In seinen Londoner Tagen macht Holk die Bekanntschaft von Charles Dickens und lässt dessen Roman *David Copperfield* (HF I/2, 792) in einem Toast während eines Whitebait-Dinners hochleben.

¹¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe. *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Studierzimmer, Vers 2053, 2054. In: *Werke*. Band 3: *Dramatische Dichtungen I*; a.a.O. S. 66.

¹¹⁶ Vgl. hierzu auch den Abschnitt II.3.2.2.4. *Johann Wolfgang von Goethe: Der König von Thule* S. 240 – 242.

¹¹⁷ Nikolaj Frederik Severin Grundtvigt (1783 – 1872) war dänischer Pädagoge, Historiker, Schriftsteller und Bischof von Seeland. Er bemühte sich um religiöse Erneuerung und strebte eine freie dänische Volkskirche an. 1844 gründete er die erste dänische Volkshochschule. Darüber hinaus war er literarisch tätig. Neben Predigten und geistlichen Liedern fertigte er auch Übersetzungen nordischer Sagen an.

„Die Stimme des Textes ist begleitet vom Rauschen der Intertextualität.“¹¹⁸ Mit diesen Worten beschreibt Karlheinz Stierle das Verhältnis von Text und Intertext. Angesichts der Vielzahl, der in *Unwiederbringlich* aufgeführten intertextuellen Bezüge, stellt sich jedoch die Frage, warum die Stimme des Romans trotz dieses starken Rauschens, um in Stierles Bild zu bleiben, noch so deutlich zu vernehmen ist?

Jeder Text selektiert nach Stierle die Intertexte nach eigenen Mustern. Dadurch konstituiert sich das Werk seinen eigenen Sinnhorizont. Das Werk selbst ist das Zentrum eines Sinns, der wiederum über das Werk hinausreicht. Es konstituiert ein Sinnfeld, dessen Mittelpunkt es selbst ist. Alles, was in diesem Feld erscheint, ist auf diese Mitte zentriert, die das Werk selbst bestimmt. Aus diesem Grund kann Intertextualität das Werk auch nicht dezentralisieren.¹¹⁹ Die den Text überschreitende Bezogenheit der Intertexte bedeutet nach Stierle keine Dezentrierung des Textes sondern vielmehr dessen Situierung. Die intertextuelle Relation wird zum Moment der Identität des Textes selbst und gewinnt nur im Hinblick auf diese ihre spezielle Bedeutung.¹²⁰ Das Werk zitiert einen anderen Text und macht diesen durch die Art und Weise des Hereinspielens in den eigenen Text erst gegenwärtig und verleiht ihm damit eine spezifische Kontur. Erst durch die Situierung im eigenen Text wird die intertextuelle Relation prägnant. Darüber hinaus ist der eingespielte Text nicht als eigenständiger Text zu bewerten, sondern als „Erinnerung an die Lektüre eines Textes, das heißt als angeeigneter, umgesetzter, in Sinn oder Imagination überführter Text.“¹²¹ Damit bleibt die Stimme des Textes immer stärker als die der Intertexte.

Dass der Roman ungeachtet der unzähligen Anspielungen nicht auseinander fällt und als wirres, unzusammenhängendes Konglomerat unterschiedlichster Zitate und Sprüche erscheint, ist dem Umstand geschuldet, dass es sich trotz der Heterogenität der Zitate um einen einheitlichen Sprachgestus handelt, der in der Folge wiederum homogenisierend wirkt. Dieser Sprachduktus stellt den Mittelpunkt dar, das Zentrum, auf das die Intertexte konzentriert sind. Alle Figuren des Romans, mit Ausnahme der Bediensteten, die jedoch nur am Rande erscheinen, verfügen über einen elaborierten, identischen Konversationston. Es ist dies der Ton der guten Gesellschaft, der gepflegt und verstanden wird und der aus diesem Grund innerhalb dieser Gesellschaftsschicht als Erkennungs- und Abgrenzungsmerkmal dient. Die Gemeinsamkeit der oben aufgeführten und aus völlig verschiedenen Bereichen der Literatur stammenden Zitate liegt damit in ihrer Funktion als Distinktions- und Bildungsmerkmal. Nur

¹¹⁸ Karlheinz Stierle. *Werk und Intertextualität*; a.a.O. S. 354.

¹¹⁹ Vgl. Karlheinz Stierle. *Werk und Intertextualität*; a.a.O. S. 356.

¹²⁰ Vgl. Karlheinz Stierle. *Werk und Intertextualität*; a.a.O. S. 358.

¹²¹ Karlheinz Stierle. *Werk und Intertextualität*; a.a.O. S. 358.

in einer Gesellschaft mit homogenem Konversationston können die Anspielungen und Zitate nicht nur verstanden, sondern auch dementsprechend pariert werden. Nur wer Shakespears Dorchen Lakenreißer kennt, kann Pentz' Vergleich von Ebba mit dieser Figur nachvollziehen, nur wer Ossians Dichtungen oder *Die Leiden des jungen Werther* gelesen hat und wem die Sagen und Lieder der Edda ein Begriff sind, versteht das Wortspiel der Prinzessin von „Ebba auf Edda-Wegen“ (HF I/2, 703) und nur in einer literarisch interessierten Gesellschaft lohnt sich ein Toast auf Dickens und den *David Copperfield*. Die Zitate fungieren somit als Bildungscode, durch den sich die im Roman dargestellten adligen Gesellschaften sowohl auf Holkenäs als auch in Dänemark oder London, untereinander verständigen und gleichzeitig von anderen Schichten abgrenzen. Diese Funktion ist so dominant, dass sie zum bindenden Element des Textes wird.

Neben dem Bereich der Literatur wird auch aus der jüngeren Geschichte, aus der Naturwissenschaft und aus der bildenden Kunst zitiert. Mit Blick auf Ebbas Konstitution spricht die Prinzessin von „Eisen im Blut“ (HF I/2, 651) und zitiert damit Darwin „oder irgendeinen anderen großen Forscher“ (HF I/2, 656), wie es im Text ausdrücklich heißt. Aber auch geschichtliche Ereignisse werden zitiert, die selbst in der Hofgesellschaft nicht mehr jedem Mitglied gegenwärtig sind. So bemüht die Prinzessin mit der Geschichte „Heinrichs IV. und dem Huhn im Topf“ (HF I/2, 649) eine Sentenz längst vergangener Tage. Am Beispiel der Allusion von dem „Huhn im Topf“ (HF I/2, 649) wird deutlich, dass die Kenntnis eines bestimmten Inventars geflügelter Worte in dieser Gesellschaft präsupponiert wird.¹²² Jedes Zitat vollzieht sich vor der Folie eines Wissens um den gemeinsamen Zitatenschatz. Im Falle dieses Huhns, „von dem man füglich nicht mehr sprechen sollte“ (HF I/2, 656), wird diese Basis brüchig, wie die Bemerkung des Hoffräuleins Ebba verdeutlicht. Grund hierfür ist, dass der Vorgang der „Sinnerstarrung“¹²³, in dessen Verlauf sich ein Zitat durch die Wiederholung in anderen als dem ursprünglichen Kontext und der damit einhergehenden Festschreibung von Bedeutung erst zum geflügelten Wort entwickelt, nicht vollständig abgeschlossen ist. Die Tatsache, dass Holk auf dieses Zitat nicht angemessen reagiert, beweist zum einen, dass es sich bei dieser von der Prinzessin angeführten Allusion eben nicht um ein allgemeingültiges geflügeltes Wort handelt und zum anderen wird an dieser Stelle auch

¹²² Vgl. Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 43. Die Anspielung auf das „Huhn im Topf“ bezieht sich auf einen angeblichen Ausspruch Heinrichs IV, der es als Herzog von Savoyen so weit bringen wollte, dass jeder Bauer in seinem Reich ein Huhn in seinem Topf haben sollte. Vgl. hierzu im Anhang der Hanser-Fontane-Ausgabe von *Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 1021.

¹²³ Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 21.

deutlich, dass die Figur Holk den Zitatencode der Kopenhagener Hofgesellschaft zumindest zu Beginn seines Aufenthaltes bei Hofe noch nicht beherrscht.

Am Beispiel des Cornelius wurde bereits dargestellt, dass in *Unwiederbringlich* auch Kunst zitiert wird. Passend zu der mit religiösen Inhalten angefüllten Atmosphäre auf Holkenäs wird in dem „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) in erster Linie über die Darstellung religiöser Themata diskutiert. Neben den Kartons des Cornelius findet auch der Lübecker Totentanz Erwähnung und gegen Ende des Romans versucht Holk Julie von Dobschütz mit Hilfe einer Paradiesdarstellung die als unnatürlich empfundene Harmonie, die nach der zweiten Heirat zwischen ihm und Christine vorherrscht, zu beschreiben:

„Aller Streit ist aus der Welt, und wenn ich mit Christine durch den Park gehe, wie’s noch heute vor dem Frühstück der Fall war, und das Eichhörnchen läuft über den Weg und der Schwan fährt über den Teich und Rustan, der uns begleitet, rührt sich nicht, vielleicht auch dann nicht, wenn ein Volk Hühner auffliegen sollte – so fällt mir immer ein Bild ein, auf dem ich mal das Paradies abgebildet gesehen habe; alles auf dem Bilde schritt in Frieden einher, der Löwe neben dem Lamm, und der liebe Gott kam des Weges und sprach mit Adam und Eva.“ (HF I/2, 804)

An dieser Stelle wird darstellende Kunst über Ekphrasis in den Roman integriert. Holks Beschreibung eröffnet mehrere Möglichkeiten. So könnte hier das Gemälde „Das irdische Paradies“ eines unbekanntes Meisters um 1460 oder eine der Paradiesdarstellungen von Lucas Cranach d.Ä., beispielsweise „Adam und Eva im Garten Eden“ von 1530 oder auch „Paradies“ von 1536, gemeint sein.¹²⁴ In Kopenhagen und Frederiksborg werden die biblischen Szenen hingegen in der bildenden Kunst von Portraits staatstragender Persönlichkeiten oder von Schlachtbildern abgelöst. Damit wird die bereits in andern Zusammenhängen mehrfach betonte fundamentale Differenz von Holkenäs und Dänemark auch über die aufgerufene Kunsttradition verstärkt.

Was an diesem Beispiel der unterschiedlichen Präferenzen in Fragen der bildenden Kunst deutlich zu Tage tritt ist die Tatsache, dass zwar von einem gemeinsamen Bildungsarchiv der aristokratischen Oberschicht ausgegangen werden kann, das sich vornehmlich aus dem Zitieren antiker Mythen, sowie Bibel- und Literaturzitaten speist, dass darüber hinaus jedoch die Bildungsdialekte auch innerhalb der gleichen sozialen Schicht gesellschaftsspezifische Unterschiede aufweisen können. Während das Bildungsarchiv auf Holkenäs sich in erster Linie aus „Traktätchenliteratur“ (HF I/2, 744), den historischen Romanen Walter Scotts und

¹²⁴ Eher unwahrscheinlich aber dennoch nicht ganz ausgeschlossen ist auch das Bild „Das Königreich des Friedens“ des amerikanischen Malers Edward Hicks. Dieses Bild entstand um 1833, Holk führt seinen Vergleich im Herbst 1861 an. Die Frage, die sich nun an dieser Stelle aufdrängt, leider jedoch unbeantwortet bleiben muss, ist: War es in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts einem schleswig-holsteinischen Landadeligen, wenn auch weitgereisten Landadeligen möglich, in dieser Zeitspanne, das Bild eines eher unbekanntes amerikanischen Künstlers zu besichtigen? Dass diese Möglichkeit nicht generell ausgeschlossen werden kann, beweist die Biographie Hicks'. Dieser war Wanderprediger der Quäker und schuf als Autodidakt seine Bilder in naivem Stil. Folgt man der Aussage Holks, dass in Holkenäs immer „Traktätchenliteratur“ (HF I/2, 744) ausliegt, so wäre es durchaus denkbar, dass in einem dieser Hefte auch Hicks Paradiesdarstellung abgebildet war.

den eben erwähnten Paradiesdarstellungen zusammensetzt, wird das Bildungsarchiv am Kopenhagener Hof aus weit weniger sakralen Quellen ergänzt. Die Unterhaltungen über Bilder, Geschichte oder Literatur werden zumeist in einem mehrdeutigen, süffisanten Plauderton geführt, der nicht selten am Rande zur Frivolität anzusiedeln ist. Ebbas Aussage, sie lese „viel Geschichte, wenn auch nur aus französischen Romanen, aber für eine Hofdame muss das ausreichen“ (HF I/2, 655), wirft ein erhellendes Licht auf das Bildungsarchiv der höfischen Gesellschaft und ist damit symptomatisch für den dort vorherrschenden Sprachduktus.

Die Gemeinsamkeit all dieser Zitate liegt jedoch darin, dass sie, wie bereits erwähnt, das Bildungsarchiv der aristokratischen Oberschicht, den sprachlichen Kanon des neunzehnten Jahrhunderts darstellen. In den Redewendungen lässt sich nach Julia Encke die Präsenz jener Diskurse feststellen, die die Wissenskonfiguration der Zeit transparent machen.¹²⁵ Es sind die Vokabeln eines Bildungsdialektes, durch die sich ein Code generiert, dessen Funktion es ist, die Gemeinschaft der Sprecher nach außen abzugrenzen, aber auch intern zu regulieren, indem die Art und Weise, wie etwas gesagt werden darf, normiert wird.¹²⁶

Eine völlig andere Funktion als die Darstellung des Sprachduktus der aristokratischen Oberschicht in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erfüllen die im Roman angeführten Balladen und Gedichte. Diese sind von ausgesprochen vorausdeutendem Charakter für den Handlungsverlauf, was in den folgenden Abschnitten erläutert werden soll. Die Ausführungen zu den Balladen von Uhland, dem Gedicht von Waiblinger und zu der Balladennachdichtung von Fontane orientieren sich wiederum an der Arbeit von Lieselotte Voss.

3.2.2. Balladeske Präfigurationen

Nach Fontanes eigener Einschätzung war sein schriftstellerisches Talent vornehmlich ein balladeskes: „Ich war“, so schreibt der Autor im Februar 1882 an Dr. Theophil Zolling „von meinem 16. Lebensjahre an, Balladenschreiber, habe mich später darauf einexerziert und kann deshalb, meiner Natur und meiner Angewöhnung nach, von der Ballade nicht los. [...] Dies balladeske Gefühl leitet mich bei allem, was ich schreibe [...].“ (HF I/IV, 183) Aus diesem Grund erscheint für Lieselotte Voss *Unwiederbringlich* auch ganz „vom Pulsschlag des

¹²⁵ Vgl. Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 45.

¹²⁶ Vgl. Julia Encke. *Kopierwerke*; a.a.O. S. 44.

Balladendichters erfüllt“¹²⁷, was die „ungewöhnlich aktive Rolle“¹²⁸ beweist, die die bereits erwähnten Balladen und Gedichte im Romanverlauf spielen und die nach Voss weit über die herkömmliche Funktion eines aus anderen Texten entlehnten Motivs hinausgehen. Die Balladen präfigurieren und spiegeln auf poetischer Ebene die Romanhandlung wider. So verdankt einer der Hauptschauplätze, das einsame „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658), seine Existenz einer Ballade Uhlands¹²⁹ mit dem Titel *Das Schloss am Meer* und eine zweite Umland Ballade, *Das Glück von Edenhall*, wird zum Sinnbild für das verlorene Glück auf Schloss Holkenäs. Goethes Ballade *Der König von Thule* erfährt durch Holk eine völlig neue Deutung, die ihm selbst einen Freibrief zur Buhlschaft ausstellen soll und Waiblingers Gedicht *Der Kirchhof* hat zusammen mit der schottischen Ballade *Denkst du verschwundener Tage, Marie* auslösende Funktion beim Selbstmord der Gräfin.

In den folgenden Abschnitten sollen diese Intertexte hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Handlungen der Figuren und damit letztendlich für den Romanverlauf interpretiert werden.

3.2.2.1. Ludwig Uhland: *Das Schloss am Meere* und *Das Glück von Edenhall*

Um die Bedeutung von Uhlands Ballade *Das Schloss am Meere* innerhalb des Romantextes genau erfassen zu können, erscheint es sinnvoll, sich zunächst die komplette Ballade zu vergegenwärtigen:

Das Schloss am Meere

Hast du das Schloss gesehen,
Das hohe Schloss am Meer?
Golden und rosig wehen
Die Wolken darüber her.

Es möchte sich niederneigen
In die spiegelklare Flut;
Es möchte streben und steigen
In der Abendwolken Glut.

„Wohl hab’ ich es gesehen,
Das hohe Schloss am Meer,
Und den Mond darüber stehen,
Und Nebel weit umher.“

¹²⁷ Liselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Theodor Fontane*; a.a.O. S. 29.

¹²⁸ Ebd. S. 22

¹²⁹ Auf diesen Umstand wurde bereits in Abschnitt II.2.3.1. auf S. 149 hingewiesen. Einige Aspekte, die bereits im Zusammenhang mit der Mnemotope-Problematik diskutiert wurden, überschneiden sich mit denen der Intertextualitätsthematik, beziehungsweise sind Ergebnisse intertextueller Bezüge, so dass sich in den folgenden Ausführungen partielle Wiederholungen nicht gänzlich vermeiden ließen.

Der Wind und des Meeres Wallen
Gaben sie frischen Klang?
Vernahmst du aus hohen Hallen
Saiten und Festgesang?

„Die Winde, die Wogen alle
Lagen in tiefer Ruh’,
Einem Klagelied aus der Halle
Hört’ ich mit Tränen zu.“

Sahst du oben gehen
Den König und sein Gemahl?
Der roten Mäntel Wehen,
Der goldnen Kronen Strahl?

Führten sie nicht mit Wonne
Eine schöne Jungfrau dar,
Herrlich wie eine Sonne,
Strahlend im goldenen Haar?

„Wohl sah ich die Eltern beide,
Ohne der Kronen Licht,
Im schwarzen Trauerkleide;
Die Jungfrau sah ich nicht.“¹³⁰

Die Ballade *Das Schloss am Meere* von Ludwig Uhland entstand im November 1805, die Ersterscheinung lässt sich auf 1807 datieren. Uhland galt im 19. Jahrhundert, neben Goethe und Schiller, als einer der bekanntesten deutschen Dichter.¹³¹ Dabei steht der bedeutendste Vertreter des schwäbischen Dichterkreis in der durch Herders Übersetzungen gegründeten Tradition der englisch-nordischen Volksballade, in der eine nordisch-melancholische Stimmung vorherrscht und die Übermacht des Elementaren thematisiert wird. Uhland war nicht nur Dichter und Schriftsteller, sondern auch Jurist und Abgeordneter im württembergischen Landtag und erarbeitete sich darüber hinaus auch ein wissenschaftlich fundiertes Mittelalterbild, was sich wiederum in seiner Dichtung niederschlug.

Uhlands Ballade vom *Schloss am Meer*¹³² wird als Bildunterschrift und somit als intermediales Spiel zwischen Bild und Text in den Roman eingeführt. Der in literarischen Dingen wenig bewanderte Graf Holk zitiert die erste Strophe, in der das Schloss noch als ein glücksversprechender Ort geschildert wird, um die Gräfin für seine Bauvorhaben günstig zu stimmen. Holk instrumentalisiert in diesem Moment den idyllischen Anfang der Ballade für

¹³⁰ Ludwig Uhland. *Werke*. Herausgegeben von Hans-Rüdiger Schwab. 1. Band: *Gedichte, Dramen, Versepiik und Prosa*. Frankfurt am Main, 1983. Die Ballade findet sich auf S. 138f, die Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte und Veröffentlichung auf S. 496. Lieselotte Voss verzichtet in ihrer Arbeit auf Verweise zur Entstehung oder Wirkungsgeschichte der aufgeführten Balladen.

¹³¹ Zur Wirkungsgeschichte Ludwig Uhlands vgl. Hartmut Froeschle. *Bemerkungen zu Ludwig Uhlands Wirkungsgeschichte*. In: Margot Buchholz, Hartmut Froeschle (Hg.). *Beiträge zur schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte*. Band I. Jubiläumsausgabe zum 75-jährigen Bestehen des Justinus-Kerner-Vereins 1905 – 1980. Weinsberg, 1981, S. 44 – 74.

¹³² In *Unwiederbringlich* wird das Schluss-e von „Meere“ weggelassen. Aus diesem Grund soll auch hier im Folgenden nur vom *Schloss am Meer* die Rede sein

sein Bauvorhaben und hofft in naiver Weise, mit dem Zitieren einer Ballade Eindruck bei seiner Frau zu machen. Seine Kenntnisse der Ballade, die nur mittelbar sind und von der fragmentarischen Bildunterschrift unter einem Kupferstich herrühren, beziehen sich nur auf den Anfangsvers, ohne die weiteren Strophen zu kennen. Das vollständige Gedicht negiert jedoch die Glücksvorstellung, die Holk aus dem Anfang herauszulesen glaubte. Lieselotte Voss hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass das Bild des Glücks, das die erste Strophe zu verheißen scheint, bereits im Augenblick der Schilderung eine Täuschung ist, da es sich dabei nur um die Erinnerung des ersten Sprechers an einen weit in der Vergangenheit liegenden, glücklichen Zustand handelt, der längst nicht mehr besteht. Der zweite Sprecher berichtet von einem ganz anderen Bild, das beweist, dass sich das einstige Glück in Trauer verwandelt hat.¹³³ Eine Figur wie Christine Holk, die nicht nur als sehr klug und gebildet, sondern trotz ihrer strengen protestantischen Gesinnung auch mit einer ausgesprochenen Affinität für die Wertvorstellungen des christlichen Mittelalters dargestellt wird¹³⁴, kennt natürlich die ganze Uhland-Ballade und weiß somit auch um deren traurigen Ausgang. Christine hört gemäß ihrer melancholischen Art nur auf das traurige Ende, sie gibt Holks Glücksversprechungen keine Chance und fühlt sich vielmehr durch das Schicksal des Königspaares an den Tod des eigenen Kindes erinnert. Beide Figuren unterlegen der Ballade somit eine völlig subjektive Deutung. Wie an anderer Stelle bereits erläutert wurde¹³⁵, stellt der Tod des jüngsten Kindes eine tragende Handlungsmotivation für die Figur Christine Holk dar. Sie hätte einen Umbau des alten Schlosses bevorzugt, um der Begräbnisstätte des Kindes näher sein zu können und sie erkennt deutlich die Parallelen der Ballade zur eigenen Biographie. Obwohl der Text davon spricht, dass der „Tod des jüngsten Kindes, eines Knaben, den man Estrid getauft hatte, [...] das schöne und jugendliche Paar einander nur noch näher geführt und das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit gesteigert“ (HF I/2, 568) hatte, scheint Holk zum Zeitpunkt der Romanhandlung die Trauer seiner Frau zu ignorieren. Als er über das traurige Ende der Ballade aufgeklärt wird, fühlt er sich durch die Zurechtweisung und den deutlich geäußerten Pessimismus seiner Frau gereizt und verweist auf die Lächerlichkeit, sich von einer erdichteten Geschichte in seinen Plänen stören zu lassen. Der Graf wird durch seine Reaktion auf das Zitat als heitere, optimistische aber auch oberflächliche Figur gekennzeichnet, die die Realitäten verkennt und in Folge einer

¹³³ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit*; a.a.O. S. 26.

¹³⁴ Wie die Entwürfe für die geplante Gruft beweisen. Vgl. hierzu auch den Abschnitt II.2.3.3. S. 168ff.

¹³⁵ Vgl. S. 173f.

Trotzreaktion nun erst recht „enthusiastisch und eigensinnig“ (HF I/2, 568) auf seinem „Schloss am Meer“ (HF I/2, 568) beharrt.¹³⁶

Sowohl Holk als auch Christine erscheinen als ausschließlich auf sich selbst fixierte Leser. In der Rezeptionsästhetischen Differenz, die durch die unterschiedlichen Reaktionen auf die Ballade offenbar wird, wird zweierlei deutlich: Zum einen macht bereits die erste in den Romantext eingefügte Ballade die subjektive Lektüre der Intertexte durch die Figuren deutlich. Die gegensätzliche Auslegung des Balladenfragments kann sowohl als Folge der Unvereinbarkeit der Charaktere als auch als Grund für die immer zunehmendere Entfremdung gewertet werden. Anhand der unterschiedlichen Betrachtungsweisen der Uhland-Ballade wird im ersten Dialog des Romans auf eine der Hauptproblematiken der Geschichte hingewiesen: Jede der beteiligten Figuren rezipiert nur die ihr gemäßen Teile der Ballade und ignoriert dabei die Vorstellungen, Wünsche und Ängste des Gegenüber.

Es ist somit an dieser Stelle Lieselotte Voss nur zuzustimmen, wenn sie die Ballade vom *Schloss am Meer* als eine der „Hauptsäulen der Romanstruktur“¹³⁷ bezeichnet, da die gesamte Ehegeschichte der Holks in diesem Gedicht präfiguriert ist. Ehe, Lebensglück und ein bereits früh zu erkennendes Verhängnis, das sich unaufhaltsam erfüllt, werden aus der Balladenperspektive geschildert: „Mit einer Ballade wie Uhlands ‚Schloss am Meere‘ lag für Fontane schon alles Grundsätzliche für den Roman bereit: Das ‚Balladenschloss‘ an der See, die ‚Balladenehe‘ und das ‚Balladenschicksal‘ mit tragischem Ausgang.“¹³⁸ Die Ballade leistet nach Voss sowohl die Einführung des Glücksmotivs, das Holks Handlungen bestimmt, als auch des Todesmotivs, dem Christine ihr Tun und Handeln unterwirft. Uhlands Motiv „Tod des Kindes“ wurde im Falle von *Unwiederbringlich* in die Vergangenheit versetzt und gilt als zeitweiliges Bindeglied zwischen den Eheleuten, zur Zeit der Romanhandlung wird es jedoch nur noch auf die Figur der Gräfin bezogen. Vor dem Hintergrund der Reflexion über Glück und Tod ist auch die dritte Zeile der ersten Strophe einzuordnen. Gleich zweimal zitiert Holk die Zeilen: „Golden und rosig wehen / Die Wolken drüber her.“ Das erste Mal bei dem bereits erwähnten anfänglichen Gespräch, das zweite Mal, als der bereits begonnene Neubau von Graf und Gräfin besichtigt wird und Holk bei dieser Gelegenheit auf „die Wolken, die gerade ‚golden und rosig‘ über ihnen standen“ (HF I/2, 570) hinweist. Für Holk erfüllt sich in diesem Moment seine Glücksvorstellung, ungeachtet der Tatsache, dass diese von Christine nur bedingt geteilt wird. Christine hingegen fügt sich schweigend in das Unumgängliche, ohne auf das Glück und die Freude Holks richtig eingehen zu können, denn Christines

¹³⁶ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit*; a.a.O. S. 26f.

¹³⁷ Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit*; a.a.O. S. 22.

¹³⁸ Ebd. S. 29.

Glücksvorstellung wird sich erst zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt erfüllen, allerdings ebenfalls begleitet von einem prächtigen Abendrot. Es wurde an anderer Stelle bereits ausführlich hervorgehoben, welche Bedeutung der Landschaftsdarstellung, wozu ich auch die detaillierten Beschreibungen des Wetters zählen möchte, in Fontanes Werk zukommt.¹³⁹ Es ist somit kein Zufall, dass die goldenen und rosigen Wolken, quasi die Beleuchtung, in der Holk sein Glücksschloss nur allzu gerne gesehen hätte, ihre Entsprechung erst im Sonnenuntergang finden, der den Freitod der Gräfin begleitet, denn erst hier erfüllt sich Christines Glücksvorstellung, die, wie anhand des Waiblinger Gedichtes noch zu zeigen sein wird, einer Vorstellung von vollkommener Ruhe gleichkommt. Damit korrespondiert der Anfang des Romans mit dessen Ende im Zeichen der Ballade.

Dass es sich bei dem „Glück von Holkenäs“ (HF I/2, 802) um eine Illusion handelt, macht eine zweite Umland-Ballade deutlich. Während der Hochzeitsfeierlichkeiten anlässlich der Wiederverheiratung von Holk und Christine erhebt Arne sein Glas und stößt mit dem Brautpaar in Anlehnung an Uhlands Ballade „Das Glück von Edenhall“ auf das „Glück von Holkenäs“ (HF I/2, 802) an. Ein Spruch, der bei den Anwesenden gemischte Reaktionen hervorruft und eine ähnliche Verlegenheit entstehen lässt, wie damals während der ersten Abendgesellschaft auf Holkenäs, als Petersen die Friedfertigen selig pries und Christine ihren Frieden zusicherte, während jeder im Saal und vor allen Dingen auch die Gräfin selbst nur zu deutlich spürte, „dass sie desselben entbehre.“ (HF I/2, 591) Von ähnlich ambivalentem Charakter ist auch Arnes Trinkspruch, durch den das „Gefühl der Trauer, das bei der schönen Feier“ (HF I/2, 802) ohnehin vorherrscht, noch verstärkt wird. Deutlich wird dies, wenn man sich die ganze Ballade vor Augen führt¹⁴⁰:

Das Glück von Edenhall

Von Edenhall der junge Lord
Lässt schmettern Festtrommetenschall,
Er hebt sich an des Tisches Bord
Und ruft in trunkner Gäste Schwall:
„Nun her mit dem Glücke von Edenhall!“

Der Schenk vernimmt ungerne den Spruch,
Des Hauses ältester Vasall,

¹³⁹ Vgl. hierzu Kapitel II.2.3.5. „*Alles ist wie Opferstätte*“ – *Landschaft als Gedächtnisort* S. 179ff.

¹⁴⁰ Bei der folgende Interpretation der Ballade *Das Glück von Edenhall* im Kontext der Romanhandlung gehe ich über die Vorarbeit von Lieselotte Voss hinaus. Voss erwähnt die Ballade *Das Glück von Edenhall* nur kurz und verzichtet auch darauf, sie im Ganzen zu zitieren, was meines Erachtens jedoch für das Verständnis der Ballade an sich und damit auch für deren Bedeutung innerhalb des Romangefüges unerlässlich ist. Auch geht sie nicht explizit auf die der Ballade inhärente Hybris-Thematik ein. Für Voss stellt diese zweite Umland-Ballade nur die Ergänzung zur ersten dar. Während in der Ballade vom *Schloss am Meer* das Todesmotiv eingeführt wird, wird hier das Thema des verspielten Glückes angesprochen. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit*; a.a.O. S. 49.

Nimmt zögernd aus dem seidnen Tuch
Das hohe Trinkglas von Kristall,
Sie nennen's: *das Glück von Edenhall*.

Darauf der Lord: „Dem Glas zum Preis
Schenk Roten ein aus Portugal!“
Mit Händezittern gießt der Greis,
Und purpurn Licht wird überall,
Es strahlt aus dem Glücke von Edenhall.

Da spricht der Lord und schwingt's dabei:
„Dies Glas von leuchtendem Kristall
Gab meinem Ahn am Quell die Fei,
Drein schrieb sie: ‚Kommt dies Glas zu Fall,
Fahr wohl dann, o Glück von Edenhall!‘“

Ein Kelchglas ward zum Los mit Fug
Dem freud'gen Stamm von Edenhall;
Wir schlürfen gern in vollem Zug,
Wir läuten gern mit lautem Schall;
Stoßt an mit dem Glücke von Edenhall!“

Erst klingt es milde, tief und voll,
Gleich dem Gesang der Nachtigall,
Dann wie des Waldstroms laut Geroll',
Zuletzt erdröhnt wie Donnerhall
Das herrliche Glück von Edenhall.

„Zum Horte nimmt ein kühn Geschlecht
Sich den zerbrechlichen Kristall;
Es dauert länger schon als recht,
Stoßt an! Mit diesem kräft'gen Prall
Versuch' ich das Glück von Edenhall.“

Und als das Trinkglas gellend springt,
Springt das Gewölb' mit jähem Knall,
Und aus dem Riss die Flamme dringt;
Die Gäste sind zerstoben all
Mit dem brechenden Glück von Edenhall.

Ein stürmt der Feind, mit Brand und Mord,
Der in der Nacht erstieg den Wall,
Vom Schwerte fällt der junge Lord,
Hält in der Hand noch den Kristall,
Das zersprungene Glück von Edenhall.

Am Morgen irrt der Schenk allein,
Der Greis, in der zerstörten Hall',
Er sucht des Herrn verbrannt Gebein,
Er sucht im grausen Trümmerfall
Die Scherben des Glücks von Edenhall.

„Die Steinwand“ – spricht er – „springt zu Stück;
Die hohe Säule muss zu Fall,
Glas ist der Erde Stolz und Glück,
In Splitter fällt der Erdenball
Einst gleich dem Glück von Edenhall.“¹⁴¹

¹⁴¹ Ludwig Uhland. *Werke*; a.a.O. S. 268f. Die Daten zur Entstehung finden sich auf S. 495.

In dieser 1834 entstandenen historischen Schicksalsballade tritt die Hybris-Thematik des versuchten und in Folge dieser Versuchung zerstörten Glückes in den Fokus. Damit korrespondiert die Ballade über das mutwillig aufs Spiel gesetzte *Glück von Edenhall* mit Christines Forderung vom Beginn des Romans: „Wenn man glücklich ist, soll man nicht noch glücklicher sein wollen.“ (HF I/2, 569) Christines moralische Maxime entspricht somit der Aussage dieser Umland-Ballade. Der junge Lord von Edenhall fordert während eines Trinkgelages in anmaßender Selbstüberhebung das durch einen Kristallkelch symbolisierte Glück von Edenhall mit der Begründung heraus, dass dieses „länger schon als recht“ dauere. Auch in *Unwiederbringlich* fällt ein lange andauerndes Glück der Hybris der Protagonisten zum Opfer. Christine kann sich wider besseren Wissens und wider allen Warnungen von Seiten der Umwelt in ihrem Ton der Rechthaberei und Selbstüberhebung gegenüber Holk nicht zurücknehmen und Holk übersieht seinerseits die Trauer und die Ängste seiner Frau. Während Christine das Glück unter strenger Pflichterfüllung und düsteren Ahnungen erstickt, schlägt Holk jegliche Warnungen in den Wind. Allen Einwänden zum Trotz baut er sein Glücksschloss auf der einsamen Düne und ignoriert dabei das durch die erste Umland-Ballade aufgerufene Todesmotiv. *Das Glück von Edenhall* hängt an einem zerbrechlichen Kristallkelch, das „Glück von Holkenäs“ ist dagegen von Anfang an auf Sand gebaut. Auch der zweiten Ehe mangelt es an einem richtigen Fundament. Die Wiederverheiratung ist das Resultat von Christines durch die Gesellschaft aufkotroyierter Auffassung von der christlichen Pflicht zur Verzeihung und von Holks Sehnsucht nach seiner Heimat. Arnes Trinkspruch, auf den sich verständlicherweise keine heitere Stimmung einstellen will, hat damit ebenfalls mehr den Charakter einer Warnung und einer düsteren Vorausdeutung und scheint die kommende Katastrophe vorwegzunehmen. Der Verlauf des Romans wird zeigen, dass sich das einmal zerstörte Glück nicht wieder aufbauen lässt, fortan herrscht „Friede [...], nicht Glück.“ (HF I/2, 802) Selbst Holk, eine Figur, die sich, wie ihr Umgang mit den Intertexten beweist, lange Zeit als äußerst resistent gegenüber jeglichen Vorwarnungen gezeigt hat, erkennt hier die Zeichen und ist sich dessen bewusst, dass „diese Resignation und dieses Lächeln“ (HF I/2, 805), das anstatt des verspielten Glückes auf Holkenäs Einzug gehalten hat, in eine Katastrophe führt. Auch diese Katastrophe, Christines Selbstmord, ist wiederum literarisch präfiguriert, wie im folgenden Abschnitt anhand von Waiblingers Gedicht *Der Kirchhof* aufgezeigt werden soll.

3.2.2.2. Wilhelm Friedrich Waiblinger: *Der Kirchhof*

In einem Brief an seinen Verleger Julius Rodenberg vom 19. November 1890 bezeichnet Fontane die „Waiblingersche Strophe“ als „eine Art Dreh- und Entscheidungspunkt der Geschichte.“ Und zur Begründung fügt der Autor in Klammern noch hinzu: „[...]der Schluss des Ganzen rekurriert darauf.“ (HF IV/4, 70)

Waiblingers Gedicht „Der Kirchhof“ wird als Lied in den Text eingeführt, das von Elisabeth Petersen während einer Abendgesellschaft auf Holkenäs vorgetragen wird. Der Leser erfährt zunächst nur die Reaktion der Zuhörer und den Titel des Gedichtes, beziehungsweise des Liedes. Die Anwesenden erscheinen ergriffen, allen voran die Gräfin, die sich nach dem Vortrag von Elisabeth Petersen schweigend erhebt, das Notenblatt vom Flügel nimmt und die Gesellschaft ohne weitere Verabschiedung verlässt. Holk erkennt im Titel und Inhalt des Gedichtes den Grund für Christines Verhalten und kommentiert dieses mit einem lakonischen „Drum auch.“ (HF I/2, 592) Auch von ihrem Bruder Arne wird die Gräfin als eine Figur beschrieben, die so etwas nicht hören kann, ohne daran „Schaden“ (HF I/2, 593) zu nehmen. Arne stellt die Vermutung an, dass Christine den Text des Gedichts „sofort auswendig gelernt oder Abschrift genommen und in irgendein Album eingeklebt“ (HF I/2, 593) hat. Das nächste Kapitel wird ihm Recht geben. Christine bekennt gegenüber der Dobschütz, dass sie sich den Text „im ersten Eifer gleich gestern abgeschrieben“ (HF I/2, 608) hat und die erste Strophe bereits auswendig kann, dennoch bittet sie die Freundin, ihr diese noch einmal zu rezitieren:

„Die Ruh' ist wohl das Beste
Von allem Glück der Welt,
Was bleibt vom Erdenfeste,
Was bleibt uns unvergällt?
Die Rose welkt in Schauern,
Die uns der Frühling gibt,
Wer hasst ist zu bedauern,
Und mehr noch fast, wer liebt.“ (HF I/2, 609)

Während Holks Glücksvorstellung in der ersten Strophe der Ballade vom *Schloss am Meer* ihren poetischen Ausdruck findet, kann das Waiblinger Gedicht als poetisches Gegenstück zur Uhland-Ballade gewertet werden, denn hier findet das die Gräfin kennzeichnende Bedürfnis nach Ruhe seinen poetischen Ausdruck. Deshalb entscheidet sie sich bei der Frage, welche Zeilen der Strophe die schönsten seien, „die zwei Zeilen, womit sie beginnt, oder die zwei Zeilen, womit sie schließt“ (HF I/2, 609), auch für die ersteren. Uhlands *Schloss am Meer* und Waiblingers *Der Kirchhof* können somit als lyrische Gegenstücke der den beiden Protagonisten zugeordneten Hauptmotive gelten. Darüber hinaus wird sowohl Holk als auch

Christine neben dem poetischen auch ein bauliches oder architektonisches Zitat zugeordnet.¹⁴² Aus Holks Begegnung mit der Uhland-Ballade in Form einer Bildunterschrift entsteht sein „nachgeborenen Tempel zu Pästum“ (HF I/2, 567) und das Christine zugeordnete Gedicht *Der Kirchhof* beschreibt eine letzte Ruhestätte und korrespondiert damit mit Christines Bauvorhaben die Familiengruft betreffend. Dabei verfährt Christine bei der Rezeption des Gedichtes ähnlich wie Holk, auch sie will nur die ihren Wünschen und Vorstellungen entsprechenden Teile hören, lernt aus diesem Grund auch nur die erste Strophe auswendig und lässt sich auch nur diese von der Dobschütz vorsagen. Ähnlich wie im Falle der Ballade vom *Schloss am Meer* findet auch hier wiederum eine rigorose Selektion von Seiten der Rezipientin statt und ein Spiel mit dem Teil eines Ganzen. Damit werden die Figuren im Roman als Leser entlarvt, die nur den eigenen Vorstellungen entsprechenden Teile eines Textes wahrnehmen. Der Akt des Lesens ist somit stark von subjektiven Selektionsmechanismen geprägt. Aber auch hier täuscht die erste Strophe über den Fortgang des Gedichts, dessen Ton und Inhalt sich mit jeder neuen Strophe zunehmend verändert und dessen eigentliche Aussage im Gegensatz zur pietistischen Frömmigkeit der Gräfin steht, wie ein Blick auf das ganze Gedicht verdeutlicht:

Der Kirchhof

Die Ruh' ist wohl das Beste
Von allem Glück der Welt,
Mit jedem Wiegenfeste
Wird neue Lust vergällt,
Die Rose welkt in Schauern,
Die uns der Frühling gibt;
Wer hofft, ist zu bedauern,
Und mehr noch fast, wer liebt.

Es trübt den eignen Frieden
Mit seiner Glut das Herz,
Das Kind ist nicht zufrieden,
Dem Mann bleibt nur der Schmerz.
Du hoffst umsonst vom Meere,
Vom Weltgetümmel Ruh;
Selbst Lorbeer, Ruhm und Ehre
Heilt keine Wunden zu.

Nun weiß ich auf der Erde
Ein einzig Plätzchen nur,
Wo jegliche Beschwerde
Im Schoße der Natur,
Wo jeder eitle Kummer,
Der mir den Busen schwellt,

¹⁴² Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 33 und 37. Die Interpretation des Waiblinger-Gedichts lehnt sich wieder an der Arbeit von Voss an, geht jedoch besonders in der Bewertung des Rezipientenverhaltens von Christine und in der Bewertung des Leseaktes als ein von subjektiven Selektionsmechanismen bestimmter über die Ergebnisse von Voss hinaus.

In langen tiefen Schlummer
Wie's Laub vom Baume fällt.

Ein Plätzchen ach! so teuer,
Wie mich noch keins entzückt,
Wo Lieb' und liebend Feuer
Mein Herz einst nicht mehr drückt,
Wo's ruht in aller Stille,
Dem Sturme nicht mehr bloß,
Entbunden aller Hülle,
Ja frei und schicksallos.

So freundlich ists und heiter,
Wenn du es kennen lernst,
Stets lieblicher und breiter,
Und doch voll hohem Ernst,
Der Vorwelt düstres Grauen
Hat's königlich geweiht,
Und weiße Steine schauen
In all' die Einsamkeit.

Die Pyramide düstert
Voll finster Pracht empor,
Aus jungen Bäumen flüstert
Ein Klagehauch hervor,
Es weht auf diese Gründe
Das grauste Altertum
Wenn irgendwo, so finde
Ich hier Elysium.

Es glänzt im Abendlichte
Umher die goldne Au',
Und himmlische Gesichte
Weckt mir das laute Blau,
Das mit den reinen Fluten
Dort auf des Berges Nacht,
In sanften Purpurgluten,
Ein andrer Lethe, lacht.

Die Brüder selbst, sie stören
Hier meine Ruhe nicht,
Nur selten, dass sie hören,
Wie mir ein Ach entbricht,
Sie schlafen hier geschieden
Von aller Welt, allein,
O welch ein Glück, hienieden,
Kein Gläubiger zu sein!¹⁴³

Eine Anmerkung Waiblingers zum Titel lautet: „Bekanntlich ist der Gottesacker der Protestanten am Tore St. Paolo, dicht an der schönen Pyramide des Gajus Cestius, und unweit vom Monte Testaccio. Es ist das ein Ort, wie geschaffen für die Schwermut, immer still und

¹⁴³ Friedrich Wilhelm Waiblinger. *Werke und Briefe*. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. Herausgegeben von Hans Königer. Band I: *Gedichte*. Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft, Band 34, Stuttgart, 1980, S. 179 – 181. Voss verzichtet auch in diesem Falle auf Hinweise zur Entstehungs- oder Rezeptionsgeschichte des Gedichtes, ebenso wie auf die Wiedergabe der Anmerkung Waiblingers.

öde, und nur im Oktober durch die Minenti oder Plebejer lebendig, welche am Testaccio ihre Feste halten.“¹⁴⁴

Tatsächlich beschreibt Wilhelm Waiblinger in dem 1827 entstandenen Gedicht den protestantischen Friedhof in Rom. Im Umfeld der im Gedicht erwähnten Cestiuspyramide liegt der seit 1748 als „cimitero acattolico“ ausgewiesene Friedhof für die in Rom verstorbenen nichtkatholischen Bürger ausländischer Staaten, auf dem auch Waiblinger selbst am 20. Januar 1830 begraben wurde. Die in der Anmerkung erwähnten Feste der Mineti oder Plebejer beziehen sich auf den Umstand, dass die Begräbnisstätte noch zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts Teil der Prati del popolo romano, der Wiesen des römischen Volkes, waren, die wegen der im nahen Monte Testaccio eingebauten Kellergewölben und Weinschenken keinen guten Ruf hatten. Erst 1821 erreichten die Vertreter Preußens, Hannovers und Russlands, dass der Vatikan den Bereich für die Nichtkatholiken einzäunen ließ.¹⁴⁵

Auffallend an dem Gedicht *Der Kirchhof* ist nicht nur der Unterschied zwischen der im Roman verwendeten Fassung und dem Original¹⁴⁶, auffallend ist auch, dass ausgerechnet das Gedicht, das leitmotivisch der Figur der Christine Holk zugeordnet ist, einen mit idyllischen Attributen ausgestatteten Ort in Italien beschreibt, der eher Holks Sehnsucht nach dem Süden zu entsprechen scheint, als den aus den Bauplänen für die Gruft deutlich gewordenen Vorstellungen der Gräfin von einer letzten Ruhestätte. Die im Roman als Intertexte eingebauten Balladen zeichnen sich zumeist durch einen nordisch-romantischen Ton aus. Uhlands Balladen stehen ganz in der Tradition des nordischen Volksliedes, Thule ist durch Seneca und Vergil als fernstes nördliches Reich bekannt, womit auch Goethes Ballade in direkter Verbindung zum Motiv „Norden“ gebracht werden kann. Auch Fontanes Ballade *Denkst du verschwundener Tage, Marie?* ist die Nachdichtung einer schottischen Ballade und ist durch den selben nordisch-elegischen Ton gekennzeichnet, wie die bereits genannten Balladen. Eine Ausnahme bildet in diesem Kontext das Waiblinger-Gedicht. Hier werden im Gegensatz zur nordischen Romantik Phantasien von südländischer Sorglosigkeit bedient. *Der*

¹⁴⁴ Ebd. S. 179.

¹⁴⁵ Vgl. die Anmerkung zu dem Gedicht *Der Kirchhof* in: Friedrich Wilhelm Waiblinger. *Werke und Briefe*; a.a.O. S. 556.

¹⁴⁶ Grund für diese Abweichung der dritten und vierten Zeile der ersten Strophe ist die Bearbeitung des Waiblinger-Gedichtes durch Eduard Mörike, der für eine 1844 erschienene Sammlung von Waiblinger-Gedichten recht eigenmächtige Veränderungen an dem Nachlass des Dichters unternahm. Fontane zitiert damit die Mörike-Fassung, während in Gesamtausgaben von Waiblingers Werken wieder auf das Original zurückgegriffen wird. Vgl. hierzu Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 271, Anm. 60 und Paul Friedrich im Nachwort zu *Wilhelm Waiblingers Werke*. Ausgewählt und herausgegeben von Paul Friedrich. Berlin, 1922, S. 403.

Kirchhof wird als ursprünglich antikisch-heidnischer Ort beschrieben, von dem eine lockende Sehnsucht nach Ruhe ausgeht. Im Schatten antiker Denkmäler findet die geplagte und getriebene Seele Ruhe im Vergessen und damit letztendlich ihr Elysium. Die besondere Würde dieses Ortes und der Friede, der von ihm ausgeht, wird dem Andenken an die antiken Dichter zugeschrieben. Die Vorstellungen, die Waiblingers Gedicht somit als Ganzes betrachtet evozieren, sind kaum in Einklang zu bringen mit den von Christine im Zusammenhang mit dem Gruftbau geäußerten Wünschen. Waiblingers „Plätzchen“ steht im krassen Gegensatz zu der von der Gräfin geplanten gotischen Halle mit einem Totentanz an der Längswand und Engeln und Palmen in den Gewölbekappen.¹⁴⁷ Wenn Christine dennoch gerade in diesem Gedicht ihre Todessehnsucht poetisch dargestellt sieht und sich ihr Ruhebedürfnis mehr in Waiblingers antikem Kirchhof denn in ihrer das christliche Mittelalter zitierenden Gruft objektiviert, so ist dies zum einen ihrer selektiven Zitierpraxis geschuldet, weist zum anderen aber auch erneut auf die Brüche im Wesen der Gräfin Holk und auf die Differenziertheit ihres Charakters hin. An dieser Stelle möchte ich aufbauend auf die Interpretation von Lieselotte Voss über diese hinausgehen. Auch Voss sieht Christines Todessehnsucht in dem Waiblinger Gedicht lyrisch formuliert, unterlässt es jedoch, auf die psychologischen Bedingungen hinzuweisen, die diesen Bruch evozieren. Bei der Interpretation des Waiblinger-Gedichtes beschränkt sich Voss auf die Aufdeckung des Motivs der Sehnsucht nach Süden und nach Ruhe, und bei den Ausführungen zu der noch zu besprechenden schottischen Ballade liegt die Betonung auf der Unwiederbringlichkeit eines einmal vergangenen Glückes. Darüber hinaus steht bei Voss bei allen Balladen und Gedichten deren präfigurierende Funktion in Bezug auf die Romanhandlung im Zentrum der Argumentation. Der zunehmende Sprachverlust der Gräfin, der sowohl im Zusammenhang mit dem Waiblinger-Gedicht als auch mit der Balladennachdichtung deutlich wird und die daraus resultierende Substitutionsfunktion der angeführten Intertexte, wird von Voss in ihrer Arbeit jedoch nicht berücksichtigt. Dass sich Christine explizit zu dem ihren zutiefst verinnerlichten Grundsätzen widersprechenden Waiblinger-Gedicht bekennt und darin die „bewusstseins- und gefühlsprägende Formel ihrer Existenz“¹⁴⁸ erkennt, gibt Aufschluss über die psychische Zerrissenheit dieser Figur. Hierin begründet sich die immense Bedeutung dieses Gedichts im Romanverlauf. Waiblingers *Kirchhof* kommt, neben der noch zu besprechenden Ballade *Denkst du verschwundener Tage, Marie?*, eine handlungsmotivierende Funktion beim Selbstmord der Gräfin zu, was nicht zuletzt durch das „zerknitterte[...] und dann wieder sorgsam glattgestrichene[...]“ (HF I/2, 811) Blatt Papier belegt wird, das dem

¹⁴⁷ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 37.

¹⁴⁸ Claudia Liebrand. *Das Ich und die andern*; a.a.O. S. 153.

Abschiedsbrief an Holk beigegeben ist und auf dem die Gräfin nicht nur die erste Strophe des Gedichtes aufgeschrieben, sondern auch die letzten Zeilen „leis und kaum sichtbar unterstrichen“ (HF I/2, 812) hatte. „Eine ganze Geschichte lag in diesen verschämten Strichelchen“ (HF I/2, 812), wie die Dobschütz diesen letzten Akt ihrer Freundin kommentiert. Es ist dies die Geschichte einer Figur, die an den zum Teil durch die Gesellschaft aufoktroierten, zum Teil aber auch selbst gewählten Ansprüchen zerbricht, die sich zwar in die Rolle der aufopferungsvollen und pflichtbewussten protestantischen Gräfin flüchten kann, gleichzeitig von dieser aber auch gefangengenommen wird. Die Einsetzung der ersten Strophe des Waiblinger-Gedichtes als Abschiedsbrief beweist, dass es der Gräfin aufgrund psychischer Dispositionen nicht möglich ist, ihren Gefühlen mit eigenen Worten Ausdruck zu verleihen. Eine Figur jedoch, die ihre Sprache verloren hat, hat bei einem Autor, der den Protagonisten seines letzten Romans, Dubslav von Stechlin, sagen lässt: „Also wer am meisten red't, ist der reinste Mensch“ (HF I/5, 23), bereits aufgehört zu existieren. Das lautlose Ende der Gräfin Holk ist damit nur konsequent. Die zum Selbstmord Entschlossene ist nicht mehr in der Lage, ein letztes Mal mit den ihr nahe stehenden Personen zu kommunizieren und sich mit eigenen Worten zu verabschieden. Claudia Liebrand hat in diesem Kontext auf die Interdependenz von Kommunikationsverzicht und Unausweichlichkeit des Selbstmordes aufmerksam gemacht: „Der Entschluss zum Kommunikationsverzicht wirft seine Schatten voraus; die Gräfin vermag den bevorstehenden existentiellen Bruch, ihre Lebensflucht durch Suizid nicht sprachlich zu überbrücken. Könnte sie, was sie bewegt, mitteilen, brauchte sie sich vielleicht nicht zu ermorden, gelänge es ihr möglicherweise, ihre psychischen Verletzungen und narzisstischen Kränkungen zu heilen.“¹⁴⁹ Sie findet jedoch keinen authentischen Ausdruck mehr für das, was sie bewegt. Ihre Versuche, Abschiedsbriefe zu schreiben, scheitern. Zu mehr als topischen Versatzstücke und Floskeln, wie etwa „Wenn Du diese Zeilen liest“ oder auch „Habe Dank“ (HF I/2, 811) ist sie nicht mehr fähig. „Wenn der Lebensfaden zu reißen droht, zerreißt auch der Rede- und Schreibstrom.“¹⁵⁰ Dennoch spürt sie die Ungenügsamkeit dieser Briefanfänge und streicht deshalb die Zeilen wieder durch. Nur dem Brief an Holk legt sie, wie bereits erwähnt, eine Abschrift der ersten Strophe des Waiblinger-Gedichtes bei. Es ist dies ihr letzter Kommentar und er besteht nicht aus eigenen, sondern aus fremden Worten. In der Sprache der Poesie findet sie ein Mittel, das auszudrücken, was sie mit eigenen Worten nicht aussprechen kann und den Hinterbliebenen auf diesem Weg Aufschluss über ihre Motive zu geben. Die „verschämten Strichelchen“ (HF I/2, 812), mit denen sie die letzten Zeilen der ersten Strophe

¹⁴⁹ Claudia Liebrand. *Das Ich und die andern*; a.a.O. S. 152.

¹⁵⁰ Ebd.

markiert, zeugen von ihrem „Leiden an der Liebe“¹⁵¹, ihrer „Enttäuschung durch Holk“¹⁵² und von der „Unfähigkeit, die erlittene Zurückweisung mit christlicher Großherzigkeit zu verzeihen.“¹⁵³

Das Waiblinger-Gedicht steht am Beginn eines Prozesses, in dessen Verlauf sich die Todessehnsucht der Gräfin immer deutlicher artikuliert. Es ist die poetische Begleitung eines Gedankens, den die Gräfin nach Aussage ihrer Vertrauten, der Dobschütz. „lange mit sich umhertragen mochte.“ (HF I/2, 803) Das auslösende Moment jedoch, das zum einen diesen Prozess beendet und zum anderen den Gedanken daran, sich aus dem Netz von Interaktionen gewaltsam herauszureißen und sich dem immer lauter werdenden Ruf nach Ruhe hinzugeben, zum Entschluss werden lässt, wird durch eine andere Ballade initiiert, die im folgenden Abschnitt untersucht werden soll.

3.2.2.3. Theodor Fontane: *Denkst du verschwundener Tage, Marie?*

Die Situation, in der Fontanes Selbstzitat, die Nachdichtung der englischen Ballade *Denkst du verschwundener Tage, Marie?* im vorletzten Kapitel des Romans als Intertext eingeführt wird, mutet vertraut an. In auffälliger Weise erinnert sie an den Beginn des Romans und den Vortrag der Waiblinger-Ballade, mit dem einzigen Unterschied, dass in der Zwischenzeit Holks Fehltritt, die Scheidung, der Aufenthalt Holks im Ausland und der Rückzug Christines nach Gnadenfrei und letztendlich die Wiederverheiratung stattfand. Die Vorstellung eines Déjà vu-Erlebnisses drängt sich auf, wenn man die Vortragssituationen der beiden Balladen miteinander vergleicht. Wiederum findet eine „kleine Festlichkeit“ (HF I/2, 806) auf Holkenäs statt, zu der dieselben Personen – Arne, Schwarzkoppen, der alte Petersen und Elisabeth – geladen sind, wie bei der ersten Abendgesellschaft auf dem Schloss und wiederum trägt Elisabeth zur Begleitung Aastas eine schwermütige Ballade vor. Ähnlich wie im Falle des Waiblinger-Liedes, erscheint auch die schottische Ballade im Roman in einer stark verkürzte Version:

„Denkst du verschwundener Tage, Marie,
Wenn du starrst ins Feuer bei Nacht?
Wünschst du die Stunden und Tage zurück,
Wo du froh und glücklich gelacht?“

„Ich denke verschundener Tage, John,
Und sie sind allezeit mein Glück,

¹⁵¹ Ebd. S. 153.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

Doch die mir die liebsten gewesen sind,
Ich wünsche sie *nicht* zurück...“

Es handelt sich hierbei um die mehrfach variierte erste und letzte Strophe. Auch bei dieser Ballade ist die Verkürzung von ursprünglich sechs auf zwei Strophen bedeutsam. Im Original lautet die 1858 entstandene Balladennachdichtung folgendermaßen:

„Denkst du verschwundener Tage, Marie?“
(Nach dem Englischen)

„Denkst du verschwundener Tage, Marie,
Wenn du starrst ins Feuer bei Nacht?
Wünschst du die hellen Tage zurück,
Wo du selbst wie die Sonne gelacht?“

„Ich denk’ der verschwundenen Tage, Johann,
Und denk’ an all ihr Glück,
Doch der sonnigste Tag, der über mich kam,
Ich wünsch’ ihn nicht zurück.“

„Denkst du an gestorbenes Hoffen, Marie,
Wenn du starrst ins Feuer bei Nacht?
Der Tau, der auf dein Hoffen fiel,
Hat dich um die Ernte gebracht.“

„Ich denk’ an gestorbenes Hoffen, Johann,
Aber tu’s in stillem Sinn,
Es starb, wie eine Rose stirbt, –
Und was hin ist, ist hin.“

„Denkst du gestorbener Freunde, Marie,
Wenn du starrst ins Feuer bei Nacht?
Wünschst du sie zurück an den einsamen Herd,
Den sie einst dir so heimisch gemacht?“

„Ich denk’ der gestorbenen Freunde, Johann,
Sie sind allezeit mein Glück,
Doch, die mir die liebsten gewesen sind,
Ich wünsche sie nicht zurück.“ (HF I/6, 158f.)

Fontane zitiert sich an dieser Stelle nicht nur selbst, er verändert seine Balladennachdichtung auch den Anforderungen der Romanhandlung entsprechend. Das Balladenfragment erscheint hier im Spannungsverhältnis von Wiederholung und Differenz. Der Autor wiederholt die eigene Dichtung und differenziert sie im gleichen Moment zugunsten einer pointierten Aussage. Durch die Tatsache, dass es sich bei diesem Gedicht um ein Selbstzitat handelt, wird der Roman *Unwiederbringlich* in einem besonderen Sinne zum Text-Archiv. Ein Roman kann generell als Archiv für das Werk seines Autors gelten; erinnert dieser Autor darüber hinaus

durch das Zitieren eigener Dichtung einen weiteren eigenen Text im Roman, so wird die archivarische Funktion dieses Romantextes potenziert.¹⁵⁴

Durch die starke Kürzung auf zwei Strophen und die damit einhergehende inhaltliche Straffung wird im Roman nach Lieselotte Voss eine „atmosphärische Verdichtung“¹⁵⁵ erreicht. Stärker und konzentrierter tritt bei der Romanfassung das dialogische Moment und die eigentliche Aussage – die Unwiederbringlichkeit eines einmal vergangenen Glückes – in den Vordergrund.

Die Reaktion der Gräfin ist ebenfalls mit der Reaktion auf das Waiblinger-Lied vergleichbar. Der Text hebt diese Parallele im Verhalten Christines explizit hervor, die „ganz so wie vor zwei Jahren bei Vortrag des schwermütigen Waiblingerschen Liedes, den Salon in aller Stille verlassen hatte.“ (HF I/2, 807) Beide Lieder beschreiben auf einer poetischen Ebene den jeweiligen Gefühlszustand der Figur Christine Holk und werden von dieser auch als Spiegelungen ihrer innersten Empfindungen stilisiert. Steht das Waiblinger Lied für die im Leben unstillbare Sehnsucht nach Ruhe der Gräfin, so wird die Ballade *Denkst du verschwundener Tage, Marie?* zum poetischen Ausdruck ihrer Gefühle und ihres unglücklichen Lebens in der zweiten Ehe mit Holk. Durch das Lied drängt an die Oberfläche, was lange Zeit durch den guten Willen zum Glück und durch das Bemühen, das einstige Glück von Holkenäs zu erneuern und wieder aufleben zu lassen, kaschiert wurde: die Sinnlosigkeit und die Hoffnungslosigkeit eines solchen Unterfangens. Die zwei Strophen der Romanfassung sprechen in pointierter Form von der Unauslöschbarkeit der Erinnerung, auch der Erinnerung an einmal ertragene Kränkungen, und von der Unmöglichkeit, ein längst vergangenes Glück allein durch den Wunsch dazu wieder heraufzubeschwören.

Der einzige Unterschied zu dem Beginn des Romans, bei dem die Gräfin sich im Anschluss an den Vortrag von Elisabeth Petersen auf ihr Zimmer zurückzieht um das Waiblinger-Lied abzuschreiben, besteht an dieser Stelle in der Reaktion der Gesellschaftsdame Julie von Dobschütz. Im Gegensatz zu Holk spürt sie die Erschütterung der Freundin und folgt ihr deshalb dieses Mal auf ihr Zimmer nach. An dieser Stelle wird nun das bereits im Zusammenhang mit dem Waiblinger-Lied ausführlich diskutierte Phänomen des zunehmenden Sprachverlustes der Gräfin virulent, das es ihr unmöglich macht, sich mit eigenen sprachlichen Mitteln der Außenwelt mitzuteilen und das letztendlich zum gänzlichen Verstummen der Figur Christine Holk führt. Die Szene im Zimmer der Gräfin, in der sie auch auf die eindringlichsten Fragen der Dobschütz nur mit der Wiederholung der letzten zwei Liedzeilen antworten kann, macht deutlich, dass Christine selbst gegenüber ihrer Vertrauten

¹⁵⁴ Der Aspekt des Selbstzitates und die Funktion des Romans als Archiv wird bei Voss nicht berücksichtigt.

¹⁵⁵ Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 41.

ihre Emotionen nicht mehr in eigene Worte fassen, sondern nur noch in Zitaten sprechen kann.

Lieselotte Voss betont, dass *Unwiederbringlich* nicht nur von Balladen erzählt und diese als Leitmotive verwendet, sondern dass der Roman darüber hinaus auch selbst nach den Gesetzen der Ballade verfährt.¹⁵⁶ So steht auch das Ende ganz im Zeichen der Ballade. Es wurde an anderer Stelle bereits darauf hingewiesen, dass die goldenen und rosigen Wolken aus der ersten Uhland-Ballade mit dem prächtigen Sonnenuntergang korrespondieren, der Christines Suizid begleitet.¹⁵⁷ Das Sonnenuntergangsmotiv taucht jedoch noch ein weiteres Mal auf. Der letzte Vers der siebten Strophe des Waiblinger-Liedes lautet:

„In sanften Purpurgluten,
Ein andrer Lethe, lacht.“

Auch hier können die „Purpurgluten“ als Widerschein des Abendrots in den „reinen Fluten“, von denen das Gedicht spricht, gedeutet werden. Zum Lethe, zum Fluss des Vergessens, wird für die Gräfin Christine Holk die Ostsee. Damit kann in *Unwiederbringlich* ein Beziehungskomplex von sich im Wasser spiegelndem Abendrot und Glück, beziehungsweise Vergessen oder, einen Schritt weiter gedacht, Glück durch Vergessen festgestellt werden.

Nicht Glück, aber doch zumindest Ruhe, wie der Text explizit hervorhebt, findet die Gräfin Holk im Tod. Dabei ist Christine Holks Tod ein bewusst poetischer Tod¹⁵⁸, ein Balladentod ganz im Sinne des poetischen Realismus. Ihr Ende wird euphemistisch verbrämt. Mit einem Lächeln wird die Gräfin Holk, eine Figur, die über die gesamte Romanhandlung niemals als lächelnd beschrieben wurde, aus dem Wasser geborgen und stellt somit im wahrsten Sinne des Wortes eine „schöne Leiche“¹⁵⁹ dar, die mit einer realen Wasserleiche denkbar wenig gemein hat.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 48.

¹⁵⁷ Vgl. Abschnitt 3.2.2.1. *Ludwig Uhland: Das Schloss am Meere* S. 225f.

¹⁵⁸ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 46.

¹⁵⁹ Elisabeth Bronfen. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München, 1994, S. 96.

¹⁶⁰ Erst nach der Jahrhundertwende ändert sich dieser Blick auf die Melusinen- und Undinengestalten in der Literatur. Zuvor wird die Hingabe an das Element des Wassers noch sehr versöhnlich beschrieben. Das an Leben und Liebe zerbrochene Elementarwesen muss seine menschliche Daseinsform aufgeben, um an seinen Ursprung zurückzukehren, weil „hier“ nicht der rechte Ort für Diejenige ist, die keinen Ort hat. Der leblose Körper der Ertrunkenen wird jedoch durch den Tod nicht seiner äußeren Schönheit beraubt, im Gegenteil, Elisabeth Bronfen hat an einigen Beispielen eindrücklich nachgewiesen, dass „eine sterbende Frau frühere ästhetische Vorstellungen materialisiert“ (Ebd. S. 89), womit die poetische Phantasie dieses Genres die Tote als „schöne, begehrenswerte weibliche Leiche“ (Ebd. S. 96) konstruiert. Erst nach der Jahrhundertwende zeichnet sich die Auseinandersetzung mit dem Wasserfrauen-Mythos durch mehr Realismus aus. Die Vorstellung einer undinenhaften Immaculata, deren natürliche Schönheit der Tod im Wasser nichts anhaben kann, wird

Nach ihrem Tod wird die Gräfin nicht in der vom Zerfall bedrohten Familiengruft beigesetzt, sondern unter freiem Himmel begraben. Auch dieses Begräbnis scheint bereits zuvor im Roman literarisch präfiguriert. Lieselotte Voss hat auf die Parallelen hingewiesen, die das Balladenbruchstück *Wie Herr Herluf Trolle begraben wurde* (HF I/2, 718) und die betreffende Stelle, die Christines Begräbnis beschreibt, aufweisen.¹⁶¹ In dem Balladenbruchstück heißt es in der elften Strophe:

Weit über die See, weit über das Land,
Soll'n alle Glocken erschallen.“ (HF I/2, 719)

Auch von dem Begräbnis der Gräfin Holk wird berichtet, dass, wie einst am Tag ihrer zweiten Heirat, „die Glocken wieder weit ins Land hinein[klangen].“ (HF I/2, 808)

Die Handlungszusammenhänge, die die Figur der Christine Holk betreffen, erscheinen damit über deren Tod hinaus als literarisch präfiguriert. Keine andere Figur im Roman wird so sehr im Kontext der Ballade gezeichnet, wie die der Gräfin Holk. Dass daneben jedoch auch Graf Holk in seinen Handlungen literarischen Determinanten folgt, soll der nächste Abschnitt verdeutlichen.

zunehmend zerstört, die poetisch-euphemistischen Darstellungen müssen zunehmend drastischen Beschreibungen weichen. Bei Gottfried Benn heißt es in einem Gedicht mit dem Titel *Schöne Jugend*:

[...] Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löchrig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten. [...]

Gottfried Benn. *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Herausgegeben von Dieter Wellershoff. 3. Band. Limes Verlag, Wiesbaden, 1966, S. 8.

Eine gleichfalls sehr eindrückliche Darstellung findet sich in Armin T. Wegners Gedicht *Die Ertrunkenen*

[...] Furchtbar hebt sich der berg der geschwellenen Leiber,
Vom Wasser gebläht, ein tiefend gefüllter Sack,
Von den Fischen benagt die entblößten Brüste der Weiber,
Vergangener Schönheit entsetzliches Wrack.[...]

Armin T. Wegner. *Odyssee der Seele. Ausgewählte Werke*. Herausgegeben von Ronald Steckel. Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 1976, S. 43f.

In Wegners Gedicht deutet bereits die Pluralform die Entindividualisierung der Toten an und markiert somit die „Degradierung zum bloßen Gattungs-Wesen, zur ver-wesenden, stinkenden Gattung Weib.“ (Anna Maria Stuby. *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen, 1992, S. 167.) Deutlicher kann die Diskrepanz zwischen den Darstellungen des poetischen Realismus, in denen der Tod der Melusinen und Undinen immer auch den Charakter eine Heimkehr hat, und den „abstoßenden Präsentation[en] des zerfressenen weiblichen Wasserkadavers“ (Ebd.) der Moderne kaum zu Tage treten.

¹⁶¹ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 47.

3.2.2.4. Johann Wolfgang von Goethe: *Der König von Thule*

Den Auftakt von Holks Affäre mit dem Hoffräulein Ebba von Rosenberg bildet eine kleine Plauderei über Goethes Ballade *Der König von Thule*. Während eines Ausfluges zur Klampenborger Eremitage hat Holk die Aufgabe, das Fräulein zu führen. Der Graf, im Umgang bei Hofe noch etwas ungenau, ist verlegen und weiß nicht so recht, wie er ein Gespräch beginnen soll. Schließlich greift Holk auf eines der banalsten Themen überhaupt zurück: das Wetter. „Wir werden einen wundervollen Sonnenuntergang haben“ (HF I/2, 658) prognostiziert er, um gleich darauf auf sein „einsames Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) zu sprechen zu kommen. Damit werden im ersten Gespräch zwischen Holk und Ebba im Grunde die gleichen Themen angeschnitten, wie im ersten Gespräch zwischen Holk und Christine: Das einsame Schloss auf der Düne und die Wolken, die „golden und rosig“ darüber stehen, respektive der Sonnenuntergang über der Eremitage. Auch Lieselotte Voss hat auf die Verbindung von Sonnenuntergang und einsamen Schloss auf der Düne hingewiesen.¹⁶² Damit wird an dieser Stelle die Figur Ebba von Rosenberg in das „Schloss am Meer-Motiv“ involviert, das bis dato nur Holk und Christine zugerechnet werden konnte. Goethes Ballade verstärkt den bereits durch die Uhland-Balladen eingeführten, und nur von dem Waiblinger-Lied kurz unterbrochenen, nordisch-romantischen Balladenton. Im Gegensatz zu den anderen Balladen, beziehungsweise dem Waiblinger-Gedicht, wird *Der König von Thule* jedoch parodistisch eingesetzt, wie ein Vergleich der Ballade und deren Verwendung im Roman beweist¹⁶³:

Der König von Thule

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinen Erben,
Den Becher nicht zugleich.

¹⁶² Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 50.

¹⁶³ Voss verzichtet in ihrer Arbeit darauf, die Ballade ganz anzuführen und die unterschiedlichen Fassungen zu vergleichen. *Der König von Thule* wird bei Voss nur am Rande und in erster Linie im Hinblick auf das nordisch-romantische Thule-Motiv behandelt. Gleichwohl betont auch Voss die parodistische Umformulierung der eigentlichen Aussage der Ballade durch die Figuren Holk und Ebba.

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale
Dort auf dem Schloss am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.

Er sah in stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken;
Trank nie einen Tropfen mehr.¹⁶⁴

Im Mittelpunkt von Goethes Ballade steht das Erlebnis der Treue über den Tod hinaus, was in der hier angeführten zweiten Fassung noch deutlicher hervortritt als in der ersten.¹⁶⁵

In *Unwiederbringlich* wird die Ballade jedoch von den Figuren im entgegengesetzten Sinne interpretiert und zum Anknüpfungspunkt eines Diskurses zwischen Ebba und Holk, in dessen Zentrum eher die Toleranz einer verständigen Ehefrau steht, die dem König seine „Buhlschaft“ nicht weiter nachträgt, als das Bekenntnis zur unbedingten Treue:

„„Auf der Düne' wiederholte das Fräulein. ‚Und ein einsames Schloss. Beneidenswert und romantisch. Es liegt so was Balladenhaftes darin, so was vom König von Thule. Freilich der König von Thule, wenn mir recht ist, war unverheiratet.‘

‚Ich weiß doch nicht' sagte Holk, den der Ton des Fräuleins sofort aus aller Verlegenheit riß. ‚Ich weiß doch nicht. Wirklich eine Doktorfrage. War er unverheiratet? Wenn mir recht ist, heißt es, er gönnte alles seinen Erben, was doch auf Familie zu deuten scheint. Freilich, es kann eine Nebenlinie gewesen sein. Trotzdem möchte ich vermuten, er war verheiratet und im Besitz einer klugen Frau, die dem Alten, über den sie vielleicht, oder sagen wir sehr wahrscheinlich, lächelte, seine Jugendschwärmerei mit dem Becher gönnte.“

‚Das lässt sich hören', sagte das Fräulein, während ihr der Übermut aus den Augen lachte.“ (HF I/2, 658)

In seiner Darstellung des Balladeninhalts episiert Holk die lyrische Form und erreicht dadurch eine Genverschiebung: Die Ballade wird von den Figuren fortan als episch-erzählte Geschichte behandelt. Die Intention von Holks Umdeutung ist offensichtlich: Der Graf plädiert für ein Nebeneinander von Buhlschaft im Sinne von außerehelicher Affäre und Ehe und offenbart damit unbewusst seine Wünsche in Bezug auf das espritvolle und in Fragen der Moral sehr offene Hoffräulein. Gleichzeitig gibt er sich gegenüber Ebba aber auch als

¹⁶⁴ Bei der oben aufgeführten Version des *König von Thule* handelt es sich um die spätere Fassung. Aus: Johann Wolfgang von Goethe. *Werke*. Band 1: *Gedichte und Epen*; a.a.O. S. 80f.

¹⁶⁵ So lautet die erste Strophe der frühen Fassung:

Es war ein König in Thule,
Ein' goldnen Becher er hätt
Empfangen von seiner Buhle
Auf ihrem Todesbett.

Den Hauptunterschied macht somit das im zweiten Vers der ersten Strophe der späteren Fassung ausgedrückte Motiv der Treue „bis an das Grab“ aus.

derjenige zu erkennen, dem „Allmutter Natur [...], wenn man von der Beständigkeit absieht, das Material zu einem guten Ehemanne gegeben“ (HF I/2, 787) hat. In dem geistreichen Hin und Her zwischen Ebba und Holk verschiebt sich der Fokus der Ballade. Statt des Motivs der lebenslangen Treue tritt nun das Thema der Schwärmerei in den Vordergrund. Damit wird die Ballade von ihrer hoheitsvollen poetischen auf eine beinahe alltägliche, erotisch konnotierte Bedeutungsebene versetzt, die mehr der Lebens- und Liebesauffassung am Kopenhagener Hofe zu entsprechen scheint. Ebba, die dieses Geplänkel durch ihre scheinbar naive Äußerung bezüglich des Familienstandes des Königs initiiert hat, schließt sich Holks Uminterpretation bedingungslos an. Die kluge Königin, die dem Alten „seine Jugendschwärmerei mit dem Becher gönnte“ (HF I/2, 658), wird als etwas Prosaisch-Alltägliches abgetan und dafür wird die Möglichkeit eines Pagen in Betracht gezogen, der sich bis zum Tod des Königs in Sehnsucht nach der Königin verzehrt hat.¹⁶⁶

Zusammenfassend lassen sich also neben den von Lieselotte Voss bereits herausgearbeiteten präfigurierenden Aspekten der Balladen in *Unwiederbringlich* noch weitere Funktionen feststellen: Das Beispiel von Goethes *König von Thule* zeigt, dass die Ballade parodistisch eingesetzt wird und die Figuren durch ihren Umgang mit der Ballade charakterisiert werden. Anhand der unterschiedlichen Rezeption der Uhland-Balladen und des Waiblinger-Gedichts wird die Selektivität der dargestellten Leseakte verdeutlicht und der Dissens der Figuren auch auf einer poetischen Ebene aufgezeigt. Dem Gedicht *Der Kirchhof* und dem Selbstzitat *Denkst du verschwundener Tage, Marie?* kommt des Weiteren die Aufgabe zu, Umbrüche in der Romanhandlung zu markieren und als poetische Begleitung von Entwicklungen zu fungieren. Darüber hinaus wird durch die Balladen, eine Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang, wie bereits erwähnt, nur das Waiblinger-Gedicht, der die gesamte Erzählung kennzeichnende elegisch-nordische Ton ein weiteres Mal verstärkt.

Die Balladen und das Waiblinger-Lied prägen damit den Roman in besonderer Weise. Sie erzeugen und unterstreichen gleichzeitig immer wieder die elegisch-schwermütige Stimmung, die über der ganzen Erzählung liegt und sind darüber hinaus auch von handlungstragender und -entscheidender Funktion, wie die oben diskutierten Beispiele beweisen. Der Roman erzählt von Balladen, wird somit selbst zum Archiv für Balladen und verwendet diese Intertexte wiederum als Leitmotive für die eigene Geschichte, die selbst dem Gesetz des tragischen Umschwungs der Ballade gehorcht. In diesem Punkt koinzidieren die ursprünglich

¹⁶⁶ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 50f.

unterschiedlichen Genres des Romans und der Ballade. Der tragische Verlauf der Ballade wird im Falle von *Unwiederbringlich* auf die Gattungsebene des Romans übertragen. Die Ballade wird damit zum Strukturmerkmal von *Unwiederbringlich*.

Wie bereits angedeutet lässt sich Intertextualität in *Unwiederbringlich* auch noch auf einer weiteren Ebene aufzeigen. Es handelt sich dabei um die Ebene der latenten, der unmarkierten Intertexte, die dem Roman als Subtexte unterlegt sind und mit deren Hilfe der Romantext auf die Bedeutungsstrukturen anderer, vorausgegangener Texte referiert. Diese unmarkierten Intertexte sollen in den nun folgenden Unterkapiteln näher untersucht werden

3.2.3. Unmarkierte Intertexte

3.2.3.1. Die Figur als Zitat: Brigitte Hansen

Nach Wolfgang Seibt ist es die Aufgabe Brigitte Hansens als „erotisierender Aperitif [...] durch die Szene [zu] spazieren“¹⁶⁷ und Holk den Weg in die Welt nordischer Verzauberung zu zeigen, an dessen Ende dann allerdings Ebba von Rosenberg stehen wird. Auch Antje Harnisch erkennt in Brigitte Hansen eine Figur, die „weit mehr als andere Frauengestalten bei Fontane explizit erotisiert“¹⁶⁸ ist. Ähnlich urteilt auch Peter Demetz über Brigitte. Für ihn stellt die Kapitänsfrau eine der sinnlichsten Frauenfiguren Fontanes dar.¹⁶⁹ Dabei verkörpert Brigitte im Gegensatz zum temperamentvollen, in Liebesangelegenheiten auch gerne die Initiative ergreifenden „Sprühteufel[...]“ (HF I/2, 687) Ebba eine schläfrig-languisante Erotik, ein sinnliches Dasein, das keiner schnellen Bewegung bedarf, und das in dem „ewig müden Augenaufschlag“ (HF I/2, 679) seine Vollendung findet. Die Faszination, die von ihr ausgeht, ist die eines „Nicht-Reagierens“.¹⁷⁰ Horst Thomé spricht in diesem Zusammenhang von einer „theatralischen Lethargie.“¹⁷¹ Theatralik ist in diesem Kontext auch wirklich das richtige Stichwort, denn Brigitte inszeniert ihr Dasein nach präfigurierten Mustern. In der Figur der Brigitte Hansen wird ein jahrtausendealter Melusinenmythos zitiert. Die junge Kapitänsfrau, die so nah an der Mole wohnt, wird als Wasserfrau, als Elementarwesen im

¹⁶⁷ Wolfram Seibt. *Kruses Grab. Die versteckten Nicht-Ehen in Theodor Fontanes Gesellschaftsroman „Unwiederbringlich“*. In: *Fontane-Blätter*, Heft 45, 1988, S. 65.

¹⁶⁸ Antje Harnisch. *Keller, Raabe, Fontane. Geschlecht, Sexualität und Familie im bürgerlichen Realismus*. Frankfurt am Main, 1994, S. 165.

¹⁶⁹ Vgl. Peter Demetz. *Formen des Realismus*; a.a.O. S. 168.

¹⁷⁰ Norbert Frei. *Theodor Fontane. Die Frau als Paradigma des Humanen*; a.a.O. S.102.

¹⁷¹ Horst Thomé. *Autonomes Ich und „Inneres Ausland“*. *Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848 – 1914)*. Tübingen, 1993, S. 365.

Text eingeführt. Sie tritt in der zwielfichtigen Rolle der Verführerin auf, die dem suspekten Halbdunkel ihre undinenhafte Anziehungskraft verdankt. Die Begegnung mit der schönen Brigitte dient gleichsam als Ouvertüre in einem gewagten Spiel von knisternder Erotik und Unverbindlichkeit. Aus der Sicherheit seines ehelichen und gesellschaftlichen Standes genießt Holk die Wortgeplänkel mit den beiden Seemannsfrauen. Andererseits erlebt dieser im Grunde biedere Held eine erste Blamage, denn es wird nur allzu deutlich, wie unbeholfen eine Figur wie Holk sich auf dem Kopenhagener Parkett bewegt. Nur allzu gerne ist er bereit, den Lügenmärchen der beiden Frauen, die dem leichtgläubigen und gutmütigen Grafen in dieser Beziehung um ein Vielfaches überlegen sind, Glauben zu schenken und die dazu dienen, die jüngere von ihnen in ein geheimnisvolles, interessantes Licht zu rücken. So erscheint ihm das Haus Hansen bald in dem bedenklichsten Licht und er fühlt sich als Opfer „raffiniertester Komödianterei“ (HF I/2, 677), bald aber macht alles den ehrbarsten Eindruck, „hohe Mienen, vollkommenen ‘Airs’“ (HF I/2, 677). Besonders eine Figur wie Brigitte Hansen scheint wie dafür geschaffen zu sein, den weltfremden Grafen zu verunsichern. Erscheint sie ihm bei ihrer ersten Begegnung als schön, aber gleichzeitig auch als „unheimlich“ (HF I/2, 638), so glaubt er kurze Zeit später, in ihr nichts anderes als eine „ruhige, frauenhafte Schönheit, fast wie Unschuld“ (HF I/2, 689) zu erkennen. Sie ist die „merkwürdige Mischung aus Froufrou und Lady Macbeth.“ (HF I/2, 638) Mit der Erwähnung Frou-Frous wird das Moment der Berechnung in Brigitte Hansen angesprochen. Die leichtlebige und ihr Leben genießende Frou-Frou, die Titelheldin des gleichnamigen Sittenstückes von Henri Meilhac und Ludovic Halévy, hat die Wahl zwischen zwei Männern und entschließt sich für den, dessen Karrierechancen als die aussichtsreicheren erscheinen. Frou-Frou wird von ihrem Mann vergöttert, langweilt sich jedoch in der Ehe, woran auch die Geburt eines Kindes nichts ändert und flieht letztendlich mit dem einstigen Verehrer. Ihr Mann folgt den beiden und erschießt den Nebenbuhler. Dieses Erlebnis verändert Frou-Frou (die eigentlich Gilberte heißt) von Grund auf: Fortan widmet sie sich nur noch karitativen Tätigkeiten.¹⁷² In dem Vergleich mit Lady Macbeth aus Shakespeares Tragödie *Macbeth* kommt hingegen eindeutig die Gefahr zum Ausdruck, die Holk an Brigitte Hansen wahrnimmt. Motiviert durch die Einflüsterungen seiner Frau wird Macbeth zum Königsmörder, während sie selbst von schrecklichen Alpträumen geplagt im Wahnsinn endet. Bereits die erste Beschreibung Brigittes stellt sich somit als Collage von Referenzen dar. Neben Ebba übernimmt darüber hinaus auch Brigitte den Part eines Elementargeistes von mehr oder weniger unheimlichem Wesen, der einem

¹⁷² Vgl. *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Herausgegeben von Walter Jens. Band 11. München, 1990, S. 450f.

mysteriösen Gegenprinzip zu Christines Religiosität dient.¹⁷³ Nicht umsonst spricht der Text explizit von „Märchengrusel“ (HF I/2, 677), mit dem Holk bereits am ersten Abend in Kopenhagen konfrontiert wird:

„Holk hob den Klopfer, aber eh er ihn fallen lassen konnte, tat sich auch schon die Tür auf, und die junge Frau Hansen empfing ihn. Sie trug Rock und Jacke von ein und demselben einfachen und leichten Stoff, aber alles, auf Wirkung hin, klug berechnet. In der Hand hielt sie eine Lampe von ampelartiger Form, wie man ihnen auf Bildern der Antike begegnet. Alles in allem eine merkwürdige Mischung von Froufrou und Lady Macbeth. [...] Zugleich ging sie mit ihrer Ampel langsamen Schritts vorauf, blieb aber, als sie bis unten an die Treppe gekommen war, neben derselben stehen und leuchtete, die Linke auf das Geländer stützend, mit ihrer hoherhobenen Rechten dem Grafen hinauf. Dabei fiel der weite Ärmel zurück und zeigte den schönen Arm.“ (HF I/2, 638)

Dabei verfehlt Brigitte ihre Wirkung nicht. Holk lässt das ihm dargebotene Bild nicht mehr los, so dass er sich noch in der ersten Nacht „trotz aller Ermüdung von der Reise, mit dem Bilde der jungen Frau Hansen beschäftigt, jedenfalls mehr als mit Politik und Prinzessin.“ (HF I/2, 639) Noch tags darauf sinniert er darüber nach, „welche Göttin oder Liebende mit der Ampel umherschend, auf antiken Wandbildern abgebildet zu werden pflege.“ (HF I/2, 639) Holks Nachsinnen über den passenden Vergleich kann als reflexiver Zuschreibungsakt gewertet werden. Brigitte wird zum Objekt der Projektionen und Zuschreibungen des durch die Vielzahl der durch ihre Person aufgerufenen Referenzen verwirrten Grafen. Es ist an dieser Stelle bereits bezeichnend für Holk, dass er ausschließlich im Bereich der Liebenden oder der Götter nach einem vergleichbaren Bild für die Erscheinung Brigittes sucht.¹⁷⁴ Darüber hinaus ist es auffällig, wie häufig der Text das Bildhafte an Brigitte Hansen explizit betont. Ihr „Bild“ (HF I/2, 629) beschäftigt ihn noch, als er bereits von Pentz und Erichsen abgeholt wird, und auch Tage nach seiner Ankunft muss Holk sich eingestehen, dass er, obwohl er Brigitte seit dem Abend seiner Ankunft nicht mehr gesehen hat, „ihr Bild [...] nicht losgeworden“ (HF I/2, 668) war und wenige Zeilen später wird ihre gesamte Erscheinung mit dem „Bild einer schönen Holländerin“ (HF I/2, 668) beschrieben, bei dem Holk unwillkürlich nach „ihren Schläfen“ sah, ob er nicht die „herkömmlichen Goldplatten daran entdeckte.“ (HF I/2, 669) Hier wird eine individuelle Figur so sehr nach einem vorgegebenen Typus gezeichnet, dass der Betrachter unweigerlich nach dem, in der Realität zwar nicht zu erwartenden, dem Modell jedoch zugehörigen Attribut Ausschau hält. Damit wird die Individualität dieser Figur durch das Typische unterlaufen und somit als eine nur scheinbare

¹⁷³ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 56 f.

¹⁷⁴ Nach Lieselotte Voss beabsichtigte Fontane an dieser Stelle höchstwahrscheinlich die Assoziation mit Apuleius' Märchen von *Amor und Psyche*, in dem Psyche heimlich die Lampe anzündet um ihren sonst im Dunkeln kommenden Liebhaber, den Gott Amor, auch einmal zu sehen. Daneben könnte einem jedoch auch die Gestalt Heros in den Sinn kommen, deren Lampe dem Geliebten Leander den Weg übers Wasser leuchten soll. Als die Lampe einmal verlöscht, kommt Leander in den Wellen um. Bei beiden antiken Vorgängen handelt es sich darum, dass auch die Lichtträgerin, im Gegensatz zu Brigitte, von Liebe erfüllt ist. Fehlt diese echte Liebe, so nimmt das Bild der Lichtträgerin dämonische, luziferische Züge an. Vgl. hierzu Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 57.

Individualität entlarvt.¹⁷⁵ Claudia Liebrand hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass sich Brigitte vor Holk immer wieder als *tableau vivant* präsentiert.¹⁷⁶ Die Tatsache, dass Fontane sie Gemälde holländischer Meister nachstellen lässt, ist essentieller Bestandteil der Weiblichkeitsmaskerade, die die schöne Brigitte inszeniert. Wie das Beispiel der eben zitierten Flurszene zeigt, werden sowohl antike Vorgaben umgesetzt als auch niederländische Gemälden zitiert. Auch hier erscheint Brigitte wiederum als Collage, dieses Mal jedoch nicht literarischer Vorbilder, sondern als Collage unterschiedlicher Darstellungen aus dem Bereich der bildenden Kunst. Holk würde Brigitte in seinem Brief an Christine gerne „Rubensch nennen, wenn nicht alles Rubensche doch aus gröberem Stoffe geschaffen wäre.“ (HF I/2, 672) Sobald sie schweigend sein Zimmer betritt, ist er „ganz Auge und ihrem Bilde hingegeben.“ (HF I/2, 699) In der Figur der Brigitte Hansen wird Individualität in ein Bild überführt. Sie wird von ihrem ersten Auftritt an nur auf ihr Äußeres reduziert und dient als Projektionsfläche für Männerphantasien. Daneben erscheint sie selbst auch in einem nach einer vorliegenden Bildtradition gestalteten Umfeld.¹⁷⁷ Das Interieur des Hauses der Witwe Hansen ist bis ins Detail nach dem Vorbild der niederländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts gestaltet¹⁷⁸: Die Zimmer sind „mit schweren Teppichen ausgelegt und mit Vasen und anderen chinesisch-japanischen Porzellansachen reich, aber nicht überladen geschmückt.“ (HF I/2, 629) Dazu die brennenden Lichter, ein Feuer im Kamin und „auf dem Sofatische standen Früchte, mehr wohl um den anheimelnden Eindruck eines Stillebens zu steigern, als um gegessen zu werden.“ (HF I/2, 629) Der Effekt dieser Staffage ist eine Irrealisierung der Umgebung. Die Einrichtung und die ganze Atmosphäre im Hause Hansen wirken wenig real, wodurch Mutter und Tochter Hansen zu einem Teil der nordischen Mythenwelt werden. Die den Grafen in höchste Verwirrung stürzenden ersten Eindrücke von Kopenhagen täuschen sowohl Holk als auch den Leser, denn sie reflektieren nicht die Wirklichkeit dieses Raumes, sondern sind nur sehr geschickt arrangierte Inszenierungen vor kulissenhaften Vexierbildern, bei denen das Wesentliche versteckt bleibt. Dieses „Bühnenbild“, in dem Brigitte auftritt, ist Teil einer durchaus zweckgerichteten Inszenierung. Brigitte weiß ihre statuarische Gestalt gekonnt in Szene zu setzen, so dass selbst dem leichtgläubigen Holk auf Dauer nicht entgehen kann „wie berechnet alles in ihrer Haltung war.“ (HF I/2, 668) Aus einer gender-Perspektive

¹⁷⁵ Vgl. hierzu Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. 64f.

¹⁷⁶ Vgl. Claudia Liebrand. *Geschlechterkonfiguration in Fontanes Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 162f. Darin liegt auch ein Vergleichsmoment zu Otilie aus Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Vgl. hierzu auch den folgenden Abschnitt II.3.2.3.2. *Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften als Intertext* ab S. 250ff.

¹⁷⁷ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 64.

¹⁷⁸ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 63 - 65.

lassen sich ihre Aufführungen als „Inszenierung von lockender ‚Weiblichkeit‘“¹⁷⁹ interpretieren; Brigitte „bedient sich eines performativen und vestimentären *codes*, der Verführung, Verzauberung hervorruft. Weiblichkeit, so wie Brigitte sie inszeniert, ist mithin Effekt von Theatralität oder [...] Maskerade.“¹⁸⁰ Wenn sie bei Holks Ankunft in einem Lichtschein in dem ansonsten dunklen Flur steht, so tut sie dies mehr, um gesehen zu werden als um selbst zu sehen, wie der Erzähler unmissverständlich feststellt. Sie sucht den Lampenschein, der ihre Formen aus der Dunkelheit hervorhebt, sie trägt Wolljacken, die nirgends schließen und weiß ihr rotblondes Haar sehr geschickt zu arrangieren. Am liebsten jedoch sucht sie einen Vorwand ihren Arm zu heben, so dass der weite Ärmel zurückfällt und einen Blick auf ihren nackten Arm freigibt. Claudia Liebrand liest diese

„Selbstmortifikation Brigittes, die Selbstüberführung der schönen Frau in eine Statue, in ein *tableau vivant* als Strategie, die Männerphantasien bedient. Mit ihrer Inszenierung als lebendes Bild stellt sich Brigitte in jene Galerie von Bildern, die in Holks Kopf Weiblichkeit repräsentieren, und sie operiert mit dem Pygmalioneffekt, macht sich zur Galathea-Statue, die durch den liebenden Blick Pygmalions alias Holks zum Leben erweckt werden kann.“¹⁸¹

In der Figur der Brigitte Hansen erfolgt die Transformation eines lebendigen Körpers in unbelebte Gestalt, also in ein Bild oder eine Statue. Für E. Faucher wird sie aus diesem Grund zur „Frau mit den Reizen des Thanatos.“¹⁸² Sie wird zur Projektionsfläche, die für Holks Imaginationen fungiert.¹⁸³ Holk nimmt sie dementsprechend auch nur als unbelebte Oberfläche wahr, unter der er jedoch eine lockende Tiefe vermutet. Er selbst verwendet in Bezug auf Brigitte auch einmal die volkstümliche Redensart vom stillen, tiefen Wasser, ihre Mutter jedoch bezeichnet sie als „rabiät“ (HF I/2, 642) und „eigensinnig, und sehr erregbar, so still und schläfrig sie auch mitunter aussieht...“ (HF I/2, 643). Die Undurchschaubarkeit und die trügerische Ruhe hat diese „schöne Capitana“ (HF I/2, 680) somit mit dem Element gemein, in dem sie zuhause ist.¹⁸⁴ Die Selbstmortifikation dieser Figur ist jedoch durchaus intendiert. Dabei folgt sie auch in ihrer Zielsetzung vorgezeichneten, um nicht zu sagen „vorgelebten“ Mustern. So imitiert Brigitte zum einen das Leben ihrer Mutter: „derselbe

¹⁷⁹ Claudia Liebrand. *Geschlechterkonfiguration in Fontanes Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 164.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd. S. 163.

¹⁸² E. Faucher. *Umwege der Selbstzerstörung bei Fontane*. In: *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles*. Nottingham/Sherwood Pr. 1979, S. 399.

¹⁸³ Vgl. Claudia Liebrand. *Geschlechterkonfiguration in Fontanes Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 164. Claudia Liebrand bezieht sich hier auf Elisabeth Bronfen und deren etwas anderen Literaturgeschichte *Nur über ihre Leiche*. (Elisabeth Bronfen. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München, 1994.) Bronfen weist darin an zahllosen literarischen Texten, Gemälden und Filmen die Gleichsetzung von Weiblichkeit und Tod in der Moderne nach 1750 nach. Die Tötung des Weiblichen, die „Konstituierung der symbolischen, der kulturellen Ordnung durch den Ausschluss der (lebendigen) Frau“ (Liebrand S. 164), die Transformation eines „als belebte Natur wahrgenommenen oder kulturell konstruierten (weiblichen) Körpers in unbelebte ästhetische Gestalt“ (Bronfen S. 623) wird damit zum zentralen poetologischen, kulturtheoretischen und produktionsästhetischen Prinzip. Die Leiche der schönen Frau wird zur Voraussetzung des Kunstwerks.

¹⁸⁴ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 62.

Name, derselbe Titel, so dass es einem passieren kann, Mutter und Tochter zu verwechseln“ (HF I/2, 639) konstatiert Holk. Brigitte hat ebenso wie ihre Mutter einen Schiffskapitän und „Chinafahrer“ (HF I/2, 639) namens Hansen geheiratet und scheint damit das von der Mutter präformierte Leben noch einmal nachzuleben. Lieselotte Voss betont in diesem Zusammenhang jedoch mit Recht, dass die Lebensweise der Hansens weder von der Mutter noch von der Tochter originär erfunden wurde, sondern ebenfalls einem vorgefertigten Muster folgt.¹⁸⁵ Die Hansens erfüllen ein bestimmtes Klischee, das von Pentz, dem lebendigen „Nachschlagebuch für die hauptstädtische Chronique scandaleuse“ (HF I/2, 679) als typisch „Kopenhagensch“ bezeichnet wird:

„Das ist so Kopenhagensch, das war hier immer so; schon vor dreihundert Jahren hatten wir die Düveke Geschichte, Mutter und Tochter, und ob nun Hansen oder Düveke, macht keinen rechten Unterschied.“ (HF I/2, 679)

Mit dieser Düveke-Geschichte spielt der Roman auf die Ereignisse um die Geliebte des dänischen Königs Christian II. an. Dyveke, was auf niederländisch so viel wie „Täubchen“ heißt, war die Tochter einer Schankwirtin aus Kopenhagen und wurde im sechzehnten Jahrhundert die Geliebte des späteren Königs Christian II. Auch nach dessen Vermählung mit Isabella, der Schwester Karls V., blieb das Verhältnis weiterbestehen. Mutter und Tochter hatten großen Einfluss auf den König und bestimmten die inneren Angelegenheiten des Landes mit, weshalb die Geliebte von der Adelspartei gehasst wurde. 1517 starb die Dyveke dann überraschend im Alter von 28 Jahren, vermutlich an Gift.¹⁸⁶

Die Geschichte um das „Täubchen von Amsterdam“ (HF I/2, 679) lässt das Ziel und den Zweck von Brigittes Weiblichkeitsinszenierung erkennen. Ein Ziel, das um so erreichbarer erscheint, als auch die Geschichte der Putzmacherin Rasmussen, die in „eine dänische Gräfin umgebacken“ (HF I/2, 679) und die dritte Ehefrau des Königs Friedrich VII. wurde und infolge dessen die Dyveke im Hinblick auf den gesellschaftlichen Aufstieg noch überholt hat, als Beispiel für die vielversprechenden Erfolgsaussichten dieser Strategie gelten kann. Brigitte recurriert damit in ihrer Lebensführung nicht nur auf die eigene Mutter, sondern darüber hinaus auch auf die Dyveke und auch auf das unmittelbarere Vorbild der Danner. Brigitte Hansen wird damit zu einer Figur, die nach präformierten Mustern agiert und sich inszeniert. Sie führt ein völlig überdeterminiertes, imitiertes Leben. Die Imitation vorformulierter Lebensweisen wird in dieser Figur in potenziertem Form dargestellt. Brigitte lebt einen Typus nach, den man wahlweise mit „Dyveke“ oder auch mit „Danner“ überschreiben könnte, wobei

¹⁸⁵ Vgl. Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 65.

¹⁸⁶ Vgl. den Anhang der Hanser-Fontane-Ausgabe von *Unwiederbringlich*; a.a.O. S. 1025f. und Lieselotte Voss. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane*; a.a.O. S. 65.

die Ausführungen Schleppegrells über Christine Munk, die die Gemahlin König Christians IV. „war und auch wieder nicht war, etwas, das in unserer Geschichte leider mehrfach vorkommt“ (HF I/2, 727) darauf schließen lässt, dass sich im Laufe der Geschichte noch mehr Nachahmerinnen gefunden haben und dass es sich somit um ein weit verbreitetes Verhaltensmuster handelt, dessen Intention auf die gesellschaftliche Position und auf wirtschaftliche Sekurität ausgerichtet ist. Im Erreichen dieser Ziele liegt die Funktion dieser kalkulierten Zitat-Existenz von Brigitte. Es geht darum, wie Pentz den ahnungslosen Holk aufklärt, sich „adeln“ (HF I/2, 679) zu lassen und „eine Strandvilla“ (HF I/2, 679) zu haben. „Und dabei denken alle, wenn nicht der König kommt, [...] so kommt ein anderer, so kommt Holk oder Pentz [...].“ (HF I/2, 679)

Brigitte Holk wird damit zu einer Figur, die in mehr als nur einer Hinsicht als Zitat bezeichnet werden kann. Ihre ganze Daseinsform erscheint als Konglomerat aus Zitaten. Sie zitiert den jahrtausendealten Mythos der Wasserfrau, in deren Unendlichkeit sich der Menschenmann verliert, in ihrer äußeren Erscheinung zitiert sie antike und niederländische Kunst und in ihrer Lebensweise zitiert sie auf einer realen Ebene zwar im Moment noch das Leben der Mutter, antizipiert damit jedoch ein Leben als Fürstengeliebte, worin sie wiederum einem bereits vorgezeichneten, mehrfach wiederholten Muster folgen würde. Vor allem in ihrer Eigenschaft als Projektionsfläche zitiert sie darüber hinaus auch die Figur der Ottilie aus Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Damit manifestiert sich Intertextualität in dieser Figur auf mehreren Ebenen. In ihrer äußeren Erscheinung und Gestik erscheint sie als Kunstzitat, auf der Ebene des Romans rekurriert sie auf historische, innerhalb von *Unwiederbringlich* dargestellte und thematisierte Figuren und auf die durch diese Figuren vorgezeichneten Muster und in der durch ihre Bildhaftigkeit aufgerufenen Ebene verweist sie auf Goethes großen Eheroman, der, wie der nun folgenden Abschnitt darlegen soll, als Subtext Fontanes Roman unterlegt ist und somit als thematisches Archiv für *Unwiederbringlich* fungiert.

3.2.3.2. Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* als Intertext

3.2.3.2.1. Exposition

In *Unwiederbringlich* kommentiert Arne ein Aquarell der Dobschütz, das Christines Gruftentwurf zeigt, mit den Worten: „Gotik, Engel, Palmen. Soll man selbst unter *diesen* nicht ungestraft wandeln dürfen?“ (HF I/2, 579) und zitiert damit eine Sentenz aus Ottilies Tagebuch: „Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen.“¹⁸⁷ Es handelt sich hierbei um eine Redensart, um ein Beispiel des bildungsbürgerlichen Zitatencodes, wie sie in Abschnitt II.3.2.1. bereits dargestellt und erläutert wurden. Trotz dieses expliziten Zitats möchte ich *Die Wahlverwandtschaften* dennoch unter dem Aspekt der unmarkierten Intertextualität behandeln, denn die großen Themenkomplexe von Goethes Eheroman, auf die *Unwiederbringlich* in vielerlei Hinsicht rekurriert, werden erst auf den zweiten Blick sichtbar. Die Intention der nachfolgenden Ausführungen ist es daher, die intertextuellen Bezüge aufzudecken, durch die der Roman *Unwiederbringlich* den Text der *Wahlverwandtschaften* referiert.¹⁸⁸

Helmuth Nürnberger betont, dass Goethes „tragischer Eheroman vom Beginn des Jahrhunderts“¹⁸⁹ vorbildhaft für seine Nachfahren am Ende des Jahrhunderts sei. Bereits die Romananfänge weisen unübersehbare Parallelen auf und gerade diese „sich gelassen gebende[...] Exposition“¹⁹⁰ ist nach Nürnberger von ausgesprochenem Topos-Charakter, dem die Ahnung eines kommenden Unheils innewohnt. Sowohl in den *Wahlverwandtschaften* als auch in *Unwiederbringlich* eröffnet der Roman mit einer Landschaftsbeschreibung und dem Thema Bauangelegenheiten. Eduard, ein reicher „Baron im besten Mannesalter“ (WV 242) ist auf dem Weg zu seiner Gattin Charlotte, um deren „neue Schöpfung“ (WV 242), eine Mooshütte, in Augenschein zu nehmen. Das erste Gespräch der Ehepartner dreht sich, noch bevor man auf das eigentliche Thema der Wahlverwandtschaft zu sprechen kommt und Eduard seine Bitte bezüglich seines Freundes, des Hauptmanns, äußern kann, um den eben

¹⁸⁷ Johann Wolfgang von Goethe. *Die Wahlverwandtschaften*; a.a.O. S. 416. Auf den folgenden Seiten als WV mit dazugehöriger Seitenzahl in Klammern angegeben. Diese „Palmen-Zitat“ wird übrigens noch ein weiteres Mal in Fontanes Werk bemüht. In *L' Adultera* muss sich die weibliche Protagonistin, Melanie van der Straaten, ebenfalls von ihrer Freundin Anastasia Schmidt ermahnen lassen: „Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen.“ (HF I/2, 83)

¹⁸⁸ Eine einschränkende Bemerkung vorweg: An dieser Stelle soll nicht versucht werden, den Roman *Die Wahlverwandtschaften* erneut zu interpretieren und ihm ein bestimmtes Deutungsmuster unterzulegen, das wahlweise auf psychische, moralische, soziale, zeitgeschichtliche, naturmystische und -mythische Phänomene oder auf ein allmächtiges Fatum verweist.

¹⁸⁹ Helmuth Nürnberger. *Fontanes Welt*; a.a.O. S. 359.

¹⁹⁰ Ebd.

vollendeten Neubau. In Eduard und Charlotte werden Figuren geschildert, die viel Zeit und Energie für die baulichen Veränderung ihrer Besitzungen aufbringen und die sich somit, als Dilettanten zwar, aber dennoch über weite Teile der Erzählung über ihre Rolle als Bauherren und ihre baulichen Tätigkeiten definieren. Bereits in der Eröffnungsszene wird das Ehepaar als Liebhabergärtner eingeführt, die aufgrund ihres dilettantischen Vorgehens ihr Anwesen jedoch in kürzester Zeit in eine Baustelle zu verwandeln scheinen. Die Bauleidenschaft stellt eine Gemeinsamkeit des Ehepaares dar, die der Kompensation adliger Langeweile und der Unzufriedenheit in ihrer Ehe dient.¹⁹¹ Ergebnis dieses Unterfangens sind zum einen die bereits erwähnte Mooshütte, die Umgestaltung der Parkanlagen und des Friedhofs, die Errichtung eines neuen Lustschlosses, die Zusammenlegung dreier Teiche zu einem großen See und der Umbau einer kleinen Kapelle.

Darüber hinaus offenbart bereits die Eingangsszene einen grundlegenden Konflikt der Ehepartner, der sich wiederum in der Geschichte von Helmuth und Christine Holk wiederholt: Eduards Pläne sind auf das Große und Weite hin ausgerichtet – die Mooshütte scheint ihm „etwas zu eng“ (WV 243) – während Charlotte, die den Bauplänen ihres Ehegatten immer etwas kritischer gegenübersteht und vor allen Dingen auch den ökonomischen Aspekt solcher Unternehmungen nicht aus dem Auge verliert, im Psychischen und Räumlichen die schützende Geborgenheit einer engen, heimeligen, uterusgleichen und auf Zweisamkeit ausgelegten Mooshütte sucht.

Die Eingangskapitel beider Romane weisen somit erstaunliche Parallelen auf. Indem Fontane seinen Grafen Holk als leidenschaftlichen Bauherrn zeigt, der sich mit seinem Schloss den Traum von Weite und Freiheit zu erfüllen versuchte, zitiert er damit dessen poetischen Vorgänger Baron Eduard. Auch die Tatsache, dass sich die Gräfin Holk gegen das geplante Schloss auf der Düne sträubt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch sie sich für Bauangelegenheiten interessiert, wie die Entwürfe für die Gruft beweisen. Darüber hinaus ist es auch auf Holkenäs die Gräfin, die die Bauvorhaben ihres Gatten immer auch im Hinblick auf die zu erwartende finanzielle Belastung bewertet. Ihr scharfer Hinweis darauf, dass man den Marmor für Holks Viehtröge, wenn nötig, auch aus Carrara importieren werde während sie selbst aus Rücksicht auf ihre finanziellen Mittel bei der malerischen Ausgestaltung der Gruft auch auf zweite und dritte Künstler zurückgreifen würde, lässt sich als Replik auf Holks Sorglosigkeit in pekuniären Angelegenheiten lesen.

¹⁹¹ Zum Problem des Dilettantismus vgl. Sigrun D. Leonhard. *Verfehlte Vermittlung. Eine Interpretation von Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*. Stanford, 1982, S.45f.

3.2.3.2.2. Gesellschaftsstrukturen

„Wir bewegen uns in einer feudalen Welt mit Parkanlagen, Terrassen und Treibhäusern, und die Dienerschaft ist wie von altersher zur Stelle.“¹⁹² Mit diesen Worten beschreibt Walter Müller-Seidel die Situation auf Holkenäs. Dieses Zitat könnte jedoch genauso gut für eine Beschreibung des Landgutes von Baron Eduard und seiner Gattin Charlotte herangezogen werden. Die Parallelen sind offensichtlich. Die gesellschaftlichen Strukturen der *Wahlverwandtschaften* werden in *Unwiederbringlich* zitiert: Ein adliges Ehepaar mittleren Alters lebt in der Abgeschlossenheit seines Landsitzes und kreiert sich dort den eigenen Mikrokosmos. Besonders in der Konfrontation mit dem Grafen und der Baronesse, „welche unmittelbar aus der Welt kamen“ (WV 308) wird deutlich, in welcher Zurückgezogenheit und Abgeschlossenheit Eduard und Charlotte und später auch Ottilie und der Hauptmann leben, eine Zurückgezogenheit, die sich auch in dem „einsamen Schloss auf der Düne“, das in einer „vom Weltverkehr abgelegenen Gegend“ (HF I/2, 567) erbaut wurde, wiederholt. Beide Räume stellen in gewisser Weise ein gesellschaftliches Vakuum dar, das in den *Wahlverwandtschaften* nur hin und wieder durch Besuch von außen und in *Unwiederbringlich* durch den Weggang Holks nach Kopenhagen aufgebrochen wird. Auf beiden Schlössern empfängt man nur mäßig Gesellschaft und die vorherrschenden Themen sind Bauangelegenheiten und die Erziehung der Kinder, wobei in beiden Fällen die Vorteile einer Unterbringung in Pensionen betont wird. In den *Wahlverwandtschaften* werden Ottilie und Luciane am Ende ihrer Pensionatszeit gezeigt, in *Unwiederbringlich* hingegen werden Asta und Axel gerade in die Pension gegeben.

Aber nicht nur das beschauliche Leben des Landadels wird in den *Wahlverwandtschaften* vorgezeichnet, auch die gesellschaftlichen Gepflogenheiten am Kopenhagener Hof rekurrieren auf das in den *Wahlverwandtschaften* durch die eben bereits erwähnten Figuren des Grafen und der Baronesse personifizierte gesellschaftliche Treiben. Charlotte und Eduard teilen mit diesem Paar die gemeinsame Vergangenheit bei Hofe und die Erfahrung einer zunächst unmöglichen und deshalb auch unglücklichen Liebe. Sowohl der Graf als auch die Baronesse waren mit anderen Partnern verheiratet und nur bei der Baronesse war eine Scheidung möglich. Um ihr Verhältnis dennoch aufrecht halten zu können, verbringen beide den Sommer auf Reisen in Bädern und mit Besuchen gemeinsamer Freunde. Während Charlotte und Eduard die Zeit ihrer ersten Ehen jedoch im Rahmen der vorgeschriebenen

¹⁹² Walter Müller-Seidel. *Soziale Romankunst in Deutschland*; a.a.O. S. 380.

gesellschaftlichen Konventionen verbrachten und sich erst wieder trafen, als beide frei geworden waren, leben der Graf und die Baronesse ihre Liebe ungeachtet der gesellschaftlichen und moralischen Normen und proklamieren durch ihr Beispiel einen äußerst freien Umgang mit Fragen des Anstandes und der Moral. Aus diesem Grund empfindet Charlotte mit Rücksicht auf Otilie ihren Besuch das erste Mal als unangenehm, denn das „gute reine Kind sollte ein solches Beispiel so früh nicht gewahr werden“ (WV 305) und den unverheirateten, aber desto leidenschaftlicheren Vertreter ehelicher Tugend, Mittler, lässt die Ankündigung ihres Besuches schlichtweg Reißaus nehmen. Der Graf und die Baronesse stehen für eine erotisch aufgeladene, von Gerüchten, Affären, Indiskretionen und Verwirrspielen geprägte Atmosphäre, wie sie am Kopenhagener Hof vorherrscht. Die durch die Prinzessin, Ebba oder auch durch die Hansens dargestellte und geäußerte Offenheit im Umgang mit Fragen der Moral und das Betonen der Wichtigkeit von Liebesverhältnissen scheint ihre Vorreiter in Figuren wie die des Grafen und der Baronesse aus den *Wahlverwandtschaften* zu haben. Sogar dieselben Vergnügungen finden an beiden Höfen statt. Sowohl auf dem Schloss von Eduard und Charlotte als auch auf Schloss Frederiksborg vertreibt man sich die Zeit mit dem Stellen von tableaux vivants.

Darüber hinaus scheint sich auch der kulturgeschichtliche Kontext, in dem *Die Wahlverwandtschaften* angesiedelt sind, in leicht variiert Form in *Unwiederbringlich* zu wiederholen. Beide Geschichten spielen in einer Zeit des Umbruchs. Sigrun D. Leonhard interpretiert *Die Wahlverwandtschaften* recht allgemein als „Geschichte des Übergangs“¹⁹³. Eine ähnliche Aussage ließe sich auch über *Unwiederbringlich* treffen. Entstanden gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts markiert der Roman *Unwiederbringlich* zum einen die Epochenschwelle zur Moderne, die Handlungszeit hingegen wurde vom Autor um etwa ein halbes Jahrhundert zurückverlegt, so dass die Spielzeit des Romans in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts und damit in die Anfänge des poetischen Realismus fällt. Hans Rudolf Vaget liest die *Wahlverwandtschaften* als „eine Art Adelsroman“¹⁹⁴: Die Gesellschaft um Eduard und Charlotte lebt nach Vaget wie in einem „historischen Abseits und ohne Kontakt zu den geschichtsträchtigen gesellschaftlichen Bewegungen der Zeit. Die Welt der *Wahlverwandtschaften* bildet gleichsam eine Enklave, in der die Kunde von der welthistorischen Bedrohung des Adels unterdrückt worden ist.“¹⁹⁵ Der Roman beschreibt

¹⁹³ Sigrun D. Leonhard. *Verfehlt Vermittlung*; a.a.O. S. 4.

¹⁹⁴ Hans Rudolf Vaget. *Ein reicher Baron. Zum sozialgeschichtlichen Gehalt der Wahlverwandtschaften*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 24. Jahrgang, 1980, S.127.

¹⁹⁵ Ebd. S. 156.

einen seiner Zeit entfremdeten Adel – von Eduard heißt es beispielsweise, dass er in der Zurückgezogenheit seines Schlosses „sein ganzes Dasein gleichsam abschließen wollte“ (WV 249) – der sich, indem er unvermindert an seiner feudalen Lebensweise festhält, seine Existenzgrundlage unterminiert. Die triebhafte Selbstzerstörung Eduards steht somit stellvertretend für den Untergang seiner historisch überlebten Adelsklasse.

Die Katastrophe, die den Geschehnissen in den *Wahlverwandtschaften* vorausente, war die Niederlage Preußens gegen Napoleon. In Preußen war die gesellschaftliche Stellung des Adels eine ungleich stärkere als in anderen deutschen Staaten. Dieser Adel galt unangefochten als „erster Stand im Staate“, zu dessen Aufgabe nicht nur die Verteidigung des Staates, sondern auch die Aufrechterhaltung von Würde und Ehre gehörte. Veget spricht in diesem Zusammenhang von einer „Adelsideologie“¹⁹⁶ die aus diesem Selbstverständnis des Adels entwuchs und die durch die Armeen Napoleons mit einem Schlag hinweggefegt wurden. Es ist jedoch genau dieser Adel und die dazugehörige, einst von Napoleon vernichtend geschlagene Armee, die zwei Generationen später auf dem Höhepunkt ihrer Macht steht und eine akute Gefahr für das „Gamle Danmark“ darstellt, die den politisch-historischen Hintergrund von *Unwiederbringlich* bildet.¹⁹⁷ Damit rekurriert *Unwiederbringlich* auf das zeithistorische Profil der *Wahlverwandtschaften*, greift dieses auf und entwickelt es im eigenen Sinne weiter. Im Gegensatz zu den *Wahlverwandtschaften* zeigt sich das Personal in *Unwiederbringlich* allerdings durchaus politisch interessiert. Sowohl auf Holkenäs als auch in Kopenhagen kommt es immer wieder zu politischen Diskursen, in denen vor allen Dingen Holk durch Unkenntnis und Naivität auffällt. Ähnlich wie die Figuren in den *Wahlverwandtschaften* erkennt auch er die Gefahr nicht, die dieses Mal allerdings von Preußen und nicht von Napoleon ausgeht; im Gegenteil, er unterschätzt die Macht Preußens und hält die vergangene Schwäche, die sich in der Konfrontation mit den französischen Armeen gezeigt hat, für einen Dauerzustand.

3.2.3.2.3. Figurenkonstellation

Die Figurenkonstellation beider Romane stellt im Rahmen eines Vergleichs mit Sicherheit das Hauptproblem dar, denn dies ist der Punkt, der die größten Differenzen aufweist – nicht zuletzt agieren in den *Wahlverwandtschaften* vier Protagonisten, die in einem chiastisch strukturierten Beziehungsgeflecht zueinander stehen, während die Verstrickungen in *Unwiederbringlich* drei Personen betreffen – gleichzeitig offenbart ein Vergleich der

¹⁹⁶ Ebd. S. 159.

¹⁹⁷ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum historischen Hintergrund des Romans in Abschnitt II.1.1.1. S. 84ff.

Psychologien der Figuren, dass diese sowohl in ihren charakterlichen Eigenschaften als auch in den dargestellten Dispositionen überraschende Übereinstimmungen aufweisen. Selbst eine so vieldeutige und ambivalente Figur wie Ottilie wirft ihre Schatten auf *Unwiederbringlich* voraus, Züge von ihr finden sich sowohl in der Figur der Christine Holk als auch in Brigitte Hansen. Mit Christine teilt sie die uneingeschränkte Anerkennung der gesellschaftlichen Normen. Stefan Blessin weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die „resistenten Kräfte der Gesellschaft“¹⁹⁸ in den *Wahlverwandtschaften* „nicht bloß als äußeres Hindernis präsent“¹⁹⁹ sind, „sondern mehr noch als verinnerlichte Wertvorstellungen, als Gewissen. Es ist Ottilie, die, von Skrupeln ergriffen, darauf besteht, dass eine Scheidung nicht vollzogen werde.“²⁰⁰ Damit bestätigt sie nach Blessin die sanktionierenden Handlungsnormen und macht sich einen Begriff von Moralität zu eigen, der sie selbst zum Verzicht zwingt. Ottilie internalisiert und perpetuiert die gesellschaftlichen Doktrin, die ihr das eigene Lebensglück versagen. In einem ähnlichen Kreislauf ist auch Christine Holk gefangen. Durch ihre streng pietistische Glaubensauffassung und ihr unnachgiebiges Pflichtethos wird sie zum Inbild des viktorianischen Tugendideals und forciert damit die Kräfte, gegen die sie sich ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr zur Wehr setzen kann, und die sie zwingen, die eigenen Wünsche und Bedürfnisse rigoros zu ahnden. In beiden Fällen werden die Protagonistinnen als Konsequenz ihrer Handlungen zu Heiligen stilisiert und beiden bleibt als Ausweg aus dieser Zwangslage nur der Freitod. Damit wird sowohl Ottilie als auch Charlotte zum Objekt und zum Opfer der Projektionen ihrer Umwelt.

Brigitte Hansen hingegen teilt mit Ottilie das Schicksal, Projektionsfläche für Männerphantasien zu sein. Elisabeth Herrmann weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Ottilie keine Persönlichkeitsentwicklung im eigentlichen Sinne durchmacht, sie bleibt in ihrer Abhängigkeit, Selbstlosigkeit und Unmündigkeit immer die Gleiche.²⁰¹ Anhand des Tagebuches lässt sich nach Herrmann feststellen, dass sich im Leben Ottilies keine aufeinanderfolgenden, sich ablösenden Lebensabschnitte ereignen, sondern nur ein Wechsel verschiedener „Seins- und Wunschbilder.“²⁰² Ihr ganzes Wesen, ihr ganzes Sein wird auf ihre

¹⁹⁸ Stefan Blessin. *Die Romane Goethes*. Königstein/Ts., 1979, S.80.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Vgl. Elisabeth Herrmann. *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*. Berlin, 1998, S.193. Thomas Böning widerspricht dieser Deutung der Figur und betont stattdessen, dass Ottilie in der Gesellschaft auf dem Landgut lernt, „klug, scharfsinnig, argwöhnisch“ (WV 348) zu sein und sich darüber hinaus zwangsläufig zum Narziss entwickelt, der allein durch den Rückzug auf sich selbst sich der Zudringlichkeit der Anderen erwehren zu können glaubt. Vgl. Thomas Böning. *Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau und Goethe bis Celan und Handke*. Freiburg, 2001, S. 93 und S. 117.

²⁰² Elisabeth Herrmann. *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*; a.a.O. S. 193.

Bildhaftigkeit reduziert. Ihr Leben beschreibt eine „Geschichte in Bildern“²⁰³: Sie ist die demütig niederknienende Waise, sie wird durch ihre Schönheit zum wahren „Augentrost“ (WV 283) und damit bereits von Beginn an auf ihr Äußeres festgeschrieben, sie wird als Engelsgesicht in der Kapelle verewigt und nach ihrem Tod als Heilige verehrt. Darüber hinaus wird sie immer wieder in unmittelbarer Nähe zur Gottesmutter Maria gesehen, immer wieder legt der Text die Identifikation Otilie – Maria nahe. Otilie, die niemals eigene Kinder haben wird, wird in dem anlässlich des Weihnachtsfestes von dem Architekten inszenierten tableau vivant zur Mutter Gottes erhoben, zu einer „neugeschaffenen Himmelskönigin“ (WV 404) gekrönt; das ikonographische Arrangement, das sie während der Besichtigung der fertiggestellten Kapelle zeigt, folgt dem Muster einer Maria im Gehäuse und referiert damit auf das Sujet einer Verkündigungsszene²⁰⁴; lesend, mit dem Kind auf dem Arm, stellt sie das Bild einer „gar anmutige[n] Penserosa“ (WV 446), einer Madonna mit Kind und Buch und somit die Grundfigur der Marienikonographie²⁰⁵ dar und repräsentiert an dieser Stelle tatsächlich, wie der Text ausdrücklich betont, „eine andere Art von Mutter“ (WV 445), wobei unter diesen Umständen sogar die im Marienkult unabdingbare Voraussetzung der unbefleckten Empfängnis gegeben ist. Damit wird durch die Figur der Otilie Kunst zitiert, sie wird zum Objekt einer an den Darstellungen der Kunst orientierten Wirklichkeit. Wie im vorangegangenen Kapitel nachgewiesen wurde, sind die Bilder, die Brigitte Hansen beim Betrachter evoziert, von ganz anderen Inhalten. Während bei Otilie die madonnenhafte Reinheit im Vordergrund steht, erzeugt Brigitte durchweg erotisch konnotierte Assoziationen. Der wesentliche Unterschied in der Bildhaftigkeit beider Frauenfiguren liegt jedoch nicht nur in den völlig verschiedenen Sujets, die Brigitte und Otilie bedienen, sie liegt vor allem in dem Ausgeliefertsein Otilies im Gegensatz zur Intendiertheit von Brigittes Darstellungen. Während Otilie sich nicht gegen die Bilder wehren kann, die ihre Umwelt auf sie projiziert und die Stilisierung zur Gottesmutter als unangenehm, als anmaßend empfindet und aus diesem Grund die Entscheidung über eine Teilnahme an einem so stark religiös aufgeladenen tableau vivant Charlotte überlässt, ist Brigittes Bildhaftigkeit durchaus gewollt und zweckgerichtet. Sie weiß um ihre Wirkung und setzt sich mit Hilfe ihrer Mutter gekonnt in Szene. Otilie wird in der Gesellschaft der *Wahlverwandtschaften* durch ihr mimetisches Vermögen zur Echo-Gestalt, sie gibt die Vorstellungen und Wünsche ihrer Umwelt und der

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vgl. den Kommentar von Waltraud Wiethölter im Anhang zur Ausgabe der *Wahlverwandtschaften* im Deutschen Klassiker Verlag, Band 8, Frankfurt am Main, 1994, S. 1039.

²⁰⁵ Vgl. Waltraud Wiethölter im Anhang zur Ausgabe der *Wahlverwandtschaften* im Deutschen Klassiker Verlag; a.a.O. S. 1048. Wiethölter weist an dieser Stelle darauf hin, dass mit der Anspielung auf Miltons *Il penseroso* (1632) zugleich das Bild melancholischer Lektüre in den Text eingeschrieben wird, wie es u.a. von Dürer (*Melencolia I*, 1514) oder von Castiglione (*Melancholie*, 1640) künstlerisch dargestellt wurde.

Gesellschaft unter Preisgabe der eigenen Identität wider. Für Charlotte ist und bleibt sie immer das Kind, für Eduard wird sie die Geliebte, dem Architekten und dem Gehilfen erscheint sie in madonnenhafter Reinheit und für Nanny und die Bewohner des Dorfes wird sie zur Heiligen. Keines dieser Bilder wird von Ottilie bewusst inszeniert, keine der ihr übertragenen Rollen hat sie sich aus eigenem Antrieb angeeignet. Brigitte hingegen verfährt mehr oder weniger nach einem Schlachtplan, der Name ihrer Operation lautet „Düveke“ und Ziel all ihrer Unternehmungen soll das Herz, die Geldbörse und das soziale Prestige eines adligen Liebhabers sein. Dabei verfährt sie nach der Vorlage der Gräfin Danner, einer geborenen Rasmussen, die sich mit ähnlichen Mitteln die Hand des Königs zu sichern wusste. So unterschiedlich die Ausformungen dieser Bildhaftigkeit auch sein mögen, ein gemeinsamer Nukleus lässt sich dennoch feststellen. Im Falle Brigitte Hansens lässt sich sogar von einer potenzierten Zitathaftigkeit sprechen. Als Figur im Roman ist ihre ganze Existenz auf die Übernahme vorgefertigter Muster ausgerichtet, mit deren Hilfe wiederum Bilder erzeugt werden sollen, die den Betrachter in ihren Bann ziehen, als poetisches Konstrukt jedoch verweist sie auf die Figur der Ottilie, die ebenfalls nur durch das Bild definiert wird, das sie beim jeweiligen Betrachter auslöst, beziehungsweise das dieser auf sie überträgt.

Neben Ottilie können besonders Eduard und Charlotte als Vorlage für die Figuren des Grafen und der Gräfin Holk gelten, wie im Folgenden etwas ausführlicher aufgezeigt werden soll. Laut Helmuth Nürnberger trifft sowohl Eduard als auch Holk der Spott des Erzählers.²⁰⁶ Naivität bei gleichzeitigem Egozentrismus ist ein beide Figuren bestimmendes Merkmal. Eduard liebt unbedingt und möchte ohne Rücksicht auf seine Umwelt seinen Willen durchsetzen, denn „[s]ich etwas zu versagen, war Eduard nicht gewohnt.“ (WV 249) Dabei deutet er Gegebenheiten in seinem Sinne um und verkennt die Realität. Eduards Interpretation des chemischen Gleichnisses²⁰⁷ ist ebenso ein Beispiel dafür wie die Deutung, die er dem mit den Initialen E und O verzierten Glas unterlegt, das die Grundsteinlegung des neuen Schlosses, wie der Text explizit betont, „ohne Wunder“ (WV 303) heil überstanden hatte. Holks Neigung, die Dinge gemäß seinen Wunschvorstellungen zu deuten und warnende Zeichen mit einer an Agnosie grenzenden Hartnäckigkeit zu ignorieren, ist somit dem Vorbild Eduards geschuldet.

²⁰⁶ Helmuth Nürnberger. *Fontanes Welt*; a.a.O. S. 360.

²⁰⁷ Vgl. hierzu Jeremy Adler. „Eine fast magische Anziehungskraft.“ *Goethes „Wahlverwandtschaften“ und die Chemie seiner Zeit*. München, 1987, S. 152f.

Auffallende Übereinstimmungen lassen sich auch in den Charaktermerkmalen von Charlotte und Christine nachweisen. Als ein erstes Beispiel können auch in diesem Kontext die bereits mehrfach bemühten Bauvorhaben dienen. In den *Wahlverwandtschaften* lässt Charlotte eine kleine Kapelle dergestalt restaurieren, dass diese fortan als „Denkmal voriger Zeiten und ihres Geschmacks“ (WV 366) gelten kann – ein Gedanke, der auch in den Plänen zum Gruftbau in *Unwiederbringlich* aufgenommen wird. Damit kann die geplante Gruft der Gräfin Holk als doppeltes Zitat interpretiert werden. Zum einen zitiert sie, wie bereits an anderer Stelle ausführlich erläutert²⁰⁸, ästhetische Vorstellungen des christlichen Mittelalters, zum anderen zitiert sie aber auch die in den *Wahlverwandtschaften* restaurierte Kapelle, von der es im Text ausdrücklich heißt, dass sie „an Farbe und sonstiger Auszierung gleichsam der Vergangenheit entgegenwuchs“ (WV 367), was wiederum der für die Gruft von Christine Holk vorgesehenen künstlerischen Ausgestaltung zu entsprechen scheint. An dieser Stelle referiert der Text von *Unwiederbringlich* eindeutig auf *Die Wahlverwandtschaften*, gleichzeitig werden im Zusammenhang mit den in beiden Romanen thematisierten Bauvorhaben auch gravierende Unterschiede manifest. Das, was bei Christine Holk aus ihrer tiefen Religiosität resultiert und als Ausdruck ihres permanenten Totengedenkens zu werten ist, entspringt in den *Wahlverwandtschaften* einem rein ästhetischen Bedürfnis. Dabei werden nicht nur die Landschaft und die Um- beziehungsweise Neubauten ästhetisiert, das ganze Leben und darüber hinaus auch der Tod, wie wir weiter unten noch sehen werden, stehen in den *Wahlverwandtschaften* unter dem Diktat des Ästhetizismus.

Ein im Zusammenhang mit der Intertextualitätsproblematik besonders interessanter Aspekt zeigt sich in den Kommunikationsstrategien der Figuren. Dabei fällt auf, dass der stets um Schonung und Rücksichtnahme bemühte Ton, der trotz aller Gereiztheiten und Spannungen die Kommunikation auf Holkenäs bestimmt, dem Gesprächston zwischen Eduard und Charlotte entspricht. Die Kommunikation auf dem Landgut von Eduard und Charlotte zeichnet sich in erster Linie durch Verschweigen aus. Bei den Gesprächen handelt es sich um strategische Gespräche, in denen ein rein äußerlicher, nur scheinbarer Altruismus vorherrscht, wobei jeder der Partner dennoch unnachgiebig auf seinem Recht beharrt. Leidenschaften und Emotionen werden, wenn überhaupt, nur gedämpft wiedergegeben. Walter Benjamin spricht in diesem Zusammenhang von der Unmöglichkeit einer Aussöhnung, wenn zuvor der offene Kampf fehlt. „So viel Leiden, so wenig Kampf.“²⁰⁹ Sämtliche Affekte fallen der Etikette zum

²⁰⁸ Vgl. S. 170.

²⁰⁹ Walter Benjamin. *Goethes Wahlverwandtschaften*. In: *Schriften*. Band I. Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno. Frankfurt am Main, 1955, S. 121.

Opfer. Dabei ist es vornehmlich der weibliche Part, der seine Emotionen und Wünsche zu unterdrücken weiß und sich dem starren Reglement einer Gesprächskultur, in der das Eigentliche immer ungesagt bleibt, unterwirft. Im Schweigen von Christine Holk klingt damit die fatale Beherrschtheit der Baronin Charlotte nach.

Charlotte wird als eine den Normen und Konventionen entsprechende Figur dargestellt, deren Handlungen auf Bewahrung und Beibehaltung des einmal erreichten Status ausgerichtet sind. Sie wird als Vertreterin der Vernunft geschildert, deren „geübter Charakter“ (WV 326) im Einklang mit der Fähigkeit steht, auch in Situationen großer emotionaler Belastung sich stets „selbst zu gebieten“ (WV 326). Da sie sich selbst „Gewalt“ (WV 340) antut, um ihren und den Anforderungen der Gesellschaft zu entsprechen, glaubt sie, dies auch von ihrer Umwelt erwarten zu können. In der Figur der Charlotte wird ein Rationalismus dargestellt, der mit jeder Lebenskrise zurechtkommt, weil er subjektive Empfindungen, Gefühle und Leidenschaften weitestgehend ausblendet. Disziplin und Selbstbeherrschtheit werden zu Merkmalen ihres Charakters, die auch Christine Holk kennzeichnen. Wenn sich Charlotte zu den „Neigungen der Zeit, die wir mit auszuführen genötigt sind“ (WV 417) bekennt, so weist dies auf Christine voraus, die den im Preußen des neunzehnten Jahrhunderts alles bestimmenden Pflichtmythos internalisiert hat.²¹⁰ Beide Figuren unterwerfen sich dem jeweils herrschenden Zeitgeist und beide sind bereit, für die Einhaltung der geltenden Auffassungen ihre Individualität zu opfern. Der alle persönlichen Wünsche untergrabende Rigorismus und der plakative Aufopferungsgestus der Gräfin Holk gibt in potenziierter Form die Nüchternheit, den Rationalismus und die Entsagungshaltung von Charlotte wieder. Vorstellungen von „Freundschaft, Neigung, Entsagung“ (WV 326) werden als Motive von Charlottes Handelns genannt und nähern diese Figur dem klassischen Ideal von Sittlichkeit und Vernunft an. Dabei erscheint ihre Ausrichtung an den Werten der Vernunft und der gesellschaftlichen Normen, ebenso wie später das Pflichtethos der Gräfin Holk, einseitig und negativ konnotiert. Wird die Haltung von Christine an einer Stelle im Text mit einer „Rüstung“ (HF I/2, 598) aus „Starrheit und Unerbittlichkeit“ (HF I/2, 598) verglichen, so ließe sich angesichts Charlottes immer auf das ökonomische Gleichgewicht²¹¹ bedachten Haltung – sowohl in emotionaler als auch in finanzieller Hinsicht verbietet sie sich jegliches Risiko – von einer Rüstung aus Vernunft und Sittlichkeit sprechen. Wie sehr sie dabei gegen die Frau in ihr ankämpfen muss wird deutlich, wenn man sich ihre Reaktion auf das Angebot des Grafen bezüglich des Hauptmanns vergegenwärtigt. Mit der drohenden Abreise des Hauptmanns konfrontiert, wird

²¹⁰ Vgl. hierzu Abschnitt II.4.1.1. *Preußischer Pflicht- und Ehrenkultus* S. 282ff., besonders S. 295ff.

²¹¹ Wie sehr *Die Wahlverwandtschaften* ökonomische Denkstrukturen aufgreifen hat Friedrich Nemeč herausgearbeitet. Friedrich Nemeč. *Die Ökonomie der „Wahlverwandtschaften“*. München, 1973.

sie, von sich selbst überrascht, von „einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit sie wenig Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte“ (WV 314) überwältigt. Gewohnt, jederzeit die Kontrolle über sich selbst zu haben, bleibt ihr in einer Situation, in der sie diese Kontrolle zu verlieren droht, nur die Flucht aus der Gesellschaft und der Rückzug in die Abgeschiedenheit ihrer Mooshütte. Charlotte fühlt sich durch ihre Liebe zum Hauptmann von unbekanntem Leidenschaften „innerlich zerrissen“ (WV 314), dennoch zweifelt sie keinen Augenblick daran, ihrer Liebe entsagen und damit die Einhaltung der moralischen Normen garantieren zu können. Im Gegensatz zu Eduard, den das „Bewusstsein zu lieben und geliebt zu werden“ (WV 328) zu emphatischen Äußerungen und maßlosem Tatendrang hinreißt, erstickt Charlotte die Gefühle zwischen ihr und dem Hauptmann in einer theatralischen Szene bereits im Keim:

„Der Kuss, den der Freund gewagt, den sie ihm beinahe zurück gegeben, brachte Charlotten wieder zu sich selbst. Sie drückte seine Hand, aber sie hob ihn nicht auf. Doch indem sie sich zu ihm hinunterneigte und eine Hand auf seine Schultern legte, rief sie aus: Daß dieser Augenblick in unserem Leben Epoche mache, können wir nicht verhindern; aber daß sie unser wert sei, hängt von uns ab. Sie müssen scheiden, lieber Freund, und Sie werden scheiden.“ (WV 326)

Mit Charlotte wird eine Figur dargestellt, die aufgrund ihrer Sozialisation und ihrer gesellschaftlichen Stellung die Verhaltensregeln der Gesellschaft in Reinkultur zelebriert und die sich aufgrund dessen selbst in einem Moment größter Intimität entgegen ihren eigenen Empfindungen auf Anstand und Würde beruft.²¹² Mehrfach im Text wird ihr „geübter Charakter“ (WV 326) betont, mit dessen Hilfe sie sich stets „selbst zu gebieten“ (WV 326) weiß. Obwohl einer Trennung von Eduard und einer Neuverbindung mit dem Hauptmann keine unüberwindlichen Hindernisse im Wege stünden, dies im Gegenteil von den männlichen Protagonisten gewünscht wird, schlägt sie diese Möglichkeit mit Rekurs auf die gesellschaftlichen Erwartungen kategorisch aus: „[N]iemand erwartet, uns tadelnswert oder gar lächerlich zu finden.“ (WV 342) Hans Rudolf Vaget sieht ihr Verhalten vor allem durch den Wunsch nach wirtschaftlicher Sicherheit motiviert.²¹³ Unterstützt wird diese These nicht zuletzt durch Charlottes Bemerkung gegenüber Eduard, sie sei nicht bereit, auf ihr „woherworbene Glück, auf die schönsten Rechte“ (WV 343) zu verzichten.

In diesem Zusammenhang offenbart sich, ungeachtet der auffallend vielen Parallelen in der Figurenkonstellation von Charlotte und Christine, der wichtigste Unterschied zwischen beiden Frauengestalten: Während Christine an der unerwiderten Liebe zu ihrem Mann zerbricht, will sich Charlotte mit einer oberflächlichen Beziehung, einer Ehe, die nur noch dem äußeren Schein nach eine solche ist, zufrieden geben, um den Status quo zu erhalten. Bereits die

²¹² Wie in diesem Zusammenhang auch ihr Verhalten bei Eduards nächtlichem Besuch beweist.

²¹³ Vgl. Hans Rudolf Vaget. *Ein reicher Baron*; a.a.O. S. 133.

Voraussetzungen der (ersten) Ehe von Holk und Christine und von Eduard und Charlotte sind grundverschieden. Während die Heirat des jungen Grafen Helmuth Holk mit der Baroness Christine Arne als eine in den Adelskreisen des 19. Jahrhunderts noch immer eher ungewöhnliche Liebesheirat dargestellt wird, kommt die Ehe zwischen Eduard und Charlotte letzten Endes nur durch ein Nachgeben ihrerseits zustande, weil sie ihm nicht weiterhin „versagen“ (WV 246) wollte, was er für sein „einziges Glück zu halten“ (WV 246) schien. Aus diesem Grund kann Holks Affäre die Lebenskonzeption von Christine zerstören, und in der Scheinhaftigkeit der zweiten Ehe kann sie nicht leben. Bei Charlotte hingegen scheint die Aufrechterhaltung der Konzeption im Vordergrund zu stehen (nicht umsonst spricht sie bereits zu Beginn des Romans davon, sich aus bestimmten Komponenten den „ersten wahrhaft fröhlichen Sommer *zusammengebaut*“ (WV 247, Hervorhebung M.W.) zu haben), denn trotz der Liebe Eduards zu Otilie will Charlotte an dem inhaltslos gewordenen Konstrukt Ehe festhalten.

Eine weitere auffällige Gemeinsamkeit der beiden Frauenfiguren ist, dass sowohl Charlotte als auch Christine einen Sohn verloren haben. In den *Wahlverwandtschaften* ist der Tod des Kindes Teil der Romanhandlung. Der Junge mit Namen Otto ertrinkt wenige Wochen nach seiner Geburt, wobei dieser Tod nur einen Aspekt von vielen in einem von der Todesproblematik beherrschten Roman darstellt. In *Unwiederbringlich* hingegen liegt der Tod des jüngsten Kindes, „eines Knaben, den man Estrid getauft hatte“ (HF I/2, 568), weit in der Vergangenheit und der Leser erfährt nichts über die genaueren Umstände, dennoch wirft dieses Ereignis seine Schatten immer wieder auf die Romanhandlung voraus. Durch die explizite Erwähnung dieses Unglücks als eines die Handlungen und Entscheidungen der Gräfin Holk auch noch zur Spielzeit des Romans bestimmendes Moment, wird in *Unwiederbringlich* gleich zu Beginn das Thema Tod aufgerufen und der Themenkomplex um Memoria, um Gedenken und Erinnern als das Leitmotiv des Romans ausgewiesen. Der Tod als Urerfahrung eines existenziellen Bruchs wird zum Auslöser für die Auseinandersetzung mit Erinnerung. Somit wird Memoria zu einem beide Romane bestimmenden Gegenstand, der in seinen Ausführungen jedoch unterschiedlicher nicht sein könnte, wie der nun folgende Abschnitt darlegen soll.

3.2.3.2.4. Memoria in den *Wahlverwandtschaften*

Der Tod des jüngsten Kindes stellt im Leben von Christine Holk eine persönliche Tragödie dar und ist mutmaßlicher Auslöser einer schweren, letztendlich zum Tode führenden Depression. Wie bereits erwähnt, erfährt der/die LeserIn von *Unwiederbringlich* wenig über die Umstände und die Reaktionen auf den Tod des Jungen; der Text betont allerdings, dass dieses Unglück „das schöne und jugendliche Paar einander nur noch näher geführt und das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit gesteigert“ (HF I/2, 568) hat. Zur Handlungszeit des Romans spielt das tote Kind jedoch nur noch für die Gräfin, die Mutter, eine Rolle. Sie wird von der Trauer um ihr totes Kind beherrscht und unterwirft ihre Handlungen diesem Gefühl. Darüber hinaus scheint der tote kleine Junge für die anderen Bewohner von Holkenäs kein Thema mehr zu sein. Asta kann sich ihres Bruders Estrid zwar noch erinnern, wie sie gegenüber ihrer Freundin betont, bei dieser Bemerkung bleibt es jedoch auch. Damit ist die Gräfin in ihrer Trauer von den übrigen Familienmitgliedern oder der Gesellschaft alleingelassen. Am wenigsten kann ihr Mann ihre Trauer nachvollziehen, die sich unter anderem in der Affinität für das alte Schloss äußert, das die Gräfin nur ungern verlassen will, um der Stelle nahe zu sein, wo „es liegt“ (HF I/2, 570), wobei die ansonsten so „gefühlvoll gestimmte Gräfin“ (HF I/2, 568) in ihrer Begründung hier das unpersönliche Neutrum als Personalpronomen verwendet. Dieser unpersönliche Umgang mit dem Tod verweist auf die Behandlung dieses Themas in den *Wahlverwandtschaften*. Auch dort wird das Kind nur während der Taufe bei seinem Namen genannt. In der restlichen Zeit erscheint Klein-Otto, der seinen Namen zu gleichen Teilen vom leiblichen wie vom metaphysischen Erzeuger hat, selbst zu Lebzeiten als lebloses Neutrum. Für Charlotte bedeutet der Tod des Kindes einen Schicksalsschlag, der sie zur Aufgabe ihrer unnachgiebigen Haltung in der Scheidungsfrage bewegt. Sie scheint die Einzige zu sein, die so etwas wie Trauer verspürt, ohne dabei die Grenzen des Schicklichen zu verletzen. Depressionen wie bei Christine Holk sind bei einer so selbstbestimmten Figur wie Charlotte undenkbar. Jeremy Adler geht an dieser Stelle noch einen Schritt weiter und betont, dass auch für Charlotte das tote Kind kein wirklicher Mensch, kein Lebewesen war, sondern etwas, was man durchaus „ersetzen“ (WV 460) kann und soll.²¹⁴ Von der übrigen Gesellschaft wird diese „Ersatz-Mentalität“²¹⁵ geteilt. Den anderen Figuren erscheint der Tod des Kindes nach Inge Stephan „wie die Beseitigung eines lästigen

²¹⁴ Vgl. Jeremy Adler. „*Eine fast magische Anziehungskraft*“; a.a.O. S. 194.

²¹⁵ Jeremy Adler. „*Eine fast magische Anziehungskraft*“; a.a.O. S. 194.

Zeugen.“²¹⁶ Eduard erkennt in dem Kind das Resultat eines „doppelten Ehbruch[s]“ (WV 455) und bevorzugt vor der Kopie das Original. Er möchte lieber in Otilies Augen als in die seines Sohnes schauen und „einen Schleier werfen über jene unselige Stunde, die diesem Wesen das Dasein gab“ (WV 455) und dessen Tod er als „Fügung“ (WV 461) ansieht, „wodurch jedes Hindernis an seinem Glück auf einmal beseitigt wäre.“ (WV 461) Auch der Hauptmann sieht in dem Tod des Kindes ein notwendiges „Opfer [...] zu ihrem allseitigen Glück“ (WV 461). Er hofft für sich in nicht allzu ferner Zukunft einen gemeinsamen Sohn mit Charlotte, „der mit mehrerem Recht sein Ebenbild“ (WV 461) darstellt. Selbst Otilie, die Schuld an dem Tod des Kindes trägt (hätte sie das Buch ins Wasser fallen lassen, hätte das Kind überlebt), flüchtet sich in einen todesähnlichen Schlaf und wird im Folgenden mehr zum Objekt der mitfühlenden Teilnahme als es Charlotte oder das tote Kind jemals waren. Für Otilie wird das Unglück am See zum Anlass, sich auf sich selbst, auf ihre „Bahn“ (WV 462) und ihre „Gesetze“ (WV 462) zu besinnen und sich einen neuen Weg vorzugeben.

An den unterschiedlichen Reaktionen auf den Tod eines kleinen Kindes lässt sich bereits an dieser Stelle erkennen, dass der Umgang mit dem Thema Tod in *Unwiederbringlich* ein völlig anderer ist als in den *Wahlverwandtschaften*. Gleichwohl spielen der Tod und das Thema Memoria in beiden Romanen eine zentrale Rolle, allerdings mit diametral entgegengesetzten Vorzeichen. Während Christine Holk das Leben nur noch durch die Maschen eines „Grabtuch[s]“ (HF I/2, 778) wahrnehmen kann, sind die Figuren in den *Wahlverwandtschaften* so sehr mit der Vermeidung des Todes beschäftigt, dass für das Leben kein Platz mehr bleibt. Es wurde an anderer Stelle bereits darauf hingewiesen, dass das Thema Tod in *Unwiederbringlich* in erster Linie mit der Figur der Gräfin Holk verknüpft ist.²¹⁷ Mit der Omnipräsenz dieses Themas rekurriert Fontanes Roman eindeutig auf Goethes *Wahlverwandtschaften*, denn auch hier ist die Todesproblematik allgegenwärtig, sie bestimmt und strukturiert das Werk.²¹⁸ Am Ende des Romans stehen vier Todesfälle: Der alte Geistliche stirbt bei der Taufe des Kindes, kurz darauf stirbt das Kind selbst und zum Schluss sterben Otilie und in deren Nachfolge auch Eduard. Dennoch vermittelt der Roman nicht den Eindruck tragischer Todesfälle, im Gegenteil, die Darstellungen des Sterbens sind poetisch verklärt und weisen auf die romantische Szenerie voraus, in der der Freitod von Christine

²¹⁶ Inge Stephan. „Schatten, die einander gegenüberstehen.“ *Das Scheitern familialer Genealogie in Goethes Wahlverwandtschaften*. In: Gisela Greve (Hg.). *Goethe. Die Wahlverwandtschaften*. Tübingen, 1999, S. 56.

²¹⁷ Vgl. hierzu auch den Abschnitt II.4.2.1. *Christine Holk* S. 298ff.

²¹⁸ Zu den folgenden, die Todesproblematik betreffenden Ausführungen vgl. Elisabeth Herrmann. *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*; a.a.O. S.16ff.

Holk geschildert wird.²¹⁹ Elisabeth Herrmann betont in ihrer Arbeit über die Todesproblematik in Goethes *Wahlverwandtschaften*, dass sich diese jedoch nicht nur auf das physische Sterben und somit auf den Tod im eigentlichen Sinne beschränkt, sondern sich darüber hinaus auch auf jeden Bereich des Lebens erstreckt. Dabei wird eine eigentümliche Paradoxie deutlich: Das Handeln der Figuren ist von dem Wunsch geprägt, den Tod aus der Wirklichkeit auszuklammern und aus dem Bewusstsein zu verdrängen. Doch je mehr sich die Figuren damit beschäftigen, jeden Gedanken an den Tod zu vermeiden, umso vehementer dringt dieser in den Vordergrund. „Der Tod ist präsent, auch wenn gar nicht über ihn geredet wird.“²²⁰ Es ist dieser Gesellschaft nicht möglich, den Tod in das Leben zu integrieren, doch gerade deshalb gewinnt er Gewalt über die Figuren.²²¹

Bereits die Ausgangskonstellation wurde nur durch den Tod möglich. In gewisser Weise werden Charlotte und Eduard zu Profiteuren des Todes, denn ihre Ehe und ihr Reichtum wurde nur durch den Tod und das Erbe der früheren Ehepartner möglich. Es ist in diesem Sinne nur konsequent, wenn vor allen Dingen Eduard den Tod seines Sohnes als Beseitigung eines Hindernisses deutet.

Vor allem jedoch in den im Roman dargestellten Ästhetisierungsbemühungen lässt sich ein Muster der Todesverdrängung erkennen. Eindrückliches Beispiel hierfür ist die Umgestaltung des Friedhofes. Bereits in der Exposition, als Eduard auf dem Weg zu seiner Frau in die Mooshütte ist, wird deutlich, wie sehr er sich bemüht, jeder Konfrontation mit dem Thema Tod im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Wege zu gehen. Obwohl er in Eile ist, vermeidet er den direkten und somit auch kürzeren Weg über den Friedhof und macht lieber einen Umweg und schlägt sich durchs „Gebüsch“ (WV 243) zu Charlotte durch. Erst als durch den Besuch Mittlers die augenblickliche Anwesenheit im Schloss erforderlich wird und deshalb keine Zeit mehr für einen Umweg bleibt, schlägt Eduard notgedrungen den Weg über den Kirchhof ein und wird das erste Mal der Veränderungen gewahr, die Charlotte auch hier vorgenommen hat: Der ursprüngliche Friedhof wurde eingeebnet, die Grabsteine und Denkmäler wurden in chronologischer Reihenfolge entlang der Friedhofsmauer aufgestellt und die dadurch freigewordene Fläche mit bunt blühendem Klee eingesät. Durch diese Anstalten wird ein Mnemotop seiner Bedeutung beraubt, denn es geht hier nicht länger um

²¹⁹ Walter Müller-Seidel bemerkt in diesem Zusammenhang, dass man die Romanschlüsse des poetischen Realismus in Anlehnung an den Schluss von Goethes *Wahlverwandtschaften* allesamt mit dem Titel „Tod und Verklärung“ überschreiben könnte. Walter Müller-Seidel. „Das Klassische nenne ich das Gesunde...“ *Krankheitsbilder in Fontanes erzählter Welt*. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, 31. Heide in Holstein, 1982, S. 16.

²²⁰ Elisabeth Herrmann. *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*; a.a.O. S. 17.

²²¹ Vgl. Elisabeth Herrmann. *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*; a.a.O. S. 17.

das Totengedenken, sondern darum, beim „sonn- und festtägigen Kirchgang eine heitere und würdige Ansicht“ (WV 361) genießen zu können, wobei sich an dieser Stelle ein lebens- und damit auch todesverachtender Ästhetizismus mit den Regeln der Ökonomie vereint, denn schließlich wurde dem Geistlichen die Nutzung der Wiese für seine Pfarre zugesichert. Die von ihrer ursprünglichen Stelle versetzten Grabsteine markieren nicht länger den Ort, an dem ein Verstorbener liegt und können somit nicht mehr dem Gedächtnis und der Erinnerung an jene dienen, sondern werden zur kunstvollen, nach den Regeln eines allgemeinen Ordnungssystems aufgestellten Einrahmung einer bunten Wiese. Für eine gegenteilige Meinung, die ästhetische Gesichtspunkte außer Acht lässt und statt dessen die Bedeutung des Begräbnisortes für die Trauer- und Erinnerungsarbeit betont, wie sie im Namen einer benachbarten Familie von einem jungen Rechtsgelehrten geäußert wird, zeigen weder Charlotte noch ihr Architekt Verständnis.²²²

In der Veränderung des Friedhofs offenbart sich das Bemühen, den Kirchhof mit der bereits kultivierten Umgebung in Einklang zu bringen und den Gedanken an die eigene Sterblichkeit zu verdrängen. Nach Elisabeth Herrmann stellt die Idyllisierung und Typisierung des von dem Personal der *Wahlverwandtschaften* als unbehaglich empfundenen Ort (selbst der raubeinige Mittler weigert sich, einen Fuß auf das Friedhofsgelände zu setzen) eine „Abwehr des Unfassbaren und deshalb Unheimlichen“²²³ dar. Hier wurde ein Raum geschaffen,

„an dem alles, was an Vergänglichkeit und Tod erinnert, entweder entfernt oder beschönigt ist. Indem dasjenige, was an den Tod und seine Gegenwärtigkeit mahnt – Grabstein und Denkmal – im eigentlichen Wortsinn ‚beiseite‘ geschafft, an den Rand gedrängt und aus dem Blickfeld geräumt wird, soll auch der Tod selbst von dieser Stätte verbannt werden.“²²⁴

Nach Bolz „verwandelt sich aber eine Kultur, die den Tod verdrängt, nach simpler Dialektik in eine Kultur des Todes.“²²⁵

Es wurde zu Beginn dieses Abschnitts bereits darauf hingewiesen, dass die von Charlotte und Eduard betriebenen Kultivierungsarbeiten an ihrem Besitz dem Zeitvertreib und der

²²² Auch im Zusammenhang mit der Debatte um die Umgestaltung des Friedhofs wird deutlich, dass *Die Wahlverwandtschaften* eine Zeit des Umbruchs beschreiben. Wie Otto Gerhard Oexle nachgewiesen hat, treffen in den gegensätzlichen Meinungen von Charlotte und dem Rechtsgelehrten, beziehungsweise der durch ihn vertretenen benachbarten Familie, die alte Auffassung vom Status des Toten als Rechtssubjekt und vom rechtlichen Status des Begräbnisplatzes als Gedächtnis- und Erinnerungsort, ohne den die Lebenden der Toten nicht gedenken können, auf die sich im neunzehnten Jahrhundert durchsetzende neue Mentalität und Rechtsauffassung, in der an die Stelle der im Begräbnisplatz symbolisierten Gegenwart des Toten das bloße, vom Ort unabhängige Andenken gesetzt wird. Vgl. Otto Gerhard Oexle. *Memoria als Kultur*; a.a.O. S. 55.

Dieses, die Moderne kennzeichnende Moment der Subjektivierung von Memoria betont auch Thomas Böning. *Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau und Goethe bis Celan und Handke*; a.a.O. S. 95.

²²³ Elisabeth Herrmann. *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*; a.a.O. S. 111.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Norbert W. Bolz. *Ästhetisches Opfer. Die Formen der Wünsche in Goethes Wahlverwandtschaften*. In: Ders. (Hg.). *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*. Hildesheim, 1981, S. 81.

Kompensation dienen. In der Beschäftigung mit den baulichen Veränderungen soll einer tödlichen Langeweile dem Verlust der Unmittelbarkeit und Spontaneität, „soll dem Absterben des lebendigen Lebens entgegengearbeitet werden“²²⁶, so Elisabeth Herrmann. Im Zusammenhang mit den Ästhetisierungsmaßnahmen wird die oben genannte Paradoxie besonders deutlich. Einerseits soll mittels der Kulturarbeit und der Ästhetisierung von Landschaft und Gebäuden der Tod aus diesen Bereichen verdrängt werden, andererseits töten gerade diese Ästhetisierungsmaßnahmen das Leben ab. Durch die hier vorgeführte Kulturarbeit entsteht nichts Produktives oder Sinnvolles, sondern hier wird Leben in Stagnation und Erstarrung überführt. Ein eindrucksvolles Beispiel für diesen Prozess bietet die Gestaltung des Parks. Das Ergebnis der baulichen Bemühungen ist eine völlig entfremdete, denaturierte Natur, in der kein Platz mehr für natürliches Wachstum und natürliche Entwicklung ist. Auch die Rezeption des so nach den Kriterien der Kunst geschaffenen, artifiziellen Umfeldes unterliegt wiederum den Regeln der Kunst. In der Mooshütte lässt Charlotte Eduard „dergestalt niedersitzen, dass er durch Türe und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte.“ (WV 243) Natur wird hier kunstästhetischen Doktrin untergeordnet. Das Leben wird im Bildhaften fixiert und erstarrt infolgedessen selbst zum Bild.²²⁷

Das Thema der gerahmten Landschaft wird auch in *Unwiederbringlich* aufgegriffen. In der Eremitage lässt die Prinzessin ihre Gäste die Landschaft nur durch die geöffneten Balkonfenster bewundern, die wie „zwei große Bilderrahmen“ (HF I/2, 662) wirken. Als Holk und Ebba aufstehen wollen, um das ihnen dargebotene Landschaftsbild von einem anderen Blickwinkel zu betrachten, untersagt ihnen die Prinzessin dies mit der Begründung, „sie verstünde sich auch auf Landschaft und könne versichern, dass gerade so, wie’s jetzt sei, das Bild am schönsten wäre.“ (HF I/2, 662f.) Natürlich, als „Kind des vorigen Jahrhunderts“ (HF I/2, 675) und Anhängerin des „Ancien régime“ (HF I/2, 365) kann sie als Zeitgenossin von Charlotte und Eduard gelten und teilt dementsprechend die im achtzehnten Jahrhundert dominierenden ästhetizistischen Vorstellungen. In beiden Romanen erscheint Landschaft somit als denaturiertes Kunstobjekt, wobei diese Auffassung von Landschaft in *Unwiederbringlich* nur durch die Prinzessin geäußert wird, in den *Wahlverwandtschaften* hingegen von sämtlichen Figuren, mit Ausnahme von Ottilie, geteilt wird.

Dient die Umgestaltung des Kirchhofs in den *Wahlverwandtschaften* der Verdrängung des Gedankens an die Endlichkeit menschlichen Daseins, an den Tod und das Totengedenken, so

²²⁶ Elisabeth Herrmann. *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*; a.a.O. S. 60.

²²⁷ Vgl. Elisabeth Herrmann. *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*; a.a.O. S. 99.

wird durch die Umarbeitung eines weiteren Mnemotops in den *Wahlverwandtschaften* eine auf den ersten Blick genau entgegengesetzte Tendenz offenbar. Die Rede ist hier von der Restaurierung der Kapelle. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, lässt Charlotte mit Hilfe des Architekten die Kapelle ganz im Stil mittelalterlicher Kunst restaurieren. Eine Maßnahme, die angesichts der dem Friedhof aufgezwungenen Moderne nichts weniger als paradox erscheint. Auf der einen Seite die ängstliche Abkehr von Tod und Verfall und auf der anderen Seite die Besessenheit von vergangenen Epochen und die Banalisierung des Todes, indem Todessymbole, wie sie beispielsweise der Architekt in seiner skurrilen Sammlung beherbergt, als etwas „Putzhaftes“ (WV 367) gehandhabt werden, auf das die Damen „mit Vergnügen [...] wie auf die Kästchen eines Modehändlers“ (WV 367) blicken. Der in der Behandlung des Friedhofs deutlich gewordene pietätlose Umgang mit Gedächtnisorten, der Verlust von Vergangenheit, Tradition und ernstgemeintem Totengedächtnis soll hier durch die restaurative und museale Beschäftigung mit dem Thema Tod kompensiert werden.²²⁸ Gemeinsam ist beiden extremen Handlungen die Realitätsferne und das sich darin äußernde dissonante Verhältnis zur Zeit. In der durch die malerische Ausschmückung der Kapelle offensichtlich gewordenen Rückwendung zum Alten wird auf die romantische Sehnsucht nach mittelalterlichem Ernst, nach Frömmigkeit und Ruhe und damit auf Motive angespielt, die mit dem Gruftentwurf der Gräfin Holk korrespondieren.²²⁹ Darüber hinaus weist die retrospektivische Orientierung der Figuren, die sich sowohl in der Ausgestaltung der Kapelle als auch in Eduards und Charlottes ursprünglicher Lebenskonzeption äußert, auf ein auch das Figurenpersonal von *Unwiederbringlich* bestimmendes Moment hin: Die Figuren leben in der Erinnerung. Trotz der vordergründig zukunftsweisenden Tätigkeiten (bauen, pflanzen), bleiben sie in der Vergangenheit verhaftet, trotz der Bemühungen, ihr Leben selbstbestimmt in die Hand zu nehmen und wahlweise nach den Regeln der Vernunft oder der Liebe zu leben, werden sie dennoch in erster Linie von der Erinnerung bestimmt. Ihr gesamtes Tun und Handeln ist durch eine „nostalgische Rückwärtsorientierung am Unwiederbringlichen“²³⁰ gekennzeichnet. Die Pläne für die Zukunft werden damit zur Farce, sie dienen nur noch dazu eine inhaltslos gewordene Gegenwart zu überbrücken.

Besonders die Ehe von Charlotte und Eduard gründet sich mehr auf der Liebe zur Erinnerung als auf der Liebe zueinander: „Wir freuten uns der Erinnerung, wir liebten die Erinnerung, wir konnten ungestört zusammen leben.“ (WV 246) Die gemeinsamen Abende sollten damit

²²⁸ Vgl. Elisabeth Herrmann. *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*; a.a.O. S. 121f.

²²⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen zum Gruftentwurf von Christine Holk ab S. 169f.

²³⁰ Hans Rudolf Veget. *Ein reicher Baron*; a.a.O. S. 144.

zugebracht werden, „die Welt, die wir (Eduard und Charlotte – M.W.) zusammen nicht sehen sollten, in der Erinnerung zu durchreisen.“ (WV 247)²³¹ Aus „Eigensinn“ (WV 460) drängt Eduard nach vielen Jahren auf eine Verbindung und weil er nicht gewohnt ist, „sich etwas zu versagen.“ (WV 249) Weniger aus den Hoffnungen auf eine gemeinsame glückliche Zukunft als mehr auf den romantischen Erinnerung einer gemeinsamen höfischen Vergangenheit basiert diese späte Ehe. Hans Rudolf Vaget erkennt in den Gründen für die Ehe von Charlotte und Eduard „ein starkes Moment der Nostalgie und des Nachholen-Wollens.“²³² Eine Ehe, die nur auf den Erinnerungen längst vergangener Zeiten gebaut ist, hat keine Zukunft. Auch die „neue“ Liebe Eduards zu Otilie wird durch die Entdeckung forciert, dass Charlotte selbst ursprünglich eine Verbindung von Eduard mit der mittellosen Nichte im Sinn gehabt hatte. Auch hier will Eduard also etwas einmal Versäumtes nachholen.

Mit dieser die Gegenwart und die Zukunft negierenden Rückwärtsorientierung wird in den *Wahlverwandtschaften* ein Verhaltensmuster präfiguriert, das auch die Figuren in Fontanes Roman kennzeichnet: Kaum eine der Figuren macht wirklich eine Entwicklung durch, mit Ausnahme eventuell von Arne, dem Christine vorwirft, die Welt „mit einem Male durch liberalgeschliffene Gläser“ (HF I/2, 619) zu sehen, und Ebba von Rosenberg, von der es ausdrücklich heißt, dass sie zwar eine Vergangenheit hat, sich jedoch eine Zukunft wünscht²³³ und alles daran gibt, sich eine solche zu sichern. Christine jedoch bleibt im Alten, in der Erinnerung an ihre Herrnhuter Pensionstage und die ersten glücklichen Ehejahre verhaftet. Sie kann die in Gnadenfrei internalisierten Glaubensgrundsätze und Lebensmaximen ebenso wenig vergessen wie die Kränkung durch Holks Fehltritt und lebt und leidet somit unter dem Zwang zur Erinnerung. Damit wird in Christine Holk eine Form von Memoria dargestellt, die die Gegenwart und die Zukunft ausblendet und die durch den Imperativ zum Gedenken Leben in Erstarrung und Stagnation überführt.²³⁴

Aber auch Holk, der sich als fortschrittlicher „Gentlemanfarmer“ (HF I/2, 647) geriert, ist in vielerlei Hinsicht mehr der Vergangenheit als der Zukunft zugewandt. Er ist „krasser Aristokrat“ (HF I/2, 660) und plädiert in Fragen der Genealogie für die „Wiedereinführung aller nur möglichen Mittelalterlichkeiten“ (HF I/2, 660) um seinen tadellosen Stammbaum unter Beweis zu stellen und vertritt darüber hinaus längst überholte politische Ansichten, die

²³¹ Ein Ansinnen, mit dem übrigens auch Innstetten Effi tödlich langweilt bis Gieshübler mit seiner Idee vom Theater dem Spuk ein Ende macht.

²³² Hans Rudolf Vaget. *Ein reicher Baron*; a.a.O. S. 144.

²³³ Die Textstelle lautet wörtlich: „Ebba wünscht sich eine Zukunft, das ist gewiß, und nur eins ist noch gewisser – sie hat eine Vergangenheit.“ (HF I/2, 686) Vgl. hierzu auch den Abschnitt II.4.2.2. *Ebba von Rosenberg* S. 310 – 312.

²³⁴ Vgl. Abschnitt II.4.2.1.2. *Der Zwang zur Erinnerung* S. 302ff.

keine adäquaten Antworten auf die Probleme der Gegenwart geben können. Die Prinzessin und mit ihr ihr Hofstaat pflegen den Lebensstil des vergangenen Jahrhunderts und selbst die Hansens orientieren sich nur an den Geschehnissen der Vergangenheit, sei es die märchenhafte Geschichte von dem Kaiser von Siam oder die Hoffnungen, dass sich durch die Schönheit Brigittes die Geschichte der „Düveke“ oder der Rasmussen, späteren Gräfin Danner, nochmals beleben lasse – immer wird versucht, durch die Erinnerung an Geschehnisse längst vergangener Zeiten die Gegenwart und die Zukunft in diesem Sinne zu gestalten.

Der Unterschied zu den *Wahlverwandtschaften* besteht in diesem Kontext nun darin, dass in *Unwiederbringlich* die Anschauungen der Figuren als von den zeitgenössischen Strömungen abweichende Auffassungen reflektiert und diese als überkommene Positionen markiert werden. So spürt beispielsweise Christine Holk die um sie herum vorgehenden Veränderungen, kann darauf jedoch nur mit Abwehr reagieren. Sie sieht es selbst als Vorzug an, noch heute nach den Prinzipien zu leben, die sie in der Gnadenfreier Pension übernommen hat und wirft ihrer Umwelt vor, sich verändert zu haben. Auch Holk muss sich vorwerfen lassen, „um ein Menschenalter zurück“ (HF I/2, 633) zu sein, und das Verhalten der Hansens wird von Pentz als ein zweckgerichtetes Vorgehen nach einem jahrhundertealten Muster entlarvt. Eine ähnliche Erkenntnis fehlt in den *Wahlverwandtschaften*. Die Figuren fühlen sich trotz aller Orientierung an der Vergangenheit als modern und fortschrittlich. Gesellschaftliche Modeerscheinungen, wie das Stellen der lebenden Bilder oder die Pendelversuche, werden bereitwillig mitgemacht, der eigene Landsitz wird nach den herrschenden Anschauungen umgebaut und wie das Beispiel der wahlverwandtschaftlichen Gleichnisrede belegt, wird es auch nicht als Widerspruch empfunden, sich mit einem wissenschaftlichen Thema auseinanderzusetzen, bei dem der Hauptmann, der hier die Rolle des Moderators übernimmt, bereits bei der Einführung betont, dass seine Darstellungen den Lehren von vor etwa zehn Jahren entsprechen.²³⁵

Der Grund für die mangelnde Reflexivität der Figuren in den *Wahlverwandtschaften* ist zum einen in der noch größeren Abgeschlossenheit des Landsitzes von Charlotte und Eduard im Vergleich zu den Handlungsorten von *Unwiederbringlich* zu suchen. Unter dem Aspekt der gesellschaftlichen Strukturen wurden die Parallelen zwischen dem „Schloss auf der Düne“ (HF I/2, 658) und dem Gut von Charlotte und Eduard an anderer Stelle bereits aufgezeigt. Trotz großer struktureller Übereinstimmung in der Darstellung der beiden Landsitze, erscheint das Leben der Protagonisten in den *Wahlverwandtschaften* noch abgeschiedener und

²³⁵ Vgl. die Vorwegbemerkung des Hauptmanns zur Gleichnisrede im vierten Kapitel des ersten Teils der *Wahlverwandtschaften* (WV 270).

weltabgewandter als in Fontanes Roman. In *Unwiederbringlich* ist die Handlung auf zwei Schauplätze verteilt, wovon einer, der Hof in Kopenhagen, das Zentrum der Macht und des gesellschaftlichen Lebens darstellt. 19 der insgesamt 34 Kapitel des Romans spielen in dieser höfischen Sphäre in Kopenhagen und Frederiksborg. Hier wird Holk mit völlig anderen Meinungen und Ansichten konfrontiert und entfernt sich infolge dessen immer mehr von den auf Holkenäs postulierten Anschauungen. Dabei sind die Figuren, die die Protagonisten zur Reflexion veranlassen, durchaus positiv gezeichnet, wie beispielsweise der Kammerherr Pentz, der Holk sowohl dessen Rückständigkeit in politischen Dingen vorwirft, als auch über die Hansens und das Hoffräulein Ebba von Rosenberg aufklärt. Auf Holkenäs wird diese Rolle von Christines Bruder Arne, einer ebenfalls durchweg positiv dargestellten Figur, übernommen. Er kritisiert Christines doktrinaire Haltung und ihre übertriebene Kirchlichkeit. In den *Wahlverwandtschaften* kommt es hingegen kaum zur Interaktion der Protagonisten mit der Außenwelt. Das Gut stellt eine Art Enklave, einen Schutzraum dar, der nur hin und wieder von Besuchern aufgebrochen wird, was von den Bewohnern zumeist als Störung empfunden wird. Im Unterschied zu *Unwiederbringlich* sind die meisten Figuren, die von außen zu der wahlverwandtschaftlichen Gemeinschaft hinzustoßen, wie beispielsweise der Graf und die Baroness oder Luciane und ihr Gefolge, negativ dargestellt.²³⁶ Aus diesem Grund steht die Kerngemeinschaft der Wahlverwandtschaften den durch diese Figuren vertretenen Positionen auch kritisch und abwehrend gegenüber und ist nicht bereit, diese zum Anlass zu nehmen, die eigenen Anschauungen zu überdenken.

Zum anderen ist auch der zeitliche Ort, der in beiden Romanen beschrieben wird, ein völlig anderer. Goethes Roman entsteht zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts und schildert eine Gesellschaft, die Modeerscheinungen unreflektiert mitmacht und übernimmt, weil die Zeit und ihre Ansprüche besonders in gesellschaftlicher Hinsicht als bestimmende Macht anerkannt werden, darüber hinaus jedoch in alten Traditionen verhaftet bleibt. Fontanes Roman hingegen entsteht am Ende des Jahrhunderts und damit an der Schwelle zur Moderne. Zur Signatur der Moderne gehört jedoch auch die Reflexion, die zur Ablösung von den überkommenen Werten und Normen führt. In einer Zeit der rapiden Veränderungen, der Industrialisierung und dem damit verbundenen Aufbruch gesellschaftlicher Strukturen,

²³⁶ Eine Ausnahme stellt in diesem Zusammenhang der Architekt dar. Dieser fügt sich jedoch widerstandslos in das Leben auf dem Gut ein, wirkt in Bezug auf die gesellschaftlichen Verhältnisse mehr ergänzend denn störend. Nach der Abreise des Hauptmanns und Eduards rückt er an deren Stelle, indem er nicht nur den Umbau der Kapelle organisiert sondern auch die Aufgabe übernimmt, die zurückgelassenen Damen, Charlotte und Ottilie, abends zu unterhalten und ihnen Gesellschaft zu leisten. Dabei kommt ihm jedoch nur die Rolle eines Stellvertreters zu, was auch durch seine „Ablösung“ durch den Gehülfen aus der Pension unterstrichen wird, der seinerseits für kurze Zeit zum Ersatz des Architekten wird.

können die Werte von einst keine Orientierungshilfe mehr bieten und werden aus diesem Grund überdacht und unter Umständen verworfen.

Trotz solcher immer wieder deutlich hervortretenden Unterschiede in der poetischen Ausformung der einzelnen Themen lassen sich *Die Wahlverwandtschaften* abschließend als Subtext erkennen, der als thematisches Archiv für den Roman *Unwiederbringlich* fungiert. Sowohl in der Figuren- als auch in der Problemkonstellation referiert der Text von Fontanes Roman auf Goethes *Wahlverwandtschaften*. Dabei werden nicht nur handlungstragende Motive wie die Eheproblematik, die Verstrickungen und psychischen Dispositionen der Figuren oder der Umgang mit Memoria zitiert, wie am Beispiel der ausführlich diskutierten Exposition dargelegt wurde, betreffen die intertextuellen Bezüge auch narrative Details. So erinnert nicht nur die Exposition von *Unwiederbringlich* an die *Wahlverwandtschaften*, auch das Schlussstableau von Fontanes Roman, das das Ende jeglicher Kommunikation thematisiert indem es von der Aufgabe des eigenen Ich zugunsten einer scheinhaften Idylle erzählt, in der die Pluralität der Figuren so weit überwunden, beziehungsweise unterdrückt wird, dass diese sich nichts mehr zu sagen haben, rekuriert auf die *Wahlverwandtschaften*. Damit schließt sich der Kreis, der in beiden Romanen mit einem Gespräch über Bauangelegenheiten beginnt und in völligem Verstummen endet.

4. VOM NUTZEN DES VERGESSENS UND DEN ZWÄNGEN DER MEMORIA

„Christine will vergessen, aber sie kann es nicht.“
(HF I/2, 804)

Mnemosyne ist die Göttin des Gedächtnisses und die Mutter der neun Musen. Somit geht alle Kunst und Wissenschaft und auch alle Kultur in erster Linie auf die Erinnerung zurück. Wie Anselm Haverkamp in seiner Dialektik des Erinnern und Vergessens aber zurecht betont, ist dem Mythos der Mnemosyne, dem Namen des Gedächtnisses, bereits „das Echo des Vergessens, *lesmosyne* [eingeschrieben], das von ihr überwunden wird, in ihr aber hörbar bleibt.“¹ Aus dieser Überlegung heraus hat sich parallel zur Theorie um Geschichte und Gedächtnis eine Theorie des Vergessens entwickelt, die im Sinne Nietzsches das Vergangene als „Last“² definiert, welche den Gang des Menschen als „unsichtbare und dunkle Bürde“³ beschwert und dadurch zum „Totengräber des Gegenwärtigen“⁴ werden kann. Die Verbindung von Nietzsche zu Fontane ergibt sich aus der Tatsache, dass Nietzsche in seiner Diagnose des neunzehnten Jahrhunderts den gleichen historischen Ort beschreitet, wie Fontane dies in seinen Romanen tut. Nietzsche sieht das menschliche Dasein als ein „nie zu vollendendes Imperfektum.“⁵ Glück kann demzufolge nur im „Vergessenkönnen oder, gelehrter ausgedrückt [im] Vermögen während seiner Dauer *unhistorisch* zu empfinden“⁶ bestehen. Denn „wer sich nicht auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheiten vergessend, niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen vermag, der wird nie wissen, was Glück ist, und noch schlimmer, er wird nie etwas tun, was andre glücklich macht.“⁷ Nietzsche fügt an dieser Stelle das Beispiel des Tieres an, das völlig „*unhistorisch*“,⁸ nur „an den Pflock des Augenblicks“⁹ gebunden lebt und aufgrund dieser Eigenschaft den Neid des Menschen auf sich zieht. Der Mensch jedoch kann diesen glücklichen Zustand des Tieres, das niemals über Vergangenes zu reflektieren gezwungen ist, sondern völlig in der Gegenwart aufzugehen scheint, niemals erreichen, da er wie mit einer Kette an das Vergangene gebunden scheint: „[M]ag er noch so

¹ Anselm Haverkamp. *Die Gerechtigkeit der Texte*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.) unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. *Memoria*; a.a.O. S. 19.

² Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 98.

³ Ebd.

⁴ Ebd. S. 100.

⁵ Ebd. S. 98.

⁶ Ebd. S. 99.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd. S. 98.

⁹ Ebd. S. 97.

weit, noch so schnell laufen, die Kette läuft mit. Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks.“¹⁰ Nietzsche kommt zu der Schlussfolgerung, dass

„[z]u allem Handeln [...] Vergessen [gehört]: wie zum Leben alles Organischen nicht nur Licht, sondern auch Dunkel gehört. Ein Mensch, der durch und durch nur historisch empfinden wollte, wäre dem ähnlich, der sich des Schlafens zu enthalten gezwungen würde, oder dem Tiere, das nur vom Wiederkäuen und immer wiederholtem Wiederkäuen leben sollte. Also: es ist möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Tier zeigt; es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne vergessen überhaupt zu *leben*. Oder, um mich noch einfacher über mein Thema zu erklären, es *gibt einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt und zuletzt zugrunde geht, sei es nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Kultur.*“¹¹

Nietzsche thematisiert damit bereits in seinen *Unzeitgemäßen Betrachtungen* aus dem Jahre 1874 die auch heute wieder viel diskutierte Problematik einer übermächtigen Memoria, die den Menschen in ihren Bann zwingt, den Blick auf die Gegenwart und Zukunft verstellt und damit letzten Endes jede Form von zukunftsgerichteter Handlung unterminiert.

Anselm Haverkamp spricht im Zusammenhang mit der gegenwärtigen Omnipräsenz des Themas Memoria im wissenschaftlichen Diskurs von einer „Konjunktur des Gedächtnisses“¹². Diese hat nach Gary Smith jedoch dazu geführt, das man das Vergessen als selbstverständliche Größe ansieht, die in der Diskussion um Memoria durchaus vernachlässigt werden kann.¹³ Dabei bereitet jedoch bereits die Definition von „Vergessen“ einige Schwierigkeiten, denn es stellt sich die Frage, wie sich das Vergessen vom Verdrängten, vom Verleugneten, vom Verlorenen, vom Abhandengekommenen oder gar vom Belanglosen unterscheiden lässt. Vergewegenwärtigt man sich die etymologische Bedeutung des Wortes „Vergessen“, „aus seinem Besitz verlieren“¹⁴, kommt bereits in dieser ursprünglichen Bedeutung der Verlustgedanke, der mit dem Vergessen unmittelbar verbunden zu sein scheint, deutlich zum Ausdruck. Verlust jedoch wird zumeist negativ beurteilt, und ob man nun das Vergessen als „Abwesenheit, als Scheitern von Erinnerung oder als Unterbrechung der Überlieferung definiert – fast immer ist die Konnotation negativ.“¹⁵ Die Angst vor dem Vergessen und die damit verbundene Nichtbeachtung seines Nutzens findet nach Smith seine Begründung in der Tatsache, dass das Vergessen heute als eine Kategorie angesehen wird, die

¹⁰ Ebd. S. 97.

¹¹ Ebd. S. 99.

¹² Anselm Haverkamp. *Die Konjunktur des Gedächtnisses*. Vortrag, gehalten im Einstein Forum am 19. Oktober 1995 zur Eröffnung der Tagung *Erinnerung und die kulturelle Kodifizierung von Erfahrung*. Wiedergegeben bei Gary Smith. *Arbeit am Vergessen*; a.a.O. S. 16.

¹³ Vgl. Gary Smith. *Arbeit am Vergessen*; a.a.O. S. 16.

¹⁴ Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24. Auflage. Berlin, New York, 2002, S. 952.

¹⁵ Gary Smith. *Arbeit am Vergessen*; a.a.O. S. 16.

uns „monolithisch und abstrakt erscheint und die ihre semantische Feinstruktur im gleichen Maße verloren hat, wie sie dämonisiert wurde.“¹⁶

Ähnlich wie Gary Smith verwehrt sich auch Eberhard Lämmert gegen eine Definition von Vergessen, die in erster Linie mit Schwund und Verlust gleichgesetzt wird. Vergessen kommt nach Lämmert vielmehr einem Durchstoßen der Vergangenheit bis zu einem Zustand gleich, in dem Ursprüngliches wieder klar und deutlich zu erkennen ist. Somit bedeutet Vergessen letztendlich nichts weniger als eine „Rückkehr ins Ganze“.¹⁷ Dabei ist das Vergessen ein Vorgang, der von der Fähigkeit zum Gedenken, das ihm vorausgeht, unmittelbar abhängig ist, denn nur so kann das Vergessen auch als ein Vorgang der Bereinigung gedacht werden, der Raum schafft für bewusste und gewichtete Erinnerung. Lämmert betont, dass auf einer Stufe der zivilisatorischen Entwicklung, auf der unser Gedächtnis überlastet ist und unsere Erinnerungen wahllos zu werden drohen, dem Vergessen die elementare Funktion zukommt, Raum für die Erinnerung an Wichtiges und Überlebenswertes zu schaffen.¹⁸ Vergessen wird damit zu einer Kraft, die sich der „Herrschaft der Zeit [...], der Dominanz ihres Gewordenseins [und] der Überwertigkeit des Vergangenen“¹⁹ entgegenstellt. Im Zeitalter unerschöpflicher Speicherkapazitäten besteht die Gefahr, dass das kulturelle Gedächtnis sich in sein Gegenteil verwandelt. Das Ergebnis dieses Umkehrprozesses ist nach Hinderk M. Emrich die „totale Erinnerungskultur“²⁰ – das anonyme Aufbewahren unendlicher Daten und Fakten. Emrich spricht in diesem Zusammenhang von der „Erinnerungskultur als Paradoxie“²¹. Jeden Tag kommen neue Datenmassen hinzu, die wiederum ihren Weg in die Archive finden. Jede Archivierung muss jedoch nach einiger Zeit, spätestens mit Erscheinen eines neuen Mediums, erneut archiviert werden. Damit werden die Archive zu Archiven von Archiven ... – ein Prozess, der sich ständig selbst perpetuiert. Die unglaubliche Menge an aufzubewahrenden Daten macht es nach Manfred Schneider fortan unmöglich, den traditionellen Begriff von Gedächtnis und Erinnerung beizubehalten.²² Damit wird auch Geschichte für Schneider zu einer „historisch gewordenen Unmöglichkeit“²³, und zwar nicht, weil es etwa keine denkwürdigen Ereignisse mehr gäbe, sondern weil die Menge der für denkwürdig eingestuften Ereignisse jeder Kategorie von Narration und damit auch von Geschichte spottet. Es gibt keine Geschichte im Sinne einer sprachlichen Darstellbarkeit

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Eberhard Lämmert. *Vom Nutzen des Vergessens*; a.a.O. S. 13.

¹⁸ Vgl. Eberhard Lämmert. *Vom Nutzen des Vergessens*; a.a.O. S. 13 f.

¹⁹ Hinderk M. Emrich. *Über die Notwendigkeit des Vergessens. Das Nirwana Prinzip und der Todestrieb*. In: Gary Smith, Hinderk M. Emrich (Hg.). *Vom Nutzen des Vergessens*; a.a.O. S. 27.

²⁰ Hinderk M. Emrich. *Über die Notwendigkeit des Vergessens*; a.a.O. S. 27.

²¹ Ebd. S. 29.

²² Vgl. Manfred Schneider. *Liturgien der Erinnerung, Techniken des Vergessens*; a.a.O. S. 684.

²³ Manfred Schneider. *Liturgien der Erinnerung, Techniken des Vergessens*; a.a.O. S. 684.

mehr. Was es stattdessen gibt, sind Liturgien der Erinnerung, gewohnheitsrechtliche Formen des Gedenkens, die weniger das Ereignis oder die Person, der es zu gedenken gilt, zum Gegenstand haben, sondern vielmehr das äußerliche Ritual des Gedenkens an sich in den Mittelpunkt stellen. Der Effekt solcher Formen der Erinnerung ist das Vergessen. Die Mnemotechnik verwandelt sich hier in „eine Art von bewusstlos automatisierter Registratur.“²⁴ Denn die „*Liturgien der Erinnerung* absorbieren stets die Überlebenskräfte der Daten und Ereignisse, die bewahrt werden sollen. [...] Die Imperative, die vor dem Vergessen warnen, sind die Steuerungsmächte der Kultur, sie sind selbst die Operatoren des Konformismus, vor dem sie warnen, sie sind zugleich die Mächte, die das Vergessen regulieren.“²⁵

Diese Aussagen Schneiders bedürfen meiner Ansicht nach der Relativierung, denn ganz offensichtlich spricht er sich hier radikal gegen jegliche Form von institutionalisiertem Gedenken aus, wobei vernachlässigt wird, dass Institutionalisierung helfen kann, Traditionen und Andenken am Leben zu erhalten.

Es ist diese Janusgesichtigkeit des Themas Memoria, die wiederholt thematisierte Problematik, dass Geschichte und Gedenken und der Umgang damit sowohl für die Kultur ganzer Völker als auch für die eines jeden Einzelnen von konstitutiver Bedeutung sind und gleichzeitig ein über alles herrschender Imperativ zum Gedenken jegliches Leben erdrücken kann, die in diesem Kapitel zur Sprache kommen soll.

Am Anfang dieses Kapitels soll das Problem der inhaltslos gewordenen Traditionen diskutiert werden. Normen und Werte, die einst als konstitutiv für eine Gedächtnisgemeinschaft empfunden wurden, werden dabei nur noch um ihrer selbst Willen gepflegt und degenerieren somit zu vom eigentlichen Ursprung abgelösten Versatzstücken des kollektiven Gedächtnisses, die den Figuren keinen Halt mehr geben können und nur noch als Quietive fungieren. Solche Quietive produzieren auf zweierlei Weise Dissens und Konflikte: Vergangenheit wird zum einen subjektiv für eigene Lebensentwürfe eingesetzt oder tritt zum anderen als veräußerlichte, entleerte und institutionalisierte Formen auf. Als Beispiel hierfür kann der in den Romane Fontanes vielfach thematisierte preußische Pflicht- und Ehrenmythos genannt werden.

In einem weiteren Abschnitt wird dann am Beispiel der weiblichen Hauptfiguren Christine Holk und Ebba von Rosenberg der unterschiedliche Umgang mit Memoria, mit Gedächtnis und Erinnerung aufgezeigt. Während das Hoffräulein Ebba von Rosenberg der einzige

²⁴ Ebd. S. 681.

²⁵ Ebd. S. 686.

wirkliche „Augenblicksmensch“ (HF I/2, 595) des Romans darstellt, wird in Gestalt der Gräfin Holk eine diametral entgegengesetzte Auffassung von der Bedeutung der Erinnerungen exponiert, die man mit Nietzsche als „einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt und zuletzt zugrunde geht“²⁶, interpretieren kann. „Lethe, Lethe“ (HF I/4, 282), so lautete der Ausruf des alten Briest auf die Feststellung Doktor Wiesikes, dass zu Effis Genesung in erster Linie „freundliche Eindrücke, die das Alte vergessen machen...“ (HF I/4, 282), nötig wären. Einige Tropfen aus der Lethe-Quelle, die alles Geschehene vergessen lassen, werden hier zu einem Allheilmittel erklärt, das Effi das Leben retten könnte. Ähnliches lässt sich auch für den Fall der Christine Holk diagnostizieren. An dieser Figur wird besonders deutlich, welche Auswirkungen es hat, wenn die Vergangenheit übermächtig wird und der Zwang zur Erinnerung problematische Formen annimmt. Denn an der Unfähigkeit zu vergessen und zumindest Teile der Vergangenheit ruhen zu lassen, scheitert die Lebenskonzeption dieser Figur.

4.1. QUIETIVE: FESTHALTEN AN TRADITIONEN

Nach Jörg Uwe Albig liegt über Deutschland um die Jahrhundertwende „ein explosives Gemisch aus Endzeitstimmung und Fortschrittsglauben, aus technischem Schub und gesellschaftlichem Stillstand, aus Aufbruch und Niedergang. Das junge Reich strebt zu neuen Ufern und igelt sich dabei in Traditionen ein, greift nach den Sternen und erstarrt unter der Pickelhaube.“²⁷ In Zeiten des Umbruchs und des gesellschaftlichen und politischen Wandels klammert man sich an die bekannten Normen und Werte, werden die historischen Erinnerungen zum Kompensationsmedium in einer sich rapide ändernden Lebenswelt.²⁸ Die Sehnsucht nach dem Glanz von gestern kollidiert dabei mit der unaufhaltsamen Moderne. Gabriel Motzkin unterscheidet in diesem Kontext zwei verschiedene Formen des Vergangenheitsbezuges im Denken des 19. Jahrhunderts.²⁹ Dabei handelt es sich um Tradition versus Geschichte. Beides sind nach Motzkin „Weisen, die Erfahrungen des individuellen Gedächtnisses in Richtung auf Kollektivität und Kontinuität hin zu überformen.“³⁰ Sowohl

²⁶ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 99.

²⁷ Jörg Uwe Albig. *Als Kaiser der Letzte*. In: *GeoEpoche. Das Magazin für Geschichte*. Nr. 12: *Deutschland um 1900*. Hamburg, 2004, S. 52.

²⁸ Vgl. Barbara Potthast. *Historische Romane und ästhetischer Historismus*; a.a.O. S. 338.

²⁹ Vgl. Gabriel Motzkin. *Gedächtnis – Tradition – Geschichte. Zeitstrukturen im Katholizismus des 19. Jahrhunderts*. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.) unter Mitwirkung von Reinhart Herzog. *Memoria*; a.a.O. S. 305.

³⁰ Gabriel Motzkin. *Gedächtnis – Tradition – Geschichte*; a.a.O. S. 305.

Tradition als auch Geschichte können als Verfahren der Kontinuitätsstiftung definiert werden, die „gegen den elementaren diskontinuierlichen Charakter zeitlicher Erfahrung gerichtet“³¹ sind. Der wesentliche Unterschied zwischen Tradition und Geschichte liegt nach Motzkin in deren Bedeutung für die Zukunft. Die Geschichte, bzw. die Geschichtswissenschaft bezieht sich auf die Vergangenheit, „ohne deren Legitimität anzuerkennen.“³² Den Aussagen von Gestalten der Vergangenheit oder den Lehren, die eventuell aus geschichtlichen Ereignissen gezogen werden könnten, wird mit „historistischer Skepsis“³³ begegnet und aus diesem Grund werden solche Überlieferungen nicht zu Verhaltensregeln oder Maximen für die Zukunft erklärt. Gleichwohl beansprucht die Geschichtswissenschaft eine gewisse Autorität, die auf dem privilegierten Standpunkt basiert, der ihr eine Übersicht über die Vergangenheit ermöglicht.³⁴ Geschichte wird dabei als eigenständige Größe betrachtet, unabhängig von möglichen Identifikationen und Wertbindungen, die aufgrund ihrer Abgeschlossenheit eine retrospektive Reflexion ermöglicht. Durch die Identifikationsmöglichkeiten und die Bindung an überlieferte Werte und Normen begründet sich hingegen die Autorität der Tradition. Die Vergangenheit wird dabei nicht als solche normativ, sondern ihre Bedeutung liegt allein darin, dass sie eine Brücke in die Zukunft schlägt.³⁵ „Traditionen“, so Gabriel Motzkin, sind „weniger vergangenheitsorientiert als zukunftsorientiert. [...] Die Geltung der Autorität verdankt sich nicht (unbedingt) ihrer Anciennität; sie verdankt sich vielmehr ihrer Brauchbarkeit als Entscheidungshilfe in der Gegenwart und als Kontrollinstrument gegenüber einer ungewissen Zukunft.“³⁶ Traditionen sind somit durch eine prospektive Dimension gekennzeichnet, ihnen kommt die Funktion zu, „zukunftsorientierte Normen bereitzustellen.“³⁷

Ein Wesensmerkmal der Tradition ist nach Motzkin der normative Fluss aus der Vergangenheit in die Zukunft.³⁸ Werte, die sich in der Vergangenheit herausbildeten, werden in Traditionen verankert, wodurch diesen Werten auch in Zukunft eine normative Funktion zugeschrieben wird. Fehlt dieser Fluss, weisen die Normen der Vergangenheit nicht mehr in die Zukunft und stellen somit auch keine Orientierungshilfen mehr dar, verliert die Tradition ihre eigentliche Bedeutung. Wird sie dennoch beibehalten und fortgeführt, so fungiert sie nur noch als Quietivum. Die aus der Unsicherheit gegenüber einer unbekanntem Zukunft und einer

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Gabriel Motzkin. *Gedächtnis – Tradition – Geschichte*; a.a.O. S. 306.

³⁵ Vgl. Gabriel Motzkin. *Gedächtnis – Tradition – Geschichte*; a.a.O. S. 305.

³⁶ Gabriel Motzkin. *Gedächtnis – Tradition – Geschichte*; a.a.O. S. 305.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Gabriel Motzkin. *Gedächtnis – Tradition – Geschichte*; a.a.O. S. 305.

emotionalen Bindung an die Vergangenheit motivierten Verhaltensmuster lassen sich an den Figuren aus *Unwiederbringlich* darstellen. Werte und Normen werden hier vielfach unkritisch übernommen, obwohl sie längst als überholt gelten und in Anbetracht der gesellschaftlichen Veränderungen keinerlei Entscheidungshilfen für die Zukunft bieten können. Tradition hat in der Folge nicht mehr die Aufgabe, Zukunft aktiv mitzugestalten, sondern wird als Hindernis installiert, das man einer als Bedrohung empfundenen Zukunft entgegensetzt. Das Festhalten an überkommenen Traditionen dient hier ausschließlich der Beruhigung der Figuren, die durch eine zukunftsfeindliche oder eine die Zukunft ignorierende Haltung charakterisiert sind.

Traditionen, die nur noch um ihrer selbst willen gepflegt werden, die nicht mehr in die Zukunft weisen, sondern entgegen ihrer ursprünglichen Aufgabe nur noch der Konservierung von Vergangenheit dienen, stellen eines der zentralen Probleme in *Unwiederbringlich* dar. Als Beispiel können an dieser Stelle die ausführlich im Text diskutierten „Halbheiten“ des Grafen Holk gelten, die in erster Linie aus der unreflektierten Wertsetzung der Ideale der Vergangenheit resultieren.

So geriert sich Holk einerseits als Schleswig-Holsteiner und steht doch gleichzeitig im Dienst einer dänischen Prinzessin. Stefan Blessin spricht in diesem Zusammenhang von der „Zwitterstellung“³⁹ des schleswigschen Adligen und dänischen Kammerherrn, die ihm sowohl auf Holkenäs als auch in Dänemark heftige Kritik einbringt. Holk hält an der altüberlieferten Tradition eines übernationalen Gesamtstaates fest und proklamiert am Vorabend des Deutsch-Dänischen Krieges Dänemarks Überlegenheit vor dem „Tagesereignis“ (HF I/2, 588) Preußen. Damit steht Holk in politischer Hinsicht „wenigstens um ein Menschenalter“ (HF I/2, 633) zurück. Die Geschichte wird zeigen, wie überholt Holks Ansichten sind und wie wenig zukunftsweisend das Festhalten an der Tradition des „Gamle Danmark“ (HF I/2, 632) ist.⁴⁰

Aus dem Festhalten an einer sinnentleerten Tradition speist sich auch Holks Selbstverständnis als Landwirt. In einem reflexiven Moment ist er sich zwar bewusst, dass die Holks niemals zu den „Agrikulturgrößen“ (HF I/2, 735) des Landes gehörten und dass er „kein großer Landwirt wie sein Schwager Arne [war], ja tat sich was damit, es *nicht* zu sein“ (HF I/2, 576). Aus diesem Grund betreibt er die Landwirtschaft auch nur nach „Art eines Sportsman“ (HF I/2, 576). Gleichzeitig beharrt er jedoch auf seinem Status als Landwirt und erklärt in einer Auseinandersetzung mit Christine das „Landwirtschaftliche“ zur „Hauptsache“ (HF I/2, 578). Dabei sind die Prinzipien seiner wirtschaftlichen Existenz ebenso überholt wie die seiner politischen, denn trotz der Begeisterung für neue Ställe und die Methoden des neuen

³⁹ Stefan Blessin. *Unwiederbringlich – ein historisch-politischer Roman?* a.a.O. S. 674.

⁴⁰ Zu den in *Unwiederbringlich* dargestellten politischen Implikationen vgl. auch Abschnitt II.1.1. ab S. 84ff.

Veterinär ist Holk weit entfernt von der zeitgemäßen Einsicht in die Wandlungen des Absatzmarktes, wie aus dem Brief Arnes eindeutig hervorgeht. Während sein Schwager die Zukunft auf dem „Londoner cattle-market“ (HF I/2, 735) sieht und die traditionelle Milchwirtschaft als „überlebt“ (HF I/2, 735) bezeichnet, träumt Holk noch von „mirakelhaften Milcherträgen“ (HF I/2, 576). An der Epochenschwelle zur Moderne werden die traditionellen Erwerbsmöglichkeiten in der Landwirtschaft von Prinzipien der Industrialisierung abgelöst. Wenn Holk die Traditionen der klassischen Landwirtschaft dennoch fortführt, so tut er dies nicht, weil er aus ökonomischen Gründen davon überzeugt wäre, sondern aus Bequemlichkeit und Ignoranz gegenüber dem wirtschaftlichen Fortschritt. Dabei erfüllt die Landwirtschaft für eine Figur wie Holk nicht mehr als eine Alibifunktion. Nach eigener Aussage hat der Graf auf Holkenäs nicht viel zu sagen und als feudaler Gutsherr eigentlich auch nicht viel zu tun. Die Landwirtschaft wird unter diesen Umständen zu einem Quietivum, das ihm sein Selbstwertgefühl als „Gentlemanfarmer“ (HF I/2, 647) gibt. Die Selbstdefinition dieser Figur erfolgt durch das Aufrechterhalten einer sinnlos gewordenen, weil nicht mehr in die Zukunft weisenden, Tradition. Besonders deutlich tritt dies an Textstellen hervor, in denen er seine Rolle als einsamer Landwirt gegen die des Kopenhagener Kammerherrn eintauschen kann, in der die vermeintliche „Hauptsache“ (HF I/2, 579) sehr schnell zur Gleichgültigkeit herabsinkt. Das, was für seine Vorfahren noch die Existenz sicherte und den Wohlstand dieser gräflichen Familie begründete, die Bearbeitung des eigenen Landes, dient der Kompensation von Langeweile und verkommt zu einer Art Sport, zu einem Hobby und ist damit entgegen der Aussage des Grafen eine Marginalie.

Um eine am Ende des Jahrhunderts nur noch für wenige Jahre künstlich am Leben erhaltene Tradition handelt es sich auch bei dem Aristokratismus des Grafen, wobei sich in diesem Kontext weniger von einer Halbheit sprechen lässt, als vielmehr von einer Paradoxie, die zwischen der offen propagierten und der eigentlich vertretenen Geisteshaltung dieser Figur besteht. In der Kopenhagener Hofgesellschaft „spielt“ (HF I/2, 693) sich der Graf gerne auf „Liberalismus und Aufklärung aus“ (HF I/2, 693) und zeigt sich damit vordergründig als Anhänger fortschrittlicher gesellschaftspolitischer Ideen; mit einer weniger standesgemäßen Abstammung konfrontiert, wie im Falle Ebbas von Rosenberg, dekuviert ihn seine Reaktion jedoch als „krasser Aristokrat, der nie zögerte, den Fortbestand seiner Familie mit dem Fortbestand der göttlichen Weltordnung in innigsten Zusammenhang zu bringen“ (HF I/2, 660) und „in diesem Punkte für Wiedereinführung aller nur möglichen Mittelalterlichkeiten“ (HF I/2, 660) war. Hier werden seit Jahrhunderten überlieferte Adelsprinzipien unhinterfragt übernommen, obwohl diese bereits zum Zeitpunkt des Geschehens in Widerspruch zur

gesellschaftlichen Realität stehen und nichts weniger als zukunftsweisend sind. In Anbetracht der gesellschaftlichen Probleme, die im 19. Jahrhundert manifest werden, können die Normen einer überlebten ständerechtlichen Ordnung keinerlei Orientierungshilfe mehr bieten. Im Gegensatz zu der originären Aufgabe einer Tradition, Zukunft durch die Besinnung auf Normen und Werte positiv und innovativ mitzugestalten, ist diese Tradition nur durch eine retrospektive Dimension gekennzeichnet. Das Herkommen und die Abstammung bleiben die bestimmenden Faktoren, ungeachtet der Tatsache, dass diese angesichts eines erstarkenden Liberalismus und den damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen als Instrumente der Zukunftsgestaltung ungeeignet sind.

Wenn eine Figur wie Graf Holk stellvertretend für große Teile des deutschen Adels wider besseren Wissens dennoch an den Prinzipien eines veralteten Aristokratismus festhält, so hat dies zweierlei Gründe: Zunächst dient dies, ähnlich wie im Falle des Selbstverständnisses als Landwirt, der Kompensation zunehmender gesellschaftlicher und politischer Bedeutungslosigkeit. Herkunft und Abstammung sind für Graf Holk eine „heilige Sache“ (HF I/2, 660); bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass diese einen ähnlichen Stellenwert haben wie die Landwirtschaft. Ebenso verhält es sich auch mit Holks Wertschätzung genealogischer Daten und Fakten. Schockiert ihn anfänglich Ebbas etwas zweifelhafte Abstammung, so gibt er im Verlauf der Geschichte alles daran, aus der Enkeltochter des „Lieblings- und Leibjuden König Gustav III.“ (HF I/2, 660) eine echte Holk zu machen. Die Genealogie ist damit ebenfalls nur ein Hobby, ein probates Mittel zur Vertreibung adliger Langeweile. Daneben dient das Festhalten an aristokratischen Traditionen und die Betonung des eigenen Stammbaums natürlich auch der Zementierung eigener Privilegien und der Legitimierung der eigenen Existenz. An dieser Stelle wird deutlich, dass Memoria in diesem Kontext als adelskonstituierendes und erhaltendes Moment fungiert – ein Phänomen, das häufig in Fontanes Romanen thematisiert wird. Ob Asta „um bloßer Standesvorurteile willen, einen Mann wie Kapitän Brödstedt nicht heiraten kann“ (HF I/2, 622), ob die Poggenpuhls ihre ganze Daseinsberechtigung aus der Familiengeschichte ableiten, ob Schach von Wuthenow sich zum Selbstmord gezwungen sieht, weil er sich mit Victoire an seiner Seite nicht in der Lage fühlt, die Familientradition fortzusetzen und in der Armee zum General oder zum Obersten aufzusteigen oder ob Botho von Rienäcker in *Irrungen, Wirrungen* Lene aus standesrechtlichen Gründen nicht heiratet, obwohl dies durchaus im Bereich des Möglichen gelegen hätte, was aus der explizit zitierten Hochzeitsanzeige von „Adalbert von Lichterloh, Regierungsreferendar und Lieutenant der Reserve“ mit „Hildegard von Lichterloh, geb. Holtze“ (HF I/2, 457) unmissverständlich

hervorgeht – immer sind es überholte Traditionen und im Alten verhaftete Prinzipien, die das Selbstverständnis und das Selbstbewusstsein der Figuren als Angehörige des Adels konstituieren und deren Tun und Handeln bestimmen.⁴¹ Dadurch, dass sich diese Figuren bewusst unter das Diktat solcher wert-, weil sinnlos gewordener, Überlieferungen begeben, werden Traditionen perpetuiert und künstlich am Leben erhalten, die Zukunft verhindern statt diese positiv zu gestalten. Die Erinnerung an das Herkommen hat hier die Zementierung gesellschaftlicher Zu-, aber auch Missstände zur Folge, die mit dem Siegel der Endgültigkeit versehen werden.

Besonders eindrücklich lässt sich dies an dem vielfach in Fontanes Romanen thematisierten preußischen Pflicht- und Ehrenkultus demonstrieren. Auch der unerschütterliche Mythos von der preußischen Pflicht und Ehre stellt in seinen Erscheinungsformen ein Quietivum dar, eine Verhaltensregel, die sich längst überlebt hat, und die trotz der Tatsache, dass sich die Figuren in den Romanen in ihren Aussagen teilweise deutlich davon distanzieren, noch immer als normativ erachtet wird. Aus diesem Grund soll in dem folgenden Exkurs auf den preußischen Pflicht und Ehrenkultus eingegangen werden, weil dieser in *Unwiederbringlich* ebenfalls eine Rolle spielt. Dabei wird weniger die persönliche Ehre einer der Figuren thematisiert als vielmehr der Aspekt der preußischen Pflichterfüllung in dem Mittelpunkt gestellt, denn die Figur der Christine Holk, ähnlich wie auch Baron von Innstetten in *Effi Briest*, erscheint in vielerlei Hinsicht geradezu als Personifikation des bismarckschen Pflichtethos. Auch wenn Bismarck nie ausdrücklich erwähnt wird, erinnert die Gräfin in ihrer rigorosen Auffassung von Pflichterfüllung, die jegliche emotionalen Faktoren bei der Entscheidungsfindung negiert, an den „Schwefelgelben“.⁴²

⁴¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang eine deutlich zu beobachtende Verschiebung der Werte und Traditionen zwischen den Gesellschaftsschichten. So werden die veralteten Prinzipien des Adels trotz der Tatsache, dass sie sich nicht als zukunftstauglich erweisen, zum Teil unreflektiert von Angehörigen des Großbürgertums übernommen. Als Beispiel hierfür kann die Kommerzienrätin Jenny Treibel gelten, die, selbst aus ärmlichen Verhältnissen stammend, die Professorentochter Corinna als nicht standesgemäß für ihren Sohn erachtet. (Vgl. hierzu auch die Ausführungen auf S. 283.) Auf der anderen Seite jedoch muss sich Arne von seiner Schwester Christine vorhalten lassen, dass er, der einst „an der Grenze des äußersten Aristokratismus“ (HF I/2, 619) stand, neuerdings „die Welt mit einem Male durch liberalgeschliffene Gläser“ (HF I/2, 619) sieht.

⁴² So titulierte Fontane Bismarck aufgrund dessen schwefelgelber Schulterklappen. Vgl. Dieter Kafitz. *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung. Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Freytag, Spielhagen, Fontane, Raabe). Kronberg/Ts., 1978, S. 139, Anm. 97. Zu Fontanes Verhältnis zu Bismarck vgl. auch das Kapitel *Der Romancier und der „Schwefelgelbe“*. In: Helmuth Nürnberger. *Fontanes Welt*; a.a.O. S. 292 – 351.

4.1.1. Preußischer Pflicht- und Ehrenkultus

„Die Ehre ist – die Ehre.“⁴³ Mit diesen Worten lässt Lessing 1763 *Minna von Barnhelm* den Ehrenkultus des Majors von Tellheim als hohle Phrase entlarven. Über hundert Jahre später beherrscht „das Gespenst der Ehre“⁴⁴ nicht nur das Militär, sondern beinahe das gesamte öffentliche Leben Preußens. In Militärkreisen gilt die Parole, dass die Ehre dem Offizier „alles und Gefahr nichts“⁴⁵ bedeutet und auch von zivilen Zeitgenossen wird die Ehre als „absoluter Begriff, der [...] in sich nicht steigerungsfähig ist“⁴⁶ empfunden. Die Ehre hat im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert den Stellenwert eines verbindlichen Lebensprinzips. Sie dient vor allem dem Adel zur Stabilisierung des eigenen sozialen Kreises und als Unterscheidungsmerkmal gegenüber Außenstehenden, respektive Nicht-Adligen. Dadurch wird sie zum zentralen Mittel sozialer Selbsterhaltung. Ute Frevert betont die Schwierigkeit einer genauen Begriffsbestimmung, denn das, was die Ehre inhaltlich auszeichnet, bleibt weitestgehend unausgesprochen. Positive Definitionsversuche münden in der Regel in der Beschwörung des „ritterlichen Sinns“, zumeist findet jedoch eine negative Definition statt, das heißt die Ehre wird durch das be- und umschrieben, was sie gerade nicht ist: Schulden machen, unpassender gesellschaftlicher Umgang oder mangelnde Entschlossenheit.⁴⁷

Fontanes Romane können als seismographische Reaktionen auf gesellschaftliche und politische Wandlungsprozesse gelten. Aus diesem Grund ist der preußische Pflicht- und Ehrenkultus ein omnipräsenter Gegenstand seiner Romane und Erzählungen, der seine Thematisierung in vielfach modifizierter, mehr oder weniger offensichtlicher Form erfährt. Bereits in dem Erstling *Vor dem Sturm* wird die Pflicht zum Aufstand gegen Napoleon zur Handlungsmotivation der Figuren. In dem Amerika-Roman *Quitt* wird, so Katharina Mommsen, „Preußen als Polizeistaat empfunden, der die Freiheit des einzelnen zu sehr einenge“.⁴⁸ In Fontanes letztem Roman *Der Stechlin* wird Tante Adelheid, Domina von

⁴³ Gotthold Ephraim Lessing. *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Verfertigt im Jahre 1763. Reclam-Ausgabe Nr. 10, Stuttgart, 1994, S. 79.

⁴⁴ Ebd. S. 77.

⁴⁵ Diese Meinung veröffentlichte ein Autor bezüglich der Diskussion um die Notwendigkeit und die Legitimität von Duellen. In: *Neues militärisches Journal*, Jg. 13, 1805, S. 51; wiedergegeben bei Ute Frevert. *Ehrenmänner*; a.a.O. S. 99.

⁴⁶ So der Abgeordnete der Freisinnigen Volkspartei im Reichstag, Lenzmann, in einer Sitzung von 1896; wiedergegeben bei Ute Frevert. *Ehrenmänner*; a.a.O. S. 98.

⁴⁷ Vgl. Ute Frevert. *Ehrenmänner*; a.a.O. S. 100f.

⁴⁸ Katharina Mommsen. *Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann*; a.a.O. S.18.

Kloster Wutz, zur Symbolfigur eines ausschließlich rückwärtsgewandten Preußentums.⁴⁹ In *Cécile* ist es die preußische Gesellschaft, die einer Frau ihre Vergangenheit nicht vergibt und nicht bereit ist, das einmal gefällte Urteil über sie zurückzunehmen. *Cécile* wird damit zum Paradebeispiel für zwei Aspekte dieses Ehrenkultus: Zum einen erzählt der Roman von der Unmöglichkeit, Vergangenes vergessen zu machen und die einmal verlorene Ehre wiederzuerlangen. Zum anderen zeigt das Verhalten St. Arnauds jedoch auch, dass die Ehrverletzung der Frau auf den Mann übergeht. Wird einer Frau unehrenhaftes, was zumeist gleichbedeutend ist mit untugendhaftem, Verhalten vorgeworfen, so ist es die Aufgabe ihres männlichen Beschützers, ihre Ehre zu verteidigen. Die Frau selbst ist zur Passivität verurteilt.⁵⁰

Auffallend bei der Entwicklung des preußischen Pflicht- und Ehrenkultus ist, wie ursprünglich nur dem Adel zugeschriebene Wertvorstellungen vom Bürgertum rezipiert und übernommen werden.⁵¹ Stefan Greif spricht in diesem Zusammenhang von einem „Wandel der Ehr- und Sozialstrukturen der preußischen Gesellschaft“⁵², in dessen Folge sich das Großbürgertum von den aufgeklärten Leitwerten des inzwischen als minder ehrenwert erachteten dritten Standes trennt und zunehmend den Ehrencodex des Adels für sich in Anspruch nimmt. Als Beispiel hierfür kann der Roman *Frau Jenny Treibel* gelten, in dem die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammende und nur durch Heirat in die Oberschicht aufgestiegene Titelfigur bereits die Prinzipien des Adels bei der Verheiratung ihres Sohnes Leopold anwendet, nach denen die Professorentochter Corinna als nicht standesgemäß für den Sohn eines Kommerzienrates erscheint. Diese „Okkupation des repräsentablen adligen Lebensstils durch die Bourgeoisie“⁵³ kündigt nach Greif schon im frühen neunzehnten Jahrhundert den Willen zur Veränderung der sozialen Strukturen an. Die preußische Aristokratie reagiert auf diese Entwicklung zunächst mit entschiedener Abgrenzung von anderen Schichten und strenger Normierung, muss jedoch bald einsehen, dass das aufstrebende Bürgertum nicht länger ignoriert werden und dass die Sicherung der politischen und gesellschaftlichen Vormachtstellung nur mit Hilfe der Bourgeoisie gelingen kann. Aufgrund von Stand und Geburt drängten die Adligen seit Jahrhunderten auf die Besetzung

⁴⁹ Vgl. Edda Ziegler. *Die Zukunft der Melusinen. Weiblichkeitskonstruktionen in Fontanes Spätwerk*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band II; a.a.O. S. 181.

⁵⁰ Vgl. hierzu auch S. 295f. dieser Arbeit.

⁵¹ Frevert führt an dieser Stelle das Beispiel des Duells an. Ursprünglich ein adliges Privileg, wurde das Duell von den Angehörigen des aufstrebenden Bürgertums im neunzehnten Jahrhundert zunehmend übernommen, um durch die Anpassung an die Gewohnheiten des Adels die eigene soziale Stellung zu betonen. Vgl. Ute Frevert. *Ehrenmänner*; a.a.O. S. 16.

⁵² Stefan Greif. *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*. Paderborn, 1992, S. 7.

⁵³ Ebd.

höchster Ämter in Staat und Militär. Im neunzehnten Jahrhundert jedoch werden neue Leitwerte ausschlaggebend, die persönliche Eigenschaften und Qualifikationen in den Mittelpunkt stellen und die soziale Herkunft mehr und mehr in den Hintergrund treten lassen. Die Ansprüche des Adels werden damit zunehmend in Frage gestellt. Aus diesem Grund geht der Adel dazu über, vor allem das finanzkräftige Wirtschaftsbürgertum in die eigenen Reihen aufzunehmen.⁵⁴ Forciert wird dieser Prozess auch durch die pekuniären Schwierigkeiten, in denen sich besonders der preußische Landadel fortwährend befindet. Somit hat es durchaus seine Berechtigung, wenn die reiche Bankiersfamilie Bartenstein in *Die Poggenpuhls* beinahe täglich mit ihrer Nobilitierung rechnet. Durch die Integration des Wirtschaftsbürgertums und damit des Kapitals in die eigene Schicht wird der Gefahr einer liberalen Bewegung des Bürgertums entgegengewirkt, dem es nicht wirklich um die Veränderung des Gesellschaftszustandes geht, sondern vielmehr darum, sich, wie es in *Schach von Wuthenow* heißt, „eitel und eifersüchtig in die bevorzugten Klassen“ (HF I/1, 603) einzureihen. Nichtsdestotrotz wird diese sich neu formierende Oberschicht als Bedrohung empfunden und der verunsicherte Adel reagiert darauf, indem er noch stärker an den alten Traditionen festhält und sich durch ein „Übersoll an Repräsentation, Gehorsam oder vornehmem Standesbewusstsein“⁵⁵ auszuzeichnen versucht.

Der Aufstieg in die Oberschicht ist an fest definierte Kriterien gebunden, sogenannte „Ehrenwerte“⁵⁶, zu denen Landbesitz, Titel, Orden oder einfach der „Name“ zählt. An dieser Stelle erfolgt nach Greif die „Neuformulierung der Ehre als Sozialprestige.“⁵⁷ Ehre wird fortan nicht mehr über die altpreußischen, beziehungsweise bürgerlichen Tugenden wie „Hochherzigkeit, [...] Edelmuth [...] und die Gabe zu verzeihn und Opfer zu bringen“ (HF IV/2, 563f.) definiert, sondern hängt immer mehr von dem sozialen Status, dem persönlichen Reichtum und der Nähe zur Macht ab. Vaterlandstreue und unbedingte Loyalität gegenüber dem Kaiser waren in Preußen von jeher Teil des Ehrenkultes, gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts, besonders nach der Reichsgründung, kommt es jedoch nicht mehr nur auf die loyale Grundhaltung an sich an, sondern vielmehr auf die Entschiedenheit, sozusagen auf die Lautstärke, mit der das Bekenntnis zu Preußen und seiner Majestät kundgetan wird. Gesetzes- und Regierungstreue wandeln sich in stures Gehorsamkeitsdenken. Diese „Verrohung“⁵⁸ trägt in der Folge wesentlich zur Entstehung des wilhelminischen Nationalismus bei. Dietrich

⁵⁴ Vgl. Stefan Greif. *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*; a.a.O. S. 96.

⁵⁵ Stefan Greif. *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*; a.a.O. S. 98

⁵⁶ Ebd. S. 96.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Stefan Greif. *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*; a.a.O. S. 97.

Schwanitz beschreibt die ehr- und machtrunkene Stimmung einer zunehmend militarisierten Gesellschaft am Ende des neunzehnten Jahrhunderts folgendermaßen:

„Besoffen vor Kraftgefühl, hat es (das wilhelminische Bürgertum – M.W.) den galoppierenden Machtzuwachs der geeinten Nation seelisch nicht verarbeitet. Durch die Militarisierung des Lebens aufgrund der allgemeinen Wehrpflicht und des Prestiges des Militärs fühlen sich die Bürger als halbe Aristokraten und nehmen deren Gewohnheiten an: den Kasernenton in der Kommandosprache von Ämtern und Behörden, den zackigen Drill in der Schule, das Duell in den Verbindungen der Universitäten, den Schmiss im Gesicht, als ob man aus der Schlacht käme, und Uniformen, wo es nur geht. Die Welt staunt über einen neuen Maschinenmenschen und beginnt, ihn als Horrorgestalt zu fürchten. Das Image der Deutschen, die früher als verträumte Poeten und skurrile Gelehrte angesehen wurden, ändert sich: Jetzt sieht man ihn als unberechenbaren, aber seelenlosen Pickelhaubenträger, ein Kerl aus Metall, durch vernünftiges Reden nicht mehr erreichbar.“⁵⁹

Auch Fontane selbst kritisiert die Dominanz der „militärische[n] Welt“ und des allgegenwärtigen „militärische[n] Rechts-, Anstands- und Ehrbegriff[s]“ (HF IV/3, 531) und urteilt in einem Brief an Friedlaender vom 3. April 1887 ähnlich über seine Zeit:

„Von dieser militärischen Welt gilt in gesteigertem Maße das, was von der ganzen Zeit gilt: im Ganzen glänzend, im Einzelnen jämmerlich. Dabei mehren sich die Zeichen innerlichen Verfalls: Selbstsucht und rücksichtsloses Streberthum sind an die Stelle des feinen Ehrgefühls und vornehmer Milde getreten und während in den Herzen Roheit und destruktive Ideen Fortschritte machen, zeigt sich nach außen hin ein tochter, bei uns nie dagewesener Byzantinismus.“ (HF IV/3, 531)

Dass es sich bei dieser hier geschilderten Militarisierung des öffentlichen Lebens und der damit einhergehenden Vereinnahmung des Ehrbegriffs nicht nur um ein rein preußisches Phänomen, sondern vielmehr um ein Zeitphänomen handelt, beweist Schnitzlers *Lieutenant Gustl*. Gustl, Leutnant im k.u.k. Offizierskorps, fühlt sich durch einen Bäckermeister in seiner Ehre verletzt und „Ehre verloren“ bedeutet „alles verloren!“⁶⁰ Der Selbstmord erscheint unumgänglich, denn, so der Protagonist, er ist „nicht der Mensch, der weiter den Rock trägt und den Säbel, wenn ein solcher Schimpf auf ihm sitzt!“⁶¹ Eine ganze Nacht lang wandert die parodistisch gezeichnete Hauptfigur durch Wien und der Leser wird Zeuge, wie sie in einem assoziativ-induktiven inneren Monolog, in dem sich nicht ohne Komik Banales und Wichtiges abwechseln und in dem die ganze Absurdität dieser überzeichneten Vorstellungen von Ehre zum Ausdruck kommt, sich selbst immer wieder von der Unumgänglichkeit dieses Selbstmordes überzeugen muss. Die Dürftigkeit dieses Ehrbegriffs wird deutlich, als der Leutnant im Morgengrauen vom plötzlichen Tod des Bäckers erfährt. Nun, da der einzige Zeuge seines Ehrverlustes tot ist, ist von einem Selbstmord keine Rede mehr, im Gegenteil, die Hauptfigur geht mit neu erwachter Lebensfreude in das nächste Duell.

⁵⁹ Dietrich Schwanitz. *Bildung. Alles, was man wissen muss*. Frankfurt am Main, 2002, S.252.

⁶⁰ Arthur Schnitzler. *Lieutenant Gustl*. Reclam-Ausgabe Nr. 18156, Stuttgart, 2002, S. 22.

⁶¹ Ebd. S. 21.

Bei all dem fällt ein Aspekt von Ehre besonders ins Gewicht: ihr Öffentlichkeitsbezug. Ehre ist, so Stefan Greif, „in ihrem sozialen Betätigungsfeld stark außengeleitet“⁶², sie kann nur in einer Form von Öffentlichkeit in Erscheinung treten. Aufgrund der Tatsache, dass in einer Öffentlichkeit verschiedene allgemeinverbindliche Ehrenwerte akzeptiert werden können, definiert Greif „Ehre als eine historische Kategorie sozialen Verhaltens.“⁶³ In ständischen Systemen, wie beispielsweise im Mittelalter, koinzidieren zumeist noch der soziale Anspruch an die Menschen und deren persönliches Engagement. Ehre ist ein Instrument, das die Erfüllung bestimmter Verhaltensweisen und die Anerkennung bestimmter Werte mit Status belohnt. Eine individuelle Überprüfung der festgesetzten Ehrenwerte gilt in einem solchen System als eher unwahrscheinlich. Der Anspruch auf eine kritische Hinterfragung der anerkannten Normen kommt erst im Bürgertum des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts auf. Die ursprünglich zweifelsfreie Identifikation mit den als allgemeingültig anerkannten Werten reduziert sich hier auf ein „Wechselspiel von Gruppenkonformität und Ehrzuweisung.“⁶⁴ Die Öffentlichkeit wird in der Folge mehr und mehr zum Sanktionsinstrument, das Verstöße gegen den geltenden Ehrencodex unerbittlich mit Degradierungen und Statusverlust ahndet. In dem von Fontane dargestellten Preußen ist als Resultat dieser Entwicklung an die Stelle der ursprünglichen Ehrenwerte Neid, Geiz und die Scheinehre getreten. Die Inhalte des Ehrenkults werden unter dem Druck der öffentlichen Selbstdarstellung immer mehr in den Hintergrund gedrängt, die Ehre wird zunehmend der Publikumsgunst geopfert. In diesem Zusammenhang fällt auf, dass der preußische Ehrenmythos von äußerst paradoxem Charakter ist. Durch die Abhängigkeit der Figuren von der modernen Prestigewelt, von der Gesellschaft und ihren Mächtigen, erfahren die eigentlichen Werte eine permanente Aushöhlung, bis diese letzten Endes nur noch rudimentäre Versatzstücke darstellen. Gleichzeitig jedoch ist die Ehre das alles beherrschende Thema und kaum ein Satz fällt, in dem nicht die Ehre beschworen wird. Nirgends in Fontanes Romanen wird dies deutlicher ausgesprochen als in *Schach von Wuthenow*. Der schöne Rittmeister von Schach befindet sich seiner Ansicht nach in einer ausweglosen Situation: Er hat aus einer Laune heraus die von Blattern entstellte Victoire von Carayon verführt und sieht sich in der Folge nicht in der Lage, die Konsequenzen seines Fehltrittes mit seinen Vorstellungen von Ehre zu vereinbaren. Für den Ästheten Schach, der „seiner ganzen Natur nach auf Repräsentation und Geltendmachung einer gewissen Grandezza“ (HF I/1, 682) und auf die „äußerlichen Dinge“ (HF I/1, 682) gestellt ist, ist ein Leben an der Seite von Victoire

⁶² Stefan Greif. *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*; a.a.O. S. 21.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd. S. 21 und 22.

unvorstellbar. Sogar eine Ehe mit Victoires Mutter, in die Schach verliebt scheint und über deren Möglichkeit am Anfang des Romans spekuliert wird, scheint seinen Kameraden als ausgeschlossen, denn „[w]ie schon so mancher Heiratsplan an einer unrepräsentablen Mutter gescheitert ist, so würd er hier an einer unrepräsentablen Tochter scheitern. Er fühlt sich durch ihre mangelnde Schönheit geradezu geniert und erschrickt vor dem Gedanken, seine Normalität [...] mit ihrer Unnormalität in irgendwelche Verbindung gebracht zu sehen.“ (HF I/1, 571) Zwar drängt Victoires Mutter auf „Legitimisierung des Geschehenen“ (HF I/1, 632) und Schach zeigt sich zunächst auch dazu bereit, dem was Ehre und Anstand in einem solchen Falle gebieten, Folge zu leisten, aber konfrontiert mit einigen, in der Berliner Gesellschaft in Umlauf gebrachten Karikaturen, die ihn und seine Situation der Lächerlichkeit preisgeben, entschließt er sich zur Flucht auf sein Gut. Die Figur des Rittmeisters Schach von Wuthenow erscheint hier als Prototyp eines preußischen Adligen, der sich völlig unter dem Diktat der Gesellschaft und ihrer Mächtigen, hier dargestellt in der Figur des Prinzen Louis, befindet und sich aus diesem Grund nur noch nach den Normen der Prestigewelt richtet, die er fälschlicherweise für die wahren Ehrenwerte hält. Schach wird im Text als „krankhaft abhängig, abhängig bis zur Schwäche, von dem Urteile der Menschen, speziell seiner Standesgenossen“ (HF I/1, 571f.), beschrieben. Die Vorstellung einer zurückgezogenen „Landehe“ (HF I/1, 635) mit der „nicht-schöne[n]“ (HF I/1, 681) Victoire, ihr Portrait zwischen all den Bildnissen schöner Frauen in der Ahnengalerie auf Wuthenow und sein eigenes daneben, das ihn im Rang eines Rittmeisters zeigt, während seine Vorfahren zumindest Generäle waren, ist für ihn nicht zu ertragen. Er fürchtet sich vor dem „Spott und Witz der Kameraden“ (HF I/1, 635), und da er sich der Unmöglichkeit bewusst ist, „die Welt“ (HF I/1, 635) zu bekehren, so versucht er auch gar nicht erst, sich selbst zu bekehren. Die Gesellschaft wird im Text explizit als „*souverän*“ bezeichnet: „Was sie gelten lässt, das gilt, was sie verwirft, ist verwerflich.“ (HF I/1, 615) Dass in dieser Aussage nicht nur die Meinung Einzelner, in der Gesellschaft besonders Bevorzugter zum Ausdruck kommt, sondern dass hier eine zu der Zeit geltende Maxime formuliert wird, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass es Victoire von Carayon ist, eine aufgrund ihres Andersseins von der Gesellschaft weitestgehend ausgeschlossene Figur, die diese Gesellschaft zum Richter erhebt.

Tragisch wird Schachs Situation in dem Moment, in dem der König interveniert und ihm den Befehl zur Heirat erteilt. Sich diesem Befehl zu widersetzen, ist aus zweierlei Gründen undenkbar: Zum einen würde dies das sofortige Ende seiner Karriere bedeuten, zum anderen impliziert seine Auffassung von Ehre auch den unbedingten Gehorsam gegenüber seinem König. Renate Böschstein betont, dass das Ehrprinzip Unterwerfung fordert, „weil es den

repräsentiert, der es eingepflanzt hat.“⁶⁵ Aufgrund distanzloser Identifikation mit den Prinzipien adlig-preußischer Lebensart und aufgrund einer, zugegebenermaßen sehr weitreichenden, Form von Loyalität staatlicher und gesellschaftlicher Macht gegenüber, war Schach sogar dazu bereit, das seiner auf das Ästhetische ausgerichteten Natur widersprechende Urteil über die beauté du diable des Prinzen Louis für kurze Zeit anzunehmen – wie sollte es da jetzt möglich sein, dem König den Gehorsam zu verweigern?

An dem Fall *Schach von Wuthenow* lässt sich exemplarisch für die preußische Gesellschaft der Widerspruch von innerer und äußerer Ehre darstellen.⁶⁶ Die Werte der inneren Ehre gebieten Schach, das Mädchen, über das er ansonsten Schande bringen würde und das fortan eine Ausgeschlossene aus der Gesellschaft wäre, zu heiraten und damit ihre Ehre und die Ehre des gemeinsamen Kindes zu retten und gleichzeitig dem Befehl des Königs Folge zu leisten; die äußere Ehre jedoch, die in diesem Kontext als Scheinehre bezeichnet wird, verbietet ihm gerade so zu handeln, um den Schein des makellosen Rittmeisters zu wahren. Aus dieser Situation heraus entscheidet sich Schach zum Selbstmord. In ihm sieht er den einzigen Weg, „die Klippe des Lächerlichen“ (HF I/1, 636) zu umschiffen, das einzige Mittel, das „Gehorsam und Ungehorsam in sich vereinigte, was dem Befehle seines Königs und dem Befehle seiner eigenen Natur gleichmäßig entsprach.“ (HF I/1, 668)

Manfred Dutschke betont, dass die „Rekonstruktion des preußischen Oberschichtsbewußtsein“ in der Erzählung *Schach von Wuthenow* auf einen „Lebensnerv des alten Preußentums [zielt], nämlich auf die protestantische, aristokratisch-bürgerliche Geselligkeitssphäre einer militärisch straff durchorganisierten Gesellschaft und auf die darin zirkulierende Ideologie.“⁶⁷ Dreh und Angelpunkt dieser Ideologie ist die Ehre. Dabei erfährt der Begriff der Ehre, obwohl zum Schlagwort der Zeit avanciert, eine zunehmende Auflösung, durch die die ursprüngliche Konnotation dieses Begriffes mit den bürgerlichen Werten und Tugenden untergraben wird. Ein erhellendes Licht auf das Wesen der „falschen Ehre“ (HF I/1, 679) wirft im Text der Kritiker von Bülow, der nach Schachs Tod an seinen Verleger Sander schreibt:

⁶⁵ Renate Böschstein. *Die Ehre als Instrument des Masochismus in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*. Herausgegeben von Johannes Cremerius u.a. Band 7: *Masochismus in der Literatur*. Würzburg, 1988, S. 40.

⁶⁶ Zum Problem der inneren und äußeren Ehre bei Theodor Fontane vgl. Stefan Greif. *Ehre als Zeichen der Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*; a.a.O. S. 96 – 142.

⁶⁷ Manfred Dutschke. *Geselliger Spießrutenlauf. Die Tragödie des lächerlichen Junkers Schach von Wuthenow*. In: *Theodor Fontane. Sonderausgabe der Reihe Text und Kritik*. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München, 1989, S. 104.

„Ich habe lange genug dieser Armee angehört, um zu wissen, dass ‚Ehre‘ das dritte Wort in ihr ist; eine Tänzerin ist charmant ‚auf Ehre‘, eine Schimmelstute ist magnifique ‚auf Ehre‘, ja, mir sind Wucherer empfohlen und vorgestellt worden, die superb ‚auf Ehre‘ waren. Und dies beständige Sprechen von Ehre, von einer falschen Ehre, hat die Begriffe verwirrt und die richtige Ehre totgemacht.

All das spiegelt sich auch in diesem Schach-Fall, in Schach selbst, der, all seiner Fehler unerachtet, immer noch einer der Besten war.

[...]

Er kann nun mal Zietens spöttischen Blick nicht ertragen, noch viel weniger einen neuen Ansturm von Karikaturen, und in Angst gesetzt durch einen Schatten, eine Erbsenblase, greift er zu dem alten Auskunftsmitglied der verzweifelten: un peu de poudre.

Da haben Sie das Wesen der falschen Ehre. Sie macht uns abhängig von dem Schwankendsten und Willkürlichsten, was es gibt, von dem auf Treibsand aufgebauten Urteile der Gesellschaft, und veranlasst uns, die heiligsten Gebote, die schönsten und natürlichsten Regungen ebendiesem Gesellschaftsgötzen zum Opfer zu bringen.“ (HF I/1, 679f.)

Paradoxe und antagonistische Begrifflichkeiten werden in der preußischen Adelsgesellschaft unter dem Begriff der Ehre subsumiert und damit zu verbindlichen Normen erklärt. Die Widersprüchlichkeit eines „Wucherers auf Ehre“ fällt den Mitgliedern dieser Gesellschaft kaum mehr auf, das Betonen der Ehre wird zur sinnentleerten Floskel, zur nichtssagenden, formelhaft gebrauchten Redewendung, allerdings mit tödlichen Konsequenzen. Nach Stefan Greif halten in dieser Gesellschaft nur noch „Worthülsen das lockere Gefüge der Ehrenwerte zusammen und suggerieren eine Geschlossenheit, die sich selbst dem Umstand verdankt, dass die verschiedenen Formen adliger Ehrenwahrung allesamt auf äußerliche Wirkung bedacht und an materielle Objekte gebunden sind.“⁶⁸

Gesellschaft findet in *Schach von Wuthenow* in den Salons oder am prinzlichen Hofe statt. Hier wird auf nonchalante und medisante Art über Skandalgeschichten geklatscht, über das Theater diskutiert oder Fragen der Politik erörtert. Dabei entsteht die gängige Meinung und mit dieser übt die preußische Gesellschaft auf ihre Mitglieder einen enormen Konformitätsdruck aus. Die „paar Grübchen mehr“ (HF I/1, 679) Victoires reichen bereits aus, um sie sowohl als Stieftochter als auch als Ehefrau unmöglich zu machen. Die Lächerlichkeit ist in dieser Gesellschaft ein höchst effektives Sanktionsinstrument.⁶⁹ Man(n) gibt eher sein Leben preis, als dass man sich der Lächerlichkeit preisgibt. Auf diesen Umstand gründet sich auch die Macht des Scheins, denn wo die Gesellschaft über Sein und Nichtsein entscheidet, wird es für deren Mitglieder lebenswichtig, zumindest den Schein zu wahren. Der soziale Status ist vom Meinungsbild der Standesgenossen abhängig.

Aus dem Bestreben, den Schein vor der Gesellschaft zu wahren, ergibt sich auch die primäre Handlungsmotivation Frau von Carayons. Sie sieht sich als Teil der Gesellschaft, „deren Bedingungen ich (Frau von Carayon – M.W.) erfülle, deren Gesetzen ich mich unterwerfe; daraufhin bin ich erzogen, und ich habe nicht Lust, einer Opfermarotte meiner einzig

⁶⁸ Stefan Greif. *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*; a.a.O. S 129.

⁶⁹ Vgl. Manfred Dutschke. *Geselliger Spießbrutenlauf*; a.a.O. S. 105.

geliebten Tochter zuliebe, meine gesellschaftliche Stellung mit zum Opfer zu bringen.“ (HF I/1, 632) Stefan Greif betont an dieser Stelle die Parallelen im Verhalten Schachs und Frau von Carayons: Beide kritisieren den öffentlichen Zwang und die Macht der Gesellschaft, beide unterwerfen sich dieser jedoch auch bedingungslos.⁷⁰ Weniger das dauerhafte Glück Victoires steht hier im Vordergrund als vielmehr eine „Trauung im Dom und eine[...] Galahochzeit“ (HF I/1, 633), um vor der Welt den Schein der Respektabilität zu wahren und Frau von Carayon den Gang ins Kloster, beziehungsweise das Dasein einer von allem „Irdischen entrückte[n] Säulenheilige[n]“ (HF I/1, 632) zu ersparen. Dass es hier wirklich nur um das Aufrechterhalten einer auf Äußerlichkeiten gestellten Form von Ehre geht, wird deutlich, wenn Frau von Carayon ausdrücklich darauf verzichtet, Schach eine Sittenpredigt zu halten, im Gegenteil, sie ist durchaus bereit, ihm nach der Hochzeit „carte blanche“ (HF I/1, 633) zu geben, „denn es ist dann einfach geschehen, was geschehen *mußte*.“ (HF I/1, 633) Mit ihrer auf Erfüllung der Konventionen dringenden Forderungen „zwingt sie Schach aus seiner Prinzenimitation zurück unter den Konventionsdruck des Öffentlichen.“⁷¹ Angesichts der Unumgänglichkeit der bevorstehenden Heirat verliert die *beauté du diable* sehr viel von ihrer Faszination und Schach muss sich eingestehen, dass seine Bewunderung für den Prinzen und dessen Schönheitsideal als Existenzgrundlagen für sein zukünftiges Leben als Junker auf Wuthenow nicht ausreicht. In diesem Zusammenhang nennt Dutschke Schach einen „Repräsentanten der Repräsentation“⁷², der in dem Augenblick lächerlich wird, „in dem die Aura der Unantastbarkeit seiner Kavaliersmaske durch das Bekanntwerden einer banalen Intimität zerstoben ist.“⁷³ Dutschke sieht darüber hinaus in der traurigen Figur dieses preußischen Junkers, der sich als Konsequenz seines Fehltrittes das Leben nimmt, einen „Indikator für die Tendenz zur Selbstvernichtung einer Gesellschaft, die sich mit der Spießbrute der Lächerlichkeit selbst peinigt.“⁷⁴

In politischer Hinsicht dient der Ehrdiskurs um 1806⁷⁵ als Quietivum für eine Gesellschaft, der es sowohl an Handlungsmöglichkeiten als auch an Handlungsfähigkeiten mangelt und die sich aus diesem Grund auf ihre ehrenvolle Armee und das Diktum, dass die Welt „nicht sicherer auf den Schultern des Atlas als der preußische Staat auf den Schultern der

⁷⁰ Vgl. Stefan Greif. *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*; a.a.O. S. 137f.

⁷¹ Manfred Dutschke. *Geselliger Spießbrutenlauf*; a.a.O. S. 112.

⁷² Ebd. S. 113.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd. S. 116

⁷⁵ 1806 ist das Jahr, in dem Schach von Wuthenow spielt, wie aus dem Abschlussbrief Victoires an ihre Freundin Lisette von Perbandt hervorgeht. Der Brief ist vom August 1807. Da Victoire inzwischen das Kind bekommen hat, müssen die Ereignisse im Jahr zuvor stattgefunden haben.

preußischen Armee“ (HF I/1, 572) ruht, verlässt, wobei die hier am Beginn des 19. Jahrhunderts angesiedelten Ereignisse stellvertretend für die Ohnmacht des Adels gegen Ende des 19. Jahrhunderts gelten kann. Als Beispiel für die ehrenvollen Soldaten der preußischen Armee wird im Text Nostiz vorgestellt, Leutnant beim Eliteregiment Gendarmes und zukünftiger Adjutant des Prinzen. Nostiz wird als „tollkühner Reiter“ (HF I/1, 570) und noch „tollkühnerer Cour- und Schuldenmacher“ (HF I/1, 570) und somit mit Attributen beschrieben, die eigentlich in Widerspruch zu einem ehrenvollen Betragen stehen. Dem Leutnant bringt solch ein Verhalten jedoch nicht nur den Respekt und die Achtung der ganzen Armee ein, so dass er bald ein „Allerbeliebtester im Regiment“ (HF I/1, 570) ist, sondern darüber hinaus auch die Sympathien seiner Vorgesetzten, nicht zuletzt des Prinzen selbst. Schulden und Affären sind somit kein Hindernis für eine Karriere in dieser preußischen Armee, die doch augenscheinlich so viel auf ihre Ehre hält. Sie werden vielmehr zur Bedingung des sozialen Aufstiegs in einer Gesellschaft, in der nur der Schein, nur Äußerlichkeiten, und damit sehr zweifelhafte Heldentaten zählen.

In ihrem Glauben an sich selbst und den Mythos der Ehre, in ihrer ganzen Scheinexistenz strahlen sowohl die preußische Gesellschaft als auch die preußische Armee ein „kollektives Bewusstsein von scheinbar penetranter Unausrottbarkeit“⁷⁶ aus. Die alten Machtverhältnisse scheinen mit Hilfe eines adligen Ehrenkanons unabänderlich gefestigt, der dem Einzelnen innerhalb der Gruppe Anerkennung und Karrierechancen in Aussicht stellt, wenn er sich durch ein Verhalten hervorzutun weiß, das der Schneidigkeit Tribut zollt. Mit der Arroganz dieser Gesellschaft geht auch ihre Ignoranz gegenüber der politischen Realität einher: Preußen hat den politischen und militärischen Herausforderungen Napoleons nichts entgegensetzen und die Niederlagen von Jena und Auerstedt stehen kurz bevor. Manfred Dutschke sieht aus diesem Grund in der Novelle auch die „Zerfallsoziologie des alten Preußen“⁷⁷ dargestellt. Es ist das Preußen des Ancien Régime, dessen Militär in einem obrigkeitlich starren Denken von Befehl und Gehorsam befangen ist und dessen Gesellschaft sich selbst feiert und über die Warner lacht. Der Mythos der Ehre bildet zusammen mit dem protestantischen Glauben, der sich in *Unwiederbringlich* in einem brüchig gewordenen Luthertum äußert, den „Mörtel und Staatenkitt“ (HF I/2, 588), der diesen Staat und seine Gesellschaft zusammenhalten soll. Die eigentliche Ehre, verstanden als eine auf Selbstachtung beruhende Haltung, die auf sittliche Würde und das Übernehmen von Verantwortung zielt, ist längst tot. Schach stirbt somit aufgrund eines Ehrbegriffs, der seine Daseinsberechtigung längst eingebüßt hat und an dessen Stelle ein entleerter Begriff getreten ist.

⁷⁶ Manfred Dutschke. *Geselliger Spießrutenlauf*, a.a.O. S. 104.

⁷⁷ Ebd. S. 103.

Kritik an den von der Scheinehre diktierten Normen trifft man in Fontanes Romanen ständig, und diese Zweifel werden auch immer wieder deutlich geäußert; trotzdem kommt es zu keiner Rebellion gegen die Quietive dieses Ehrenkultus, im Gegenteil, je fragwürdiger die Werte und Normen der Ehre erscheinen, umso vehementer und konsequenter werden sie vertreten. Als Beispiel hierfür kann die Figur des Barons von Innstetten gelten. Obwohl er sich, nachdem ihm das um Jahre zurückliegende Verhältnis Effis mit Crampas bekannt wurde, nicht „so verletzt, beleidigt, empört“ (HF I/4, 234) fühlt, „dass einer weg muss“ (HF I/4, 234), und nach seinem eigenen Bekenntnis „ohne jedes Gefühl von Hass oder gar von Durst nach Rache“ (HF I/4, 235) ist, gibt es für ihn doch zu keinem Zeitpunkt eine andere Lösung, als die Trennung von seiner Frau und ein Duell mit ihrem ehemaligen Liebhaber. Als Schlüsselszene fungiert hier das Gespräch Innstettens mit seinem Freund und späteren Sekundanten Ministerialdirektor Wüllersdorf. Wüllersdorf macht zwar auf die Möglichkeit der Verjährung aufmerksam, teilt aber im Grunde Innstettens Auffassung von der Unumgänglichkeit eines Duells: „[...] unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, solange der Götze gilt.“ (HF I/4, 237) Man glaubt an dieser Stelle den Kritiker Bülow zu vernehmen, wenn er sich in dem bereits zitierten Brief an Sander darüber beklagt, dass die „heiligsten Gebote, die schönsten und natürlichsten Regungen“ (HF I/1, 680) dem „Gesellschaftsgötzen zum Opfer“ (HF I/1, 680) gebracht werden. Auch Innstetten ist bereit, die Liebe zu seiner Frau und sein familiäres Glück auf dem Altar der Ehre zum Opfer zu bringen.

Die bestimmende Kraft für das Tun und Handeln der Figuren ist hier, ähnlich wie in *Schach von Wuthenow*, wiederum in der Gesellschaft und deren Vorstellung von Ehre zu suchen. Innstetten spricht in diesem Zusammenhang davon, dass man „nicht bloß ein einzelner Mensch“ ist, sondern „einem Ganzen“ angehört, „und auf das Ganze haben wir beständig Rücksicht zu nehmen, wir sind durchaus abhängig von ihm.“ (HF I/4, 236) Und weiter:

„[...] im Zusammenleben mit den Menschen hat sich ein Etwas ausgebildet, das nun mal da ist und nach dessen Paragraphen wir uns gewöhnt haben, alles zu beurteilen, die andern und uns selbst. Und dagegen zu verstoßen geht nicht; die Gesellschaft verachtet uns, und zuletzt tun wir es selbst und können es nicht aushalten und jagen uns eine Kugel durch den Kopf.“ (HF I/4, 236)

An dieser Stelle wird der preußische Pflicht- und Ehrenkultus als hyperbolischer Überbau entlarvt, unter dem sich die Erkenntnis versteckt, dass der Mensch in seiner Existenz von der Meinung seiner Mitmenschen abhängig ist⁷⁸, denn die Ehre, so Arthur Schopenhauer, ist

⁷⁸ Vgl. Renate Böschstein. *Die Ehre als Instrument des Masochismus in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*; a.a.O. S. 35.

„objektiv, die Meinung anderer von unserem Wert und subjektiv unsere Furcht vor dieser Meinung.“⁷⁹

Die Gesellschaft wird auch hier zur richterlichen Instanz erhoben und Innstetten ist preußischer Beamter genug, um sich dieser absoluten Macht zu unterwerfen, obwohl er dem „tyrannisierende[n] Gesellschafts-Etwas“ (HF I/4, 236) kritisch gegenübersteht und obwohl ihn im Verlauf der Geschichte immer wieder heimliche Zweifel über sein Tun beschleichen. Doch nicht umsonst wird er als „Prinzipienreiter“⁸⁰ bezeichnet. Die Figur des Barons Geert von Innstetten erscheint über weite Teile des Romans als Personifikation preußischen Beamtentums und als Sinnbild eines Karrieristen. Renate Böschstein nennt in diesem Kontext Bismarck Innstettens Identifikationsfigur.⁸¹ Tatsächlich ist die Figur Bismarcks über weite Teile des Romans präsent, sei es, dass das junge Paar nach der Hochzeitsreise auf ihrem Weg nach Kessin am Gasthaus „Zum Fürsten Bismarck“ vorbeikommt, sei es, dass Innstetten zu ihm auf sein Rittergut nach Varzin geladen wird und aus diesem Grund seine junge Frau ganze Nächte alleine in dem Spukhause zubringen muss oder dass im Zusammenhang mit Innstettens Karriere davon die Rede ist, dass der Fürst „alles“ (HF I/4, 181) kann – immer ist Bismarck „unsichtbarer Mitspieler“⁸², sowohl direkt als auch indirekt, denn sein Name steht für die staatlichen Mächte, die sich in den privaten Beziehungen auswirken. Der preußische Staat und Bismarck als sein einflussreichster Repräsentant bezeichnen nach Dieter Kafitz den politisch-gesellschaftlichen Kern der im Roman ausgetragenen Spannungen. Sowohl im Verhalten Innstettens, der sich, die eigenen Wünsche außer Acht lassend, streng an staatlich-gesellschaftlichen Normen ausrichtet als auch in der beständigen Angst Effis vor anonymen Mächten, die ihr undurchschaubar bleiben und die sie aus diesem Grund in naiver Unreflektiertheit mit bestimmten Gestalten und Gegenständen ihrer Umgebung, wie beispielsweise dem Spuk-Chinesen, identifiziert, offenbaren sich nach Kafitz die gesellschaftspolitischen Implikationen des Romans.⁸³

Auf der Anerkennung der gesellschaftlichen Normen und Konventionen basiert auch das Verhalten Frau von Briests. Renate Böschstein hat darauf hingewiesen, dass auf einer allegorischen Ebene bereits der Vorname Frau von Briests, Luise, deutlich macht, wofür sie

⁷⁹ Arthur Schopenhauer. *Aphorismen zur Lebensweisheit*. (1851) Insel-Ausgabe, Frankfurt am Main, 1976, S. 68.

⁸⁰ Wortwörtlich heißt es in *Effi Briest*: „Innstetten, Prinzipienreiterei...“ (HF I/4, 243)

⁸¹ Vgl. Renate Böschstein. *Die Ehre als Instrument des Masochismus in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*; a.a.O. S. 35.

⁸² Dieter Kafitz. *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung*; a.a.O. S. 138.

⁸³ Vgl. Dieter Kafitz. *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung*; a.a.O. S. 139.

steht, nämlich für Preußen und seine Ideologie.⁸⁴ Frau von Briest lässt sich darüber hinaus in vielerlei Hinsicht mit Josephine von Carayon vergleichen, denn bei beiden Frauenfiguren ist die primäre Handlungsmotivation in der Rücksichtnahme auf die Gesellschaft zu suchen. Beiden ist ein Verbleiben in einer Gesellschaft, deren rigorose Regeln sie akzeptieren, wichtiger als die eigene Tochter. Während Frau von Carayon die Heirat Victoires mit Schach erzwingt, um damit auch die eigene gesellschaftliche Stellung zu festigen, verschließt Luise von Briest das elterliche Haus vor Effi, um so „vor aller Welt“ (HF I/4, 255) deutlich die „Verurteilung“ (HF I/4, 255) über die Ehebrecherin auszusprechen und um dem „Anspruch der ‚Gesellschaft‘“ (HF I/4, 277) zu genügen. Wenn Briest entgegen den Geboten von Moral, Katechismus und Gesellschaft die einfache „Liebe der Eltern zu ihren Kindern“ (HF I/4, 277) betont und aufgrund dieser Liebe und in Anbetracht von Effis Gesundheitszustand nicht mehr länger gewillt ist, die Rolle des Großinquisitors zu spielen, so antwortet seine pflichtbewusste Gattin auf diese Einwände ganz im Sinne einer preußischen Maxime: „Man lebt doch nicht bloß in der Welt, um schwach und zärtlich zu sein und alles mit Nachsicht zu behandeln, was gegen Gesetz und Gebot ist und was die Menschen verurteilen und, vorläufig wenigstens, auch noch – mit Recht verurteilen.“ (HF I/4, 277)⁸⁵

Dass es sich bei den Normen des preußischen Pflicht- und Ehrenmythos im Grunde um ein menschen- und lebensfeindliches Regelwerk handelt, wird an der Reaktion Annies deutlich, die ihre Mutter nach Jahren das erste Mal wieder sehen darf. Das zur Puppe gedrillte, nur mit unverbindlichen Phrasen ausgestattete Kind, lässt eine erneute Annäherung von Mutter und Tochter gar nicht erst zu. Annie ist das Produkt der Erziehung ihres Vaters, des aufstrebenden preußischen Staatsbeamten, und der Haushälterin Johanna mit statuarischer Haltung und unerschütterlichem Pflichtbewusstsein, die zu allem Überfluss auch noch den Vornamen von Bismarcks Gattin trägt.⁸⁶ Mit der Indoktrination Annies will Innstetten, der ein Wiedersehen von Mutter und Tochter mit Sicherheit nur zu gerne vermieden hätte, aber einer Ministerin unmöglich eine Bitte abschlagen kann, natürlich Effi strafen, übersieht dabei doch, dass er nicht nur Effis, sondern auch Annies und auch das eigene Leben zerstört. Annie wird im Text explizit als „dunkel und ernst“ (HF I/4, 268) beschrieben im Gegensatz zu ihren ausgelassenen Freundinnen, wobei sich das „dunkel“ sicherlich nicht nur auf die Haarfarbe

⁸⁴ Vgl. Renate Böschstein. *Die Ehre als Instrument des Masochismus in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*; a.a.O. S. 50. Böschstein spielt hier auf die Königin Luise von Preußen an (1776 – 1810), Gattin König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Mutter von Friedrich Wilhelm IV. und Wilhelm I.

⁸⁵ Interessant ist an dieser Stelle auch die Parallele zwischen Luise von Briest und Christine Holk, die sich gegenüber ihrer Tochter Asta ganz ähnlich vernehmen lässt, wenn sie den Vorrang der Pflicht vor dem Vergnügen und der Freude betont: „man lebt nicht um Vergnügen und Freude willen, sondern man lebt, um seine Pflicht zu tun.“ (HF I/2, 615)

⁸⁶ Darauf hat Renate Böschstein verwiesen. Vgl. Renate Böschstein. *Die Ehre als Instrument des Masochismus in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*; a.a.O. S. S. 52.

bezieht. Sie weist damit eindeutige Anzeichen der Melancholie auf. Innstettens „Schulmeistertum“ (HF I/4, 287) hat aus dem einstigen „Wirbelwind“ (HF I/4, 230) ein eingeschüchtertes und ernstes Kind gemacht, das in der Schule allerdings immer „die Erste“ (HF I/4, 273) ist und damit die Vorstellungen des „Streber[s]“ (HF I/4, 275) Innstetten zu erfüllen scheint. Das Beispiel Annies zeigt, welche zerstörerische und lebensfeindliche Auswirkungen ein in sämtliche Lebensbereiche ausgedehnter Pflicht- und Ehrenkultus hat. Dies ist es auch, was Effi anprangert, wenn sie nach Annies Besuch in ohnmächtiger Wut „Ehre, Ehre, Ehre...“ (HF I/4, 275) schreit. Sie erinnert darin an die zu Anfang des Kapitels angeführte sprachkritische Methode⁸⁷ Minna von Barnhelms, die durch Tautologien den Ehrbegriff als einen entleerten entlarvt.

Schach von Wuthenow und *Effi Briest* sind eindrückliche Beispiele dafür, dass das Ehrprinzip, wie sich Renate Böschstein ausdrückt, „nicht nur als Maske“⁸⁸ betrachtet werden kann, sondern als „soziale Realität“⁸⁹ wahrgenommen werden muss, die Fontane in seinen Romanen thematisiert. Stefan Greif betont, dass die Figuren aus *Schach von Wuthenow* und *Effi Briest* zwischen den Polen des modernen Prestigestrebens und des traditionellen Standesbewusstseins angesiedelt sind, woraus eine folgenreiche Orientierungslosigkeit resultiert.⁹⁰ Der preußische Pflicht- und Ehrenmythos stellt in diesem Kontext als mentales Muster ein in vielfacher Hinsicht sinnentleertes Quietivum dar, das angesichts einer ungewissen Zukunft Sicherheit und Halt verheißt, dabei jedoch den Anforderungen einer neuen Zeit nicht gerecht werden kann.

Was für Schach von Wuthenow oder für Geert von Innstetten die Ehre, ist für Christine Holk die Pflicht. Die Ehre der Frau in der preußischen Adelsgesellschaft hing zu großen Teilen von ihrer Tugendhaftigkeit, von ihrer moralischen Unantastbarkeit ab. Die Ehefrau wurde zur madonnenhaften, unschuldig-reinen *Immaculata* stilisiert, die möglichst dem Ideal tugendhafter Asexualität entsprechen sollte.⁹¹ Weibliche Ehre war, wie Ute Frevert betont, „in viel stärkerem Ausmaß als die Ehre von Männern als Geschlechtsehre definiert, die an die körperlich-sexuelle Integrität der Frau gebunden war“.⁹² Würde oder fühlte sich eine Frau der

⁸⁷ Vgl. Renate Böschstein. *Die Ehre als Instrument des Masochismus in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*; a.a.O. S. 54.

⁸⁸ Renate Böschstein. *Die Ehre als Instrument des Masochismus in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*; a.a.O. S. S. 36.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. Stefan Greif. *Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes*; a.a.O. S. 106.

⁹¹ Vgl. Heide Eilert. „... und mehr noch fast, wer liebt.“; a.a.O. S. 541f.

⁹² Ute Frevert. *Ehrenmänner*; a.a.O. S. 224.

oberen Gesellschaftsschicht in ihrer Ehre verletzt, blieb ihr jedoch keine adäquate Möglichkeit, sich dagegen zur Wehr zu setzen; ihr wurde sowohl das Recht, als auch die Fähigkeit abgesprochen, ihre Ehre mit eigener Kraft zu verteidigen. In einem solchen Fall war es die Aufgabe ihres „natürlichen Beschützer[s]“⁹³ – bei ledigen Frauen des Vaters oder des Bruders, bei verheirateten Frauen des Ehemannes – ihre Ehre zu verteidigen. Die Beleidigung ging über die Frau hinweg auf ihren Gatten oder einen anderen männlichen Stellvertreter über. Die Ehrverletzung der Frau wurde zur Ehrverletzung des Mannes. Da somit der Weg zur gesellschaftlichen Profilierung und Untermauerung des eigenen Status über die Verteidigung der Ehre nur dem Mann offen stand, der Frau aber weitestgehend versperrt war, blieb nur die Pflichterfüllung als Mittel zur Erlangung gesellschaftlicher Anerkennung. Die Erfüllung der Pflicht wird für die Frau in der Adelsgesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts damit zum Substitut für die Verteidigung der Ehre.

Christine Holk wird in *Unwiederbringlich* als eine Figur beschrieben, die sich ausschließlich über ihre Pflichterfüllung definiert, sie wird zur Verkörperung des preußischen Pflichtkultus: „Sie gesellt zu den Vorzügen einer vornehmen Dame zugleich alle Tugenden einer christlichen Frau. Sie will jeden Augenblick das Beste, das Pflichtmäßige, und diesen ihren Anschauungen von Pflicht eine andere Richtung zu geben, das ist außerordentlich schwer.“ (HF I/2, 597) Mit diesen Worten wird Christine von Seminardirektor Schwarzkoppen beschrieben. Aber auch sie selbst führt die Erfüllung der Pflicht als oberste Handlungsmaxime an. Symptomatisch hierfür steht der bereits zitierte Ausspruch, den sie Asta mit auf den Weg gibt: „[M]an lebt nicht um Vergnügen und Freude willen, sondern man lebt, um seine Pflicht zu tun.“ (HF I/2, 615) Auch gegenüber Holk scheint es ihr eine innere Notwendigkeit zu sein, die Vorrangstellung der Pflicht vor den individuellen Wünschen und Bedürfnissen zu betonen: „[D]as, was die Pflicht vorschreibt, fragt nicht nach Wohlbefinden.“ (HF I/2, 602) Pflichterfüllung, das preußische Dogma schlechthin, wird zum obersten Lebensprinzip erklärt.⁹⁴ Dabei ist ihr Pflichtethos durch Rückwärtsorientierung und Lebensfeindlichkeit gekennzeichnet. Das permanente Insistieren auf der Erfüllung der Pflicht wird zum Quietivum in Christine Holks Leben, durch das sie sich Ruhe, Sicherheit und ein Anrecht auf Holks Liebe zu garantieren versucht, das jedoch in einer Zeit veränderter Ansprüche weder für ihr eigenes Leben noch für Aastas Lebensweg als Heil- und Glücksversprechen taugt.

⁹³ Ebd. S. 223.

⁹⁴ Auch an dieser Stelle wird wieder einer der Brüche offenbar, die den Charakter dieser Figur bestimmen: Christine bezeichnet sich selbst als „gut schleswig-holsteinisch“ (30) und wird doch gleichzeitig zum Inbild des preußischen Pflicht- und Tugendmythos.

Wenn im Folgenden ein ganzer Abschnitt den Frauengestalten in *Unwiederbringlich* gewidmet ist, so geht es dabei nicht darum, erneut die auf Ebba und Christine „[m]erkwürdig verteilt“⁹⁵ erscheinenden Elemente des Sirenen- und Melusinenmythos herauszuarbeiten, sondern um die Gegenüberstellung zweier Figuren, in denen sich meiner Ansicht nach weniger der Gegensatz von unmoralischer Melusine versus bigotter Gräfin als vielmehr der Gegensatz von Vergangenheit und Zukunft symbolisiert.

4.2. MEMENTO MORI UND MEMENTO VIVERE⁹⁶

Mit Christine Holk wird eine Figur dargestellt, die sich ausschließlich an den Werten und Normen der Vergangenheit orientiert und die die Quietive vergangener Tage zelebriert. Nach Hubertus Fischer wird besonders in ihrem rigoros vertretenen pietistischen Konservatismus das „überlebte Alte als Fatalität zur Darstellung gebracht.“⁹⁷ Ebba von Rosenberg hingegen ist die einzige Figur in diesem Roman, die sich gänzlich der Zukunft verschrieben hat. Sie weist den Versatzstücken des kulturellen Gedächtnisses keinerlei Bedeutung zu, sie zeigt nur bedingt Sinn für Mnemotope und bedient sich der höfischen Riten als Mittel zum Zweck, um die eigene Zukunft zu sichern. Während Christine es sich zur Aufgabe gemacht hat, Vergangenes am Leben zu erhalten und die Lebenden an die Vergangenheit zu mahnen, beruft sich Ebba „auf den Begriff des ‚Lebens‘“⁹⁸ im Hier und Jetzt.

⁹⁵ Irmgard Roebeling. (Hg.). *Sehnsucht und Sirenen*; a.a.O. S. 187.

Nahezu in allen Monographien oder Aufsätzen, die sich mit Fontanes Werk befassen, findet das Melusinenthema seine Erwähnung. Aus diesem Grund sollen hier nur einige Titel genannt werden, die das Thema in besonders exponierter Form behandeln: Renate Berger, Inge Stephan. *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln, Wien, 1987. Gabriele Bessler. *Von Nixen und Wasserfrauen*. Köln, 1995. Hubert Ohl. *Melusine als Mythos bei Theodor Fontane*. In: Helmut Koopmann (Hg.). *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, 1979. Wolfgang Paulsen. *Im Banne der Melusine. Theodor Fontane und sein Werk*. Bern, Frankfurt am Main, 1988. Irmgard Roebeling. *Sehnsucht und Sirenen. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler, 1992. Renate Schäfer. *Fontanes Melusinen-Motiv*. In: *Euphorion*, 56, 1962, S. 69 – 104. Anna Maria Stuby. *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen, 1992. Matthias Vogel. „Melusine ... das lässt tiefblicken“: *Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, 1989. Edda Ziegler. *Die Zukunft der Melusinen. Weiblichkeitskonstruktionen in Fontanes Spätwerk*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band II; a.a.O. S.174 – 185.

⁹⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 154.

⁹⁷ Hubertus Fischer. *Wendepunkte. Der politische Fontane 1848 bis 1888*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band I; a.a.O. S. 23.

⁹⁸ Michael Scheffel. „Der Weg ins Freie“ – *Figuren der Moderne bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler*. In: *Am Ende des Jahrhunderts*. Band I; a.a.O. S. 259.

4.2.1. Permanenter Vergangenheitsbezug: Christine Holk

Christine Holk ist die am problematischsten zu nennende Figur in diesem Roman, die Figur, die die meisten Brüche aufweist und damit auch die meisten Fragen aufwirft. Im Gegensatz zu anderen Frauenfiguren Fontanes lädt sie den Leser in keinem Moment zur Identifikation ein. Sie erscheint über weite Teile des Romans unnahbar und kühl und damit unsympathisch. Auf einer ersten rezeptionsästhetischen Ebene leidet man als LeserIn mit Effi und verflucht Innstettens „Prinzipienreiterei“, man hat Mitleid mit Lene und sieht ihrer Ehe mit Gideon Franke mit Grauen entgegen, genauso wie man das Unbehagen Céciles in ihrer Ehe mit St. Arnaud nachempfinden kann. Man schmunzelt aber auch über die Alltagsweisheiten der Witwe Pittelkow und über die Attitüden Jenny Treibels und man zollt den Lebensweisheiten der Geschwister Poggenpuhl oder Corinna Schmidts Respekt. Besonders aber die mythisch umwobenen Melusinengestalten Fontanes haben es den LesernInnen seit Jahrhunderten angetan. Auch hier ist an erster Stelle Effi Briest zu nennen, die Tochter der Luft, die von Vineta träumt und zu tiefer Liebe nicht fähig scheint, ebenso wie Melusine von Barby, deren Name Programm ist. Berühmt ist im Zusammenhang mit Fontanes Frauenfiguren dessen Diktum über das Natürliche und über den „Knax“, den alle seine Frauengestalten „weghaben“:

„Dies Natürliche hat es mir seit lange angetan, ich lege nur *darauf* Gewicht, fühle mich nur *dadurch* angezogen und dies ist wohl der Grund, warum meine Frauengestalten alle einen Knax weghaben. Gerade dadurch sind sie mir lieb, ich verliebe mich in sie, nicht um ihrer Tugenden, sondern um ihrer Menschlichkeiten, d.h. um ihrer Schwächen und Sünden willen.“ (HF IV/4, 487f.)

Einen Knax weg hat mit Sicherheit auch die Figur der Gräfin Holk. Von Natürlichkeit oder gar von Menschlichkeit ist hier lange Zeit nichts zu spüren. Im Gegenteil, durch ihren unerbittlichen Dogmatismus und ihren genuss- und lebensfeindlichen Pflichtethos erscheint sie in vielen Textpassagen nichts weniger als unmenschlich und damit unerträglich. Eine grundlegende Wendung erfährt diese Figur durch ihren Selbstmord. Bereits die Tatsache, dass diese glaubensstrenge Gräfin die Todsünde des Selbstmordes auf sich nimmt, überrascht, durch die Art und Weise aber wie dieser Freitod inszeniert wird, als ein lautloses, nur von einem farbenprächtigen Sonnenuntergang begleitetes Hineingleiten in das Meer, den Urgrund alles Weiblichen, aus dem sie erst Stunden später mit einem verklärten Lächeln geborgen wird, gibt Rätsel auf und lässt die Fassade der ganz in ihren Glaubensgrundsätzen ruhenden Gräfin brüchig erscheinen. Erst dieser überraschende und zum Teil in der

Literaturwissenschaft stark kritisierte Schluss⁹⁹ deckt die natürlichen und damit die menschlichen Züge dieser Figur auf.

In den nun folgenden Ausführungen werden die bereits erwähnten Brüche als Wesensmerkmal der Gräfin Holk und als Resultat einer übermächtigen Memoria gedeutet. Christine Holk erscheint als eine Figur, die unter dem Imperativ zur Erinnerung zu Grunde geht.

4.2.1.1. Religiosität

Nomen est omen – und bei kaum einem Autor gilt dies mehr als bei Fontane. So kann bereits der Vorname der Gräfin als Indiz für ihre extreme Religiosität angesehen werden, denn nicht von ungefähr fiel dieser ausgerechnet auf *Christine*.¹⁰⁰ Als strenggläubige Christin wird die Gräfin vor allem in der Figurenrede ihres Bruders Arne mit dem Seminardirektor Schwarzkoppen charakterisiert:

„Ich kenne das. Immer Erziehungsfragen, immer Missionsberichte von Grönland oder Ceylon her, immer Harmonium, immer Kirchenleuchter, immer Altardecke mit Kreuz. Es ist nicht auszuhalten. [...] Ich glaube, so ganz genügen sie ihr auch nicht, schon deshalb nicht, weil Sie, Gott sei Dank, ohne das pietistische Kolorit von 'Blümelein und Engelein' sind, aber Ihr Standpunkt ist wenigstens der korrekte. Die Temperatur Ihres Bekenntnisses ist ihr nicht hochgradig genug, indessen das Bekenntnis selbst lässt sie wenigstens gelten [...]“ (HF I/2, 594)

Einige Zeilen weiter spricht der Text von dem „versteckten Hochmut“ (HF I/2, 596) der Gräfin, „der nur in Demutsallüren einhergeht“ (HF I/2, 596) und ihre strenge Kirchlichkeit werden als „Herrschergelüste“ (HF I/2, 736) entlarvt. Christine wird als eine Figur dargestellt, deren Sichtweise der Welt äußerst begrenzt erscheint. Sie ist in ihrem Tun und Handeln immer Idealen verpflichtet, bei denen es sich zumeist um abstrakte religiöse Ideale handelt. Auffallend an der Form der von ihr praktizierten Religionsausübung ist deren Vergangenheitsbezug und Weltabgewandtheit. Ähnlich wie bei ihren Gruftplänen orientiert sich auch Christines Religiosität an den Idealen der Vergangenheit, was in diesem Falle

⁹⁹ Besonders die herbe Kritik Conrad Wandreys führte dazu, dass *Unwiederbringlich* wirklich die Stelle eines wenig geglückten Nebenwerkes im Romanschaffen Fontanes zugewiesen wurde. Wandrey erklärte in seiner 1919 erschienenen Monographie über Fontanes Werk *Unwiederbringlich* zu einem „epischen Nebenwerke“ mit „angeflickte[m] Schluss“ und spricht der Geschichte an sich die Glaubwürdigkeit und Fontane selbst die nötige Kraft ab, die es seiner Ansicht nach dazu bedurft hätte, um aus der ursprünglichen Vorlage einen Roman zu machen, der vor dem „Scheitern“ verwahrt geblieben wäre. Statt dessen, so Wandrey, biegt Fontane die Geschichte „unter das Joch [...] eines Vorurteils, einer Voreingenommenheit zugunsten der überlieferten Fabel.“ Conrad Wandrey. *Theodor Fontane*; a.a.O. S. 327 – 330. Fritz Martini spricht bezüglich des Freitods der Gräfin von einer „Gewaltlösung“, mit der der Roman endet. Fritz Martini. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*. Stuttgart, 1962, S. 783.

¹⁰⁰ Vgl. Edward R. McDonald. *Charakterdarstellung in Theodor Fontanes "Unwiederbringlich"*. In: *Weimarer Beiträge* 17, Heft 1, 1971, S. 197.

bedeutet an dem herrnhutisch gefärbten Luthertum des vergangenen Jahrhunderts.¹⁰¹ Dabei macht sich die Gräfin vom Pietismus nicht nur die Bibelfestigkeit und die tätige Nächstenliebe – nicht umsonst rechnet Holk damit, dass Christine die Kirche ausbauen lassen will, „oder ein Schwesternasyl oder ein Waisenhaus“ (HF I/2, 579) – zu eigen, sondern, wie Dieter Lohmeier betont, vor allem auch dessen Weltfeindlichkeit und die negativen Züge des Sektierertums.¹⁰² Durch ihre Sozialisation, durch das Aufwachsen in einer Herrnhuter Pension und den intensiven gesellschaftlichen Kontakt mit den „frommen Familien“ (HF I/2, 619) wie den „Reckes und den Reuß“ (HF I/2, 619) ist die Figur der Christine Holk bereits von ihrer Grundstruktur her tendenziell stark religiös und herrnhutisch-pietistisch geprägt. Grundstrukturen werden durch Kultur und Gesellschaft vermittelt, nach Jan Assmann sind sie „irreduzible Grundbedingungen des Menschseins“¹⁰³. Der Einzelne wird in seinem Ich-Bewusstsein von diesen Strukturen geprägt, was jedoch nicht automatisch die Herausbildung eines Wir-Bewusstseins auf der selben strukturalen Ebene bedeutet. Erst durch Bewusstmachung¹⁰⁴ oder Bewusstwerdung in der Konfrontation mit anderen Lebensformen kann sich die unbewusste und mehr als Selbstverständlichkeit empfundene Zugehörigkeit zu einer sich über eine gemeinsame Grundstruktur definierende Gruppe zu einer Wir-Identität steigern. Solange die Gräfin also in einer Umgebung lebt und in Gesellschaften verkehrt, die über dieselben Grundstrukturen verfügen, wird das pietistisch geprägte Luthertum als gegeben und allgemein anerkannt akzeptiert und praktiziert. Erst durch die ambivalenten Reaktionen der Umwelt, durch die Auseinandersetzung mit anderen, liberaleren Positionen, wie sie im Roman beispielsweise von Arne, Holk, Petersen und Schwarzkoppen vertreten werden, erscheint eine Verteidigung der eigenen Grundstruktur nötig, die sich im Falle der Gräfin bis zum Dogmatismus steigert. Anders gewertete Auffassungen werden als Bedrohung der eigenen Seinsweise empfunden und daher rigoros abgelehnt. Aus diesem Grund erscheint Christine alles, was von „dieser Welt“ (HF I/2, 590) ist, als dem Untergang geweiht und alles was nicht „altlutherisch oder pietistisch oder herrnhutisch“ (HF I/2, 593) ist, wird als „irrgläubig“ (HF I/2, 593) abgewiesen. Auch ihre Beschreibung als „nachgeborne Jean Paulsche Figur, die sich [...] mit dem Ernste des Lebens den Kopf zerbricht“ (HF I/2, 593) weist sie als zu einer vergangenen Epoche zugehörig aus. Der Hinweis auf Jean Paul lässt den Vergangenheitsbezug geradezu potenziert erscheinen. Ihr „sensitives Wesen“ (HF I/2, 592) lässt Christine ganz wie die romantischen Vorbilder an der realen Welt leiden und in

¹⁰¹ Vgl. Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 39.

¹⁰² Vgl. Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 39.

¹⁰³ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 133.

¹⁰⁴ Assmann führt an dieser Stelle das Beispiel der Initiationsriten an. Vgl. Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 134.

Melancholie versinken. Die Vorliebe für schwermütige Lieder und Gedichte korrespondiert mit ihren politischen Präferenzen. Ausdrücklich interessiert sie sich für das Schicksal Friedrich Wilhelm IV., dem „Romantiker auf dem Thron“, dessen „Erweckungsbewegungen“ großen Einfluss auf das preußische Königshaus ausübten und denen auch Bismarck noch anhing.¹⁰⁵ Dass die Handlungszeit des Romans gerade in die letzten Tage dieses Königs fällt, unterstreicht noch einmal, dass es sich bei dem unter Friedrich Wilhelm IV. aufgekommenen und von Christine forcierten pietistischen Konservatismus um die Grundsätze einer zu Ende gehenden Epoche handelt. Die nationalen und kirchenpolitischen Strömungen prägen in diesem Roman in großem Maße das Bewusstsein der Figuren und damit auch das Geschehen.

Ein Jahrzehnt vor Erscheinen von *Unwiederbringlich* hatte sich Fontane in dem Prosafragment *Storch von Adebar* mit der Problematik des pietistischen Konservatismus auseinandergesetzt. Es sollte sich dabei um eine „politische Novelle“ (HF IV/3, 146f.) handeln, in der die „Unächtheit, Unbrauchbarkeit und Schädlichkeit“ (HF IV/3, 146f.) dieser unter Friedrich Wilhelm IV. entstehenden und sich in Teilen bis ins Jahr 1866 haltenden Tendenz dargestellt werden sollte. Hauptcharakter dieser Novelle sollte die Störchin sein, eine geborene „Trebja von Trebiatinski“ (HF I/7, 398), die das Haus „regiert“ (HF I/7, 398) und ihm „den zu Fr. W. IV. Zeiten modischen christlich-konservativen Stempel, mit Bethanien, innerer Mission, Wichern [...], Asylen, Magdalenen-Stiften etc.“ (HF I/7, 398) aufdrückt und ihren Mann beherrscht, „ein kreuzbraver Kerl, der, in anderen Zeiten und unter anderem Einfluss, sich und andern zur Freude gelebt hätte und nun an dem Widerstreit seiner Natur und des ihm Eingeimpften tragikomisch zu Grunde geht.“ (HF IV/3, 147) Die Parallelen zwischen dem Ehepaar Storch und dem gräflichen Paar Holk sind unübersehbar. Zwar wird die Störchin als „nur hochmütig, ganz kalt, ganz berechnend“ (HF I/7, 398) beschrieben – Eigenschaften, die in dieser extremen Ausformung sicherlich nicht auf die Figur der Christine Holk zutreffen – dennoch gehen die Entsprechungen so weit, dass auch die Störchin sich mit Bauvorhaben trägt, die denen Christines sehr ähnlich sind. So soll unter anderem eine „Kapelle“ (HF I/7, 407) und ein „Grabdenkmal“ (HF I/7, 408) entstehen und die Kirche im Hauptdorf soll mit einem „Altarbild“ (HF I/7, 408) geschmückt werden. Was beiden weiblichen Hauptfiguren darüber hinaus gemeinsam ist, ist die destruktive, bigotte Religiosität und die Kompromisslosigkeit und Intoleranz, mit der die eigenen Grundsätze vertreten werden. Von Christine heißt es ausdrücklich, dass sie „die ganze Kraft derer [hat], die nicht links und nicht rechts sehen, keine Konzessionen machen und durch Starrheit und

¹⁰⁵ Vgl. Heide Eilert. „... und mehr noch fast, wer liebt.“; a.a.O. S. 534.

Unerbittlichkeit sich eine Rüstung anzulegen wissen, die besser schließt als die Rüstung eines milden und liebevollen Glaubens.“ (HF I/2, 598) Ein milder und liebevoller Glaube, wie er von der Figur des Pastors Petersen verkörpert wird, ist für sie ein Zurückschieben der Bibel und ein Ausdruck von Rationalismus und damit eine moderne Verfallsform des Christentums.¹⁰⁶ Die von Christine vertretene Auffassung von Religion wehrt sich jedoch gegen jegliche Form von Modernität und Veränderung, denn eine

„Religion, die von allen Stunden eines Menschenlebens die letzte für die wichtigste hält [...] ist feindlich gegen alles Neu-Anpflanzen, Kühn-Versuchen, Frei-Begehren, sie widerstrebt jedem Fluge ins Unbekannte, weil sie dort nicht liebt, nicht hofft: sie lässt das werdende sich nur wider Willen aufdrängen, um es, zur rechten Zeit, als einen Verführer zum Dasein, als einen Lügner über den Wert des Daseins beiseite zu drängen oder hinzuopfern.“¹⁰⁷

4.2.1.2. Der Zwang zur Erinnerung

Christine erscheint von Beginn der Geschichte an als eine von Todesgedanken überschattete Figur. Das Totengedenken bildet nach Assmann „Ursprung und Mitte dessen, was Erinnerungskultur heißen soll.“¹⁰⁸ Wenn „Erinnerungskultur vor allem Vergangenheitsbezug ist, und wenn Vergangenheit entsteht, wo eine Differenz zwischen Gestern und Heute bewusst wird, dann ist der Tod die Ur-Erfahrung solcher Differenz und die an den Toten sich knüpfende Erinnerung die Urform kultureller Erinnerung.“¹⁰⁹ Das Ehepaar Holk musste mit dem Tod ihres jüngsten Kindes diese Ur-Erfahrung machen. Auch aus diesem Grund sperrt sich die Gräfin lange Zeit gegen einen Umzug. Sie „konnte das Kind nicht vergessen und wollte der Stelle nahe sein, wo es liegt.“ (HF I/2, 570) Dieses Betonen des Nichtvergessen-Könnens und des Nahesein-Wollens ist jedoch auch gleichzeitig Vorwurf und Mahnung an Holk, der anscheinend leichter vergessen kann und nicht das Bedürfnis empfindet, ständig in der Nähe des Grabes sein zu müssen.

Mit diesen Schilderungen wird bereits auf den ersten Seiten eine Charaktereigenschaft der Figur Christine Holk angesprochen, die eines der zentralen Probleme im Roman darstellt. Die Rede ist von dem Zwang zur Erinnerung und der Unmöglichkeit des Vergessens. In der Folge wird sich das Unvermögen zu Vergessen sowohl für Christine als auch für die anderen Figuren als fatal erweisen.

¹⁰⁶ Vgl. Dieter Lohmeier. *Vor dem Niedergang*; a.a.O. S. 39.

¹⁰⁷ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 154.

¹⁰⁸ Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*; a.a.O. S. 61.

¹⁰⁹ Ebd.

Der Unfähigkeit, einmal als normativ akzeptierte Werte zu „vergessen“, d.h. sie aufgrund veränderter Bedingungen nicht mehr als allgemeingültige, unveränderliche Regeln aufzufassen, ist beispielsweise die asketische Gesinnung der Gräfin geschuldet. In ihrer rigorosen Genuss- und Sinnesfeindlichkeit wird Christine Holk ganz als Produkt ihrer Zeit dargestellt. Das persönliche Schicksal einer adligen Frauenfigur kann an dieser Stelle als Beispiel für eine Epoche gelten. Dabei muss auch in diesem Kontext wiederum auf die Sozialisation dieser Figur hingewiesen werden, denn bei ihrem strengen Moralismus handelt es sich ebenfalls um eine gesellschaftlich bedingte Verhaltensweise, die letztendlich auf den Einfluss des Pietismus zurückzuführen ist. Christine hat die moralischen Maßstäbe und Regeln des Herrnhuter Pensionats in exzessiver Form internalisiert und wendet diese nun bedingungslos auf ihr Leben und ihre Umwelt an. Sie zwingt nicht nur sich selbst, sondern auch ihren Mann unter ein „auf Leineweber berechnetes Konventikeltum“ (HF I/2, 797) und eine seiner „Natur total widerstrebende Askese“ (HF I/2, 797) auf. Heide Eilert erkennt in der bedingungslosen Unterwerfung unter die viktorianische Sexualmoral die Ursache für Christines Depression und damit die Erklärung für den Selbstmord.¹¹⁰ Nach Eilert lassen die „weitgehend religiös motivierten Grundsätze Christines Rückschlüsse auf ihr Sexualverhalten zu, in dem der eigentliche Grund für Holks Ehebruch zu sehen ist.“¹¹¹ In seiner Selbstrechtfertigung nach dem Ehebruch bezeichnet Holk seine Ehefrau als „Eisberg“ (HF I/2, 772) und entschuldigt seinen Fehltritt mit ihrer morosen Pflichtauffassung, mit ihrer Leidenschaftslosigkeit und Gefühlskälte: „Christine hat mich von sich weg erkältet. [...] und ich will nicht erfrieren.“ (HF I/2, 772) Ihre asketische Gesinnung scheint allerdings weniger ihren natürlichen Empfindungen zu entsprechen, als vielmehr aus ihrem Pflichtethos zu resultieren. Ingrid Mittenzwei hat auf die Kommunikationsproblematik im Roman hingewiesen, die zwischen den Eheleuten Holk vorherrscht.¹¹² Christine erscheint über weite Teile des Romans als eine Figur, die sich „im Ton“ (HF I/2, 777) „versah“ (HF I/2, 777). Von einem selbstgerechten „Ton der Überhebung“ (HF I/2, 777) und von einem „doktrinäre[n] Ton“ (HF I/2, 699) der „Rechthaberei“ (HF I/2, 698) ist dabei die Rede. Von der Menschlichkeit der Sprache, die an anderer Stelle im Roman¹¹³ ausführlich diskutiert wird, ist bei all dem nicht viel herauszuhören. Christines Menschlichkeit kommt vor allem dort zum

¹¹⁰Vgl. Heide Eilert. „... und mehr noch fast, wer liebt.“; a.a.O. S. 527 – 545.

¹¹¹ Heide Eilert. „... und mehr noch fast, wer liebt.“; a.a.O. S. 535.

¹¹² Vgl. Ingrid Mittenzwei. *Die Sprache als Thema*; a.a.O. S. 119 – 133.

¹¹³ Vgl. hierzu die Äußerungen der Prinzessin gegenüber Holk, als dieser ihr seine unbedingte Diskretion versichern möchte: „Die Menschen, und vor allem die Menschen bei Hofe, müssen durchaus ein Unterscheidungsvermögen ausbilden, was gesagt werden darf und was nicht; wer aber dies Unterscheidungsvermögen nicht hat und immer nur schweigt, der ist nicht bloß langweilig, der ist auch gefährlich. Es liegt etwas Unmenschliches darin, denn das Menschlichste, was wir haben, ist doch die Sprache, und wir haben sie, um zu sprechen...“ (HF I/2, 654)

Ausdruck, wo sie schweigt. Im Schweigen offenbart sich ihre Sensibilität und nur die versteckten Andeutungen, wie beispielsweise die „verschämten Strichelchen“ (HF I/2, 812), zeugen von ihrer verletzten Weiblichkeit. Nur gegenüber der Dobschütz bekennt sie sich zu ihrer nach wie vor andauernden Liebe zu Holk, die sie sich „selbst zum Trotz“ (HF I/2, 626) noch immer für ihren Mann hegt und nur gegenüber ihrem Bruder bekennt sie in einem Brief, dass sie „in erster Reihe [...] doch immer eine Frau“ (HF I/2, 793) ist und sich als solche zutiefst von Holks Ehebruch verletzt fühlt. In ihrer Erziehung hat Christine „gelernt“ sich zu beherrschen, da es sich für eine Frau ihres Standes nicht geziemt, auf sexuelle Erfüllung ausgerichtete Wünsche zu äußern, stattdessen ist es ihre Aufgabe, sich auf die Ausübung des Glaubens und die Erfüllung der Pflicht zu konzentrieren. Über diese einmal erlernten Regeln kann sie sich weder hinwegsetzen, noch kann sie sie vergessen. An dieser Stelle wird die Erinnerung übermächtig. Der daraus resultierende Konflikt – die Unterdrückung der eigenen Sexualität, die Abwehr der Erotik bei gleichzeitigen Liebesgefühlen – wird mehrfach im Roman thematisiert.¹¹⁴ Christines Haltung erinnert an die Worte der Ritterschaftsrätin von Padden aus *Effi Briest*: „Man muss immer ringen mit dem natürlichen Menschen. Und wenn man sich dann so unter hat und beinah schreien möchte, weil’s weh tut, dann jubeln die lieben Engel. [...] [I]m Glauben sich unterkriegen, meine liebe Frau, darauf kommt es an, das ist das Wahre.“ (HF I/4, 166) Im Unterschied zur Ritterschaftsrätin, die als humorvoller und in sich selbst ruhender Charakter beschrieben wird, entbehrt Christine jedoch trotz aller Glaubensstrenge der Ruhe und des Friedens. Sie zerbricht an dem inneren Konflikt, der ihre „echte Frauenliebe“ (HF I/2, 793) und die Anforderungen von Kirche und Gesellschaft in ihr auslöst. Die harsche Ablehnung des dänischen Hoflebens wird von Seiten Christines somit auch deshalb so kompromisslos formuliert, weil der Ort auch für eigene Wunschphantasien steht. Michael Masanetz interpretiert die lebens- und sinnesfeindliche Religiosität aus diesem Grund als Flucht und als abwehrendes „Kreuzschlagen gegen die „Gespenster“ des Ortes – und ihres Innern.“¹¹⁵ Claudia Liebrand spricht in diesem Kontext davon, dass „ihr nach rigiden moralischen und religiösen Grundsätzen organisiertes Über-Ich“ jede Form von Lebensfreude und weltlichem Vergnügen „erbarmungslos ahndet.“¹¹⁶ Christine setzt die moralischen und gesellschaftlichen Konventionen Preußens absolut und erstarrt dadurch in Selbstgerechtigkeit und Gewalttätigkeit gegen das Leben. Indem hier eine Figur an einem zur Abfassungszeit mehr denn je gültigen Moralcode zugrunde geht, wird die überindividuelle

¹¹⁴ Vgl. Karla Müller. *Schlossgeschichten*; a.a.O. S.75.

¹¹⁵ Michael Masanetz. „*Awer de Floth, de is dull!*“ Fontanes „*Unwiederbringlich*“ – das Weltuntergangsspiel eines postmodernen Realisten (Teil 1). In: *Fontane-Blätter*, 1991, Heft 52, S. 76.

¹¹⁶ Claudia Liebrand. *Das Ich und die andern*; a.a.O. S. 282.

Problematik dieses Schicksals deutlich. Christines innerer Konflikt, die Unterdrückung sexueller Wünsche und damit einhergehend die Verkümmern und Deformation legitimer Emotionen durch eine abstruse Ehe- und Sexualmoral, kann somit als zeittypisches Frauenschicksal gewertet werden.¹¹⁷

Die der Memoria-Thematik inhärente Problematik des Vergessens beziehungsweise des Nicht-Vergessen-Könnens wird nach dem Schock des Ehebruchs evident. Durch das unerbittliche Festhalten an den religiösen und moralischen Prinzipien hatte die Gräfin Christine Holk geglaubt, alles richtig gemacht zu haben und somit einen „Anspruch“ (HF I/2, 778) auf die Liebe ihres Mannes erheben zu können. Dieser Anspruch wird ihr jedoch versagt. Paradoxerweise wird sie gerade in dem Moment, in dem sie sich auf sich selbst besinnt und aus verletztem Stolz aus der Gesellschaft zurückzieht, von dieser wieder an die Einhaltung der Pflichten, in diesem Falle der christlichen Pflicht zur Verzeihung, gemahnt. Der Entschluss zur zweiten Ehe ist von Seiten Holks von Heimweh und von Seiten Christines von ihrer Auffassung von Pflicht motiviert. Nachdem sie lange Zeit von ihrer Umwelt als „abstrakt und doktrinär“ (HF I/2, 793) angesehen wurde, wird ihr nun im Namen einer inhaltslos gewordenen Tradition erneut eine abstrakte Pflicht aufgezwungen, gegen die sie sich aufgrund der verinnerlichten Normen nicht mehr zur Wehr setzen kann. Dies macht die Tragik dieser Figur aus. Die widersprüchliche Erwartungshaltung der Umwelt und das noch immer vorhandene Bedürfnis, jeglichen Erwartungen gerecht zu werden, lässt diese Figur in

¹¹⁷ Vgl. Heide Eilert. „... und mehr noch fast, wer liebt.“; a.a.O. S. 544.

Was Fontane hier noch in dezente Andeutungen kleidet, die unausgesprochenen und aufgrund aufoktrozierter gesellschaftlicher Normen unterdrückten sexuellen Wünsche der Ehefrau, wird einige Jahre später bei Eduard von Keyserling in dem 1903 erschienen Roman *Beate und Mareile* mit größerer Deutlichkeit ausgesprochen. In der „Schlossgeschichte“, so der Untertitel von Keyserlings Roman, findet sich eine recht ähnliche Konstellation wie in *Unwiederbringlich*. Auch hier wird die für diese Epoche zeittypische Doppelmoral thematisiert, die der Aufteilung der Frau in die zwei antipodischen Typen von unschuldiger Madonna und sexuell freizügiger Dirne Vorschub leistet. Schlossherr Günther von Tarniff heiratet Beate von Losnitz, mit der er verwandt ist und die er seit Kindertagen kennt. Man führt eine ruhige und gediegene Landehe, in dem Tarniff seine Gattin als „auserlesene[s] Wesen“ und als „Heiligtum“ (Eduard von Keyserling. *Beate und Mareile. Eine Schlossgeschichte*. München, 1998, S. 72) begreift, bei dessen Anblick er frei von jedem Begehren bleibt. Sein Begehren richtet sich vielmehr auf die Inspektorstochter Mareile, mit der er eine leidenschaftliche Affäre hat, was für ihn jedoch zu keiner Zeit einen Widerspruch zu seinem Ehegelöbnis bedeutet. Sexualität mit der Ehefrau dient nach dem hier dargestellten Verständnis nur dem Fortbestand des eigenen Geschlechts, Leidenschaft und sexuelle Erfüllung findet der preußische Adlige hingegen bei anderen Frauen. Von Beate auf seine Untreue angesprochen kann der Agnostiker von Tarniff kaum begreifen, dass seine zur Immaculata stilisierte Gattin diese Auffassung nicht teilt: „Doch, doch! Du verstehst mich. Du weißt, dass ich dich liebe, wie du bist und weil du so bist, und dass ich zuweilen Sehnsucht haben kann – nach – nach heißem Blut – nach Leidenschaft – nach – nach ... nun, mein Gott, nach allem, was du nicht geben kannst und sollst.’ Das Blut stieg Beate in das schmale, kummervolle Gesicht. Ihre Augen wurden feucht und böse. Sie sprach heiser und mühsam: ‚Und wer ... wer sagt dir – dass ich nicht auch heißes Blut habe ... dass ich nicht auch ...’, sie kam nicht weiter. Mit beiden Händen bedeckte sie ihr Gesicht. Sie schämte sich. Die arme geknechtete, verleugnete Sinnlichkeit wollte sich wehren, aber sie schämte sich davor, sich selbst zu bekennen.“ (Ebd. S. 103) Ähnlich wie im Fall von Christine Holk, ahndet auch hier die Protagonistin den scheinbaren moralischen Verfall durch die teilweise eingestandenen sexuellen Wünsche mit Autoaggressionen: „Und doch, wenn ihr Körper nach Günther verlangte, nach ihm schrie, dann hätte sie ihn schlagen mögen.“ (Ebd. S. 105)

einer Orientierungs- und Hilflosigkeit zurück, die sie letztendlich verstummen lässt. In der Folge kann sie zwar noch erfassen, dass jene Prinzipien, nach denen sie erzogen wurde und nach denen sie wiederum die eigene Tochter erzieht, nicht mehr uneingeschränkt gelten, kann jedoch keine Konsequenzen daraus ziehen. Sie kann die Erinnerung, sie kann Memoria nicht ruhen lassen. Die Erkenntnis, dass sie gerade aufgrund der so zwanghaft auferlegten und eingehaltenen Tugenden verlassen wurde, raubt ihr die Kraft, diese Tugenden und damit Teile ihrer Erziehung und Sozialisation im weitesten Sinne zu vergessen, um so den Kreislauf aus Selbstverleugnung und Frustration zu durchbrechen. Der Satz, mit dem Julie von Dobschütz Holk Christines Situation zu erklären versucht, wird somit symptomatisch für diese Figur: „Christine will vergessen, aber sie kann es nicht.“ (HF I/2, 804) Damit wird deutlich, dass Christine auch unter dem Diktat der persönlich erlebten Zeit steht. Weder kann sie die moralischen Grundsätze ihrer herrnhuter Erziehung, noch kann sie die persönliche, durch den Ehebruch hervorgerufene Kränkung vergessen. Christine wird von der Zeit beherrscht; indem sie jedoch die angenommenen Werte und Normen selbst perpetuiert, herrscht diese Zeit auch durch sie weiter. Michael Theunissen betont in diesem Zusammenhang, dass „das Subjekt, durch das die Zeit ihre Herrschaft ausübt, [...] sich entfremdet“¹¹⁸ ist. Nirgends im Roman wird dies deutlicher als durch Christines permanente Sehnsucht nach Ruhe und Frieden. Zermürbt durch den fortwährenden Kampf mit sich selbst und durch die daraus resultierende Entfremdung vom eigenen Ich, stellt sich bei der Gräfin ein unstillbares Ruhebedürfnis ein, das seine Erfüllung erst im Tod findet. Als Prototyp dieser „Pathologie des Daseins in der Zeit“¹¹⁹ nennt Theunissen die Melancholie. Aus diesem „Leiden unter der Herrschaft der Zeit“¹²⁰ ergibt sich die Notwendigkeit des Widerstandes gegen sie. Wird, wie im Fall der Gräfin Holk, der ständige Vergangenheitsbezug lebensbestimmend, steigert sich Melancholie zur Depression. In der Depression ist kein Widerstand gegen die Zeit mehr möglich, denn das Subjekt erliegt in ihr der Herrschaft der Zeit, weil es zunehmend jener Kraft beraubt wird, die nötig wäre, eine Gegenmacht aufzubauen. Nach Friedrich Nietzsche bedürfen die Menschen einer „plastischen Kraft“¹²¹, um „Vergangenes und Fremdes umzubilden und einzuverleiben, Wunden auszuheilen, Verlorenes zu ersetzen, zerbrochene Formen aus sich nachzuformen.“¹²² Mangelt es einem Menschen an dieser plastischen Kraft, so kann er an einem einmal erlebten Schmerz oder Unrecht, an einem, wie Nietzsche schreibt, „ganz

¹¹⁸ Michael Theunissen. *Negative Theologie der Zeit*. Frankfurt am Main, 1991, S. 41.

¹¹⁹ Ebd. S. 49.

¹²⁰ Ebd. S. 49.

¹²¹ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 100.

¹²² Ebd.

kleinen blutigen Risse unheilbar verbluten.“¹²³ Dass Christine „krank, krank im Gemüt“ (HF I/2, 735) ist, wird an mehreren Stellen im Roman thematisiert.¹²⁴ Sie selbst bekennt, dass sie den „melancholischen Zug“ (HF I/2, 608) habe und das „Leben schwer“ (HF I/2, 608) nehme. Hinderk M. Emrich betont in diesem Zusammenhang, dass Depressive einen Mangel an Lebensenergie und einen Mangel an Vergangenheitsbewältigungsenergie haben. Ihnen fehlt die „Vergessens-Kompetenz; sie können ihr Gedächtnis nicht so reorganisieren, dass sie wieder lebensfähig werden“¹²⁵. Wenn Emrich an dieser Stelle die Trauerarbeit als Beispiel anführt und in Anlehnung an den Psychiater Daniel Hell schreibt: „Depressive trauern so sehr, dass sie unfähig sind zu trauern, d.h. nach durchgestandener Trauerarbeit zu vergessen“¹²⁶, dann klingt dies wie eine Zustandsbeschreibung der Gräfin Holk nach dem Tod des jüngsten Kindes und nach dem Ehebruch. Rainer Kolk spricht in diesem Zusammenhang von einem „Zustand autistischer Trauer“¹²⁷, der auch im weiteren Verlauf der Geschichte nicht mehr aufgehoben wird. Christine Holk wird als eine Figur dargestellt, deren Form von Trauerarbeit nur unvollständig sein kann, denn das Stadium des Vergessens wird nie erreicht und damit wird auch ein Neuanfang, wie er im Roman mit dem Bau des neuen Schlosses oder mit der Wiederverheiratung versucht wird, unmöglich. Die Vergessensstörung verhindert, dass der einmal erlittene Verlust oder das einmal erlittene Unrecht nach angemessener Zeit in seiner prospektiven Bedeutung relativiert wird.

Die Folge ist Stagnation, ein Verharren in der Vergangenheit, was hier gleichbedeutend ist mit einem fortwährenden Verharren im Schmerz von gestern. Eine Veränderung der Lebensprinzipien wäre nötig, um den Depressiven aus der Isolation zu führen, in die das ständige Hineintragen der Vergangenheit in Gegenwart und Zukunft zwangsläufig führt. Diese Notwendigkeit kollidiert jedoch mit der Tatsache, dass Depressive einmal stabilisierte Lebenszusammenhänge nicht mehr auflösen können. Man spricht in diesem Kontext von der „Ordentlichkeit“¹²⁸ Depressiver, die sich in Verlässlichkeit, Häuslichkeit und im Vermeiden von Veränderungen äußert. Folglich sind Depressive besonders auf Stabilität und die Unverbrüchlichkeit von Versprechensleistungen angewiesen.¹²⁹ Christine nimmt in ihrer

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Auch die Äußerung des Gärtners über den Gesundheitszustand seiner Frau, die „wieder solch Jucken über den ganzen Körper [habe], was gewiss von der Galle käme, sie ärgere sich so leicht [...]“ (HF I/2, 616), kann als Hinweis auf die „Schwarzgalligkeit“, die Melancholie der Gräfin gewertet werden, die sich ja schließlich auch so leicht ärgert.

¹²⁵ Hinderk M. Emrich. *Über die Notwendigkeit des Vergessens. Das Nirwana-Prinzip und der Todestrieb*.

In: Gary Smith, Hinderk M. Emrich (Hg.). *Vom Nutzen des Vergessens*; a.a.O. S.41.

¹²⁶ Hinderk M. Emrich. *Über die Notwendigkeit des Vergessens*; a.a.O. S. 41. Emrich bezieht sich an dieser Stelle auf die Arbeit von Daniel Hell. *Welchen Sinn macht Depression?* Reinbeck, 1992.

¹²⁷ Rainer Kolk. *Beschädigte Individualität*; a.a.O. S. 60.

¹²⁸ Hinderk M. Emrich. *Über die Notwendigkeit des Vergessens*; a.a.O. S. 40f.

¹²⁹ Vgl. Hinderk M. Emrich. *Über die Notwendigkeit des Vergessens*; a.a.O. S. 40f.

Jugend in dem Pensionat Gnadenfrei die herrnhuter Lehren gleichsam als Versprechen an, dass dies die Normen und Werte sind, an die sie sich ihr Leben lang halten können. Aus diesem Grund insistiert sie darauf, dass sie über Jahre hinweg ihrem Standpunkten treu geblieben sei und im Gegensatz zu ihrem Bruder Arne „da blieb, wo du (Arne – M.W.) früher auch standest und wo du mich selber hingestellt.“ (HF I/2, 619) In gleichem Maße nimmt sie auch Holks Eheversprechen als unverbrüchlich und für alle Zeit gültig an. Diese Versprechensleistungen werden für sie die „Anker für die Stürme des Lebens“ (HF I/2, 614) und damit zu Konstituenten ihrer Identität. Aufforderungen zur Veränderung wird deshalb so rigoros entgegengetreten, weil diese mit der Befürchtung von Identitätsverlust verbunden sind.

Details über Christines Jugend in der Herrnhuter Pension werden dem Leser nicht mitgeteilt, die Bemerkungen zu Gnadenfrei beschränken sich darauf, die lebenslange Fixierung der Gräfin auf diesen Ort zu beschreiben. Emrich betont in *Über die Notwendigkeit des Vergessens* den Zusammenhang von frühkindlichen Schädigungen und Vergessensstörungen.¹³⁰ Von Christine erfährt man, dass sie früh zur Waise wurde und dass ihr Bruder die Pension für sie ausgesucht hat. Christines Entwicklung kann psychoanalytisch als Adoleszenzkrise gelesen werden. Der frühe Verlust der Eltern kann im Sinne eines Kindheitstraumas interpretiert werden. Die aus solch einem Trauma resultierenden Ambivalenzkonflikte können das ganze zukünftige Leben bestimmen und nach Emrich dazu führen, dass die Ablösung vom Elternhaus misslingt. Das Elternhaus wird hier durch die Pension ersetzt, von der sich Christine Zeit ihres Lebens nicht lösen kann, was unter anderem durch die Tatsache verdeutlicht wird, dass sie nach der Trennung von ihrem Mann nach Gnadenfrei zurückkehrt. Neue identifikatorische Leistungen gehen nach Emrich mit „Entkoppelungen von bisherigen Affinitäten“¹³¹ einher. Dabei führen vor allem Werte-Revolutionen, Um- oder Neubewertungen zu derartigen Entkoppelungen, wie Emrich am Beispiel der Pubertätskrisen und anderen Phasen seelischen Wachstums verdeutlicht. Es sind somit insbesondere Reifungskrisen, im Roman dargestellt an dem frühen Tod der Eltern, am Tod ihres dritten Kindes und an der Scheidung von Holk, deren unvollständiges Durchleben oder Verarbeiten zu ausgeprägten psychischen Störungen mit Vergessensdefiziten führen können. Erfolgreiche psychoanalytische Prozesse können somit als „Identitätskrisen mit günstigem Ausgang“¹³² beschrieben werden. In Anlehnung an Freuds „Nirwana-Prinzip“ und an die Arbeiten von E. Erikson deutet Emrich erfolgreich absolvierte Lebenskrisen als ein

¹³⁰ Vgl. Hinderk M. Emrich. *Über die Notwendigkeit des Vergessens*; a.a.O. S. 69f.

¹³¹ Hinderk M. Emrich. *Über die Notwendigkeit des Vergessens*; a.a.O. S. 70.

¹³² Ebd.

Stück wirksam gewordener Todestrieb: „Jeder Entwicklungssprung ist mit einem ‚Partial-Tod‘ verbunden: Mit der Pubertät stirbt die Kindheit, mit der Ehe die Junggesellenperiode, mit der Mutterschaft die Mädchenschaft; und jeder dieser partiellen Tode ist auch ein Vergessen.“¹³³ Die Gräfin Holk starb keinen dieser „Partial-Tode“. Sie ist „trotz ihrer siebenunddreißig Jahre [...] noch ganz das Gnadenfreier Pensionsfräulein, besonders auch darin wie sie mit der Dobschütz lebt.“ (HF I/2, 593)

Was in diesem Zitat ebenfalls zum Ausdruck kommt, ist die ambivalente Rolle der Gesellschaftsdame Julie von Dobschütz, die für Christine ein Element des permanenten Vergangenheitsbezugs darstellt. Sie dient der Gräfin in ihrem einsamen Schloss als lebendiges Andenken an die „Gnadenfreier Pensionstage[...]“ (HF I/2, 571) und sorgt so für die Imitation früherer Lebensweisen. Darüber hinaus ist die ewig „gute Dobschütz“ (HF I/2, 602) als Figur, als eigenständiger Charakter auffallend unscharf gezeichnet.¹³⁴ Sie weist keinerlei individuellen Züge auf und wird ausschließlich über ihre Beziehung zu Christine definiert, für die sie als Projektionsfläche der eigenen Vergangenheits- und Todessehnsucht fungiert. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Eigenaussage der Dobschütz über ihr Verhältnis zu Christine: „Wir waren zwei Menschen, aber wir führten nur *ein* Leben“ (HF I/2, 805). Die Dobschütz erscheint über die ganze Handlung als einzige Vertraute der Gräfin, sie ist, im Gegensatz zu Holk, „ohnehin eine Eingeweihte“ (HF I/2, 600), was zu einer Verschärfung der Eheproblematik führt. Aus diesem Grund wird sie im Text nicht nur als „vorzügliche Person“ (HF I/2, 593), sondern auch als „Unglück“ (HF I/2, 593) und „Unterweltschatten“ (HF I/2, 772) bezeichnet. Dass die Dobschütz somit mehr ist als eine kommentierende Nebenfigur, betont Renate Böschstein. Für sie nimmt das Fräulein, das an der Textoberfläche die Rolle der taktvoll vermittelnden Dame innehat, aufgrund ihres „komplizenhaften“¹³⁵ Verhaltens beim Selbstmord Christines in der „Tiefenschicht die Züge eines Todesengels an.“¹³⁶ Diese Aussage Böschsteins bezüglich einer „Mittäterschaft“ der Dobschütz kann noch erweitert werden, denn nicht nur am Abend des Selbstmordes kommt sie Christines auf Destruktion gerichteten Wünschen nach, sondern bereits während der gesamten Handlungszeit dient sie als Personifizierung der Vergangenheit. Der Selbstmord

¹³³ Ebd. S. 70f.

¹³⁴ Eine besondere Gewichtung erhält die Rolle der Dobschütz allerdings durch die Tatsache, dass ihr die Ehre des letzten Wortes zuteil wird. Wie Alheide Schmidt-Supprian in diesem Zusammenhang feststellt, wird in dem abschließenden Brief der Dobschütz an den Generalsuperintendenten Schwarzkoppen die „entscheidende Schlußstimme“ laut, in der sich Vermutungen, Meinungen und Erklärungsversuche vereinen. Alheide Schmidt-Supprian. *Briefe im erzählten Text*; a.a.O. S. 219. Zur Bedeutung des abschließenden Briefes vgl. auch Heide Eilert. „... und mehr noch fast, wer liebt.“; a.a.O. S. 530.

¹³⁵ Renate Böschstein. *Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie*; a.a.O. S. 27.

¹³⁶ Ebd. Auch Hugo Aust spricht die Ambivalenz dieser Figur an, wenn er betont, dass ihre Rolle beim Selbstmord nicht ihrer Liebe zu Christine entspricht, „oder doch nur in dem Sinn, wie jemand einer Todkranken ‚Sterbehilfe‘ leistet.“ Hugo Aust. *Theodor Fontane. Ein Studienbuch*. Tübingen, Basel, 1998, S.147.

wird zum finalen, erlösenden Akt einer Figur, die der Fähigkeit beraubt ist, mit Hilfe von Vergessensleistungen Teile ihrer Vergangenheit zu eliminieren. Statt gegen die Dominanz der Vergangenheit richtet Christine ihre Aggressionen gegen sich selbst, statt quälende Erinnerungen auszulöschen, löscht sie sich selbst aus. Das Wasser als Ort des Rausches und des Elementaren symbolisiert das Gegenprinzip zu der im Leben praktizierten Askese. Die Ostsee wird in *Unwiederbringlich* zu den Gewässern des Lethe, in denen eine durch die Herrschaft der Zeit gebrochene Figur Vergessen findet.

4.2.2. Zukunftsperspektiven: Ebba von Rosenberg

Dem von Christine gepredigten memento mori stellt sich Ebbas selbstbewusst proklamiertes „memento vivere“¹³⁷ entgegen. In der Figurenrede zwischen dem verwirrten Holk und dem in der „Chronique scandaleuse“ (HF I/2, 679) bewanderten Pentz wird von Ebba erzählt, dass sie zwar „eine Vergangenheit“ (HF I/2, 686) habe, dieser jedoch nicht allzu viel Bedeutung beimisst und sich stattdessen um so mehr „eine Zukunft“ (HF I/2, 686) wünscht. Sie ist die Figur im Roman, die sich am weitesten von der eigenen Vergangenheit losgesagt hat. Ausdrücklich betont sie, dass sie nicht „die Prätension“ habe, sich „auf Geschichte hin auszuspielen“ (HF I/2, 756), Geschichte selbst ohnehin nur aus „französischen Romanen“ (HF I/2, 655) kenne, was für eine Hofdame ihrer Ansicht nach jedoch genügen müsse.¹³⁸ Während Historiographien von dem Interdependenzverhältnis zwischen dem Schreiben von Geschichte und dem Schreiben von Geschichten geprägt sind, verschiebt sich dieses Verhältnis im historischen Roman zugunsten der Fiktion. Es lässt sich daher vermuten, dass in den von Ebba angesprochenen Romanen die historischen Ereignisse nur den Hintergrund der Narration darstellen. Die Vorliebe für historische Romane wirft somit ein bezeichnendes Licht auf den Umgang Ebbas mit Memoria, der im scharfen Kontrast zu dem von Christine Holk zelebrierten Gedächtniskult und der auf Holkenäs gängigen „Traktätchenliteratur“ (HF I/2, 744) steht.¹³⁹ Christine lebt in der Vergangenheit und leidet an Memoria, während Ebba in erster Linie für ihre Zukunft lebt und Memoria kaum Bedeutung zuschreibt. Geschichte, sei es die eigene oder die sogenannte „große“ Geschichte, wird von Ebba für die eigenen Zwecke instrumentalisiert. In einem „affektiert ruhigen Tone“ (HF I/2, 660) erzählt das Fräulein dem „krasse[n]“ (HF I/2, 660) Aristokraten Holk von ihrer nur bedingt standesgemäßen

¹³⁷ Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 154.

¹³⁸ Zu Ebbas Geschichtsauffassung vgl. auch Abschnitt II.1.1.2.2. *Geschichte(n) erzählen* S. 94 ff.

¹³⁹ Wie an anderer Stelle bereits ausführlich diskutiert wurde, findet jedoch eine Annäherung der Figuren Ebba von Rosenberg und Christine Holk im jeweiligen Geschichtsverständnis statt. Vgl. S. 99f. dieser Arbeit.

Abstammung und bezüglich ihrer „schwedische[n] Vergangenheit“ (HF I/2, 688) wird im Text die Vermutung geäußert, dass sie mit erfundenen Details „das Pikante“ (HF I/2, 688) der Affäre noch zu steigern versucht, um die eigene Person interessanter erscheinen zu lassen. Die Äußerungen zum Bischof von Roeskilde, zu Heinrich VIII. oder dem Trojanischen Krieg dienen Ebba als versteckte Andeutungen und Offerten in ihrem Verführungs- und Vexierspiel zur Eroberung Holks. Sie zeigt nur dann einen Sinn für Mnemotope, wenn diese die Melusine in ihr ansprechen, wie beispielsweise die Landschaft um den Furesee¹⁴⁰ und sie weist den Versatzstücken des kollektiven Gedächtnisses nur dann Bedeutung zu, insofern diese sich für die eigenen Interessen einsetzen lassen. So bedient sie sich beispielsweise der höfischen Riten als Mittel zum Zweck, um die Sympathie der Prinzessin zu gewinnen und damit den eigenen Status zu sichern. Horst Thomé hat im Zusammenhang mit Ebbas Position darauf hingewiesen, dass für eine solche Stellung bei Hofe eigentlich eine Abstammung von „altem“ Adel erforderlich wäre.¹⁴¹ Dass Ebba solch eine Stellung trotz ihrer prekären Vergangenheit und ihrem zweifelhaften Stammbaum innehat, zeigt, dass hier eine Figur dargestellt wird, die sich über die gesellschaftlichen Grenzen und Zwänge der Memoria hinwegzusetzen weiß. Sie wird damit zur einzigen Figur des Romans, die sich uneingeschränkt der Zukunft zuwendet, und dies ist es, was den Gegensatz zur Figur der Christine Holk ausmacht. In der Gestalt Ebbas von Rosenberg findet die Sehnsucht nach einem Leben im Hier und Jetzt, amalgamiert mit den Hoffnungen auf eine strahlende Zukunft, seinen Ausdruck, während Christine die bürgerlichen Moralvorstellungen des 18. Jahrhunderts verbunden mit einem nur auf die Ewigkeit ausgerichteten Denken und Trachten repräsentiert. „In der Liebe regiert der Augenblick“ (HF I/2, 788), lässt Ebba Holk wissen und formuliert damit eine Auffassung von Liebe und Sexualität, die im völligen Kontrast zu dem lebenslangen Anrecht auf Liebe steht, das Christine von ihrem Mann einfordert. Wenn Ebba sich dennoch zu einer Ehe entschließt, so tut sie dies ausschließlich aus Gründen der gesellschaftlichen Karriere. Damit scheint Ebba von Rosenberg auf den ersten Blick der vielleicht am einfachsten zu fassende, weil in sich geschlossenste Charakter des Romans zu sein. Der Bruch in dieser Figur wird deutlich, wenn man sich ihren hysterischen Anfall vergegenwärtigt, als das Gespräch im Theater auf Shakespeares „Dorchen Lakenreißer“ (HF I/2, 685) kommt. In ihrer heftigen Reaktion auf eine Figur, die sie als Karikatur ihrer selbst erkennen muss, offenbart sich die Unauslöschbarkeit der eigenen Vergangenheit. In dem Moment, in dem ihr ein Zerrspiegel

¹⁴⁰ Vgl. hierzu Abschnitt I.2.3.5. „*Alles ist wie Opferstätte*“ – *Landschaft als Gedächtnisort* ab S. 179, besonders S. 182ff.

¹⁴¹ Vgl. Horst Thomé. *Autonomes Ich und „inneres Ausland.“ Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848 – 1914)*. Tübingen, 1993, S. 365.

vorgehalten wird, fällt Ebba aus ihrer selbstgewählten Rolle der mondänen und kapriziösen Hofdame, die sich über die bestehenden Normen der viktorianischen Sexualmoral hinwegsetzt. Die Auseinandersetzung mit ihrem alter ego beraubt sie für kurze Zeit ihrer Selbstsicherheit und scheinbaren Überlegenheit. Obwohl Ebba von Rosenberg jenen Naturen zuzurechnen ist, die im Sinne Nietzsches die bereits angesprochene „*plastische Kraft*“¹⁴² besitzen, mit deren Hilfe sie die Vergangenheit hinter sich lassen und die Zukunft aktiv gestalten können, zeigt sich in der Konfrontation mit Teilen der eigenen Vergangenheit die Unfähigkeit, sich völlig von dieser zu lösen. Auch eine Figur wie Ebba von Rosenberg steht somit, wenn auch in viel geringerem Maße als Christine Holk, unter der Gewalt der eigenen Erinnerung.

¹⁴² Friedrich Nietzsche. *Unzeitgemäße Betrachtungen*; a.a.O. S. 100.

SCHLUSS

Wie die Ausführungen in den vorausgegangenen Kapiteln gezeigt haben, handelt es sich bei *Unwiederbringlich* um einen ganz im Zeichen von Memoria konzipierten Roman. Die Konfrontation der Figuren sowohl mit der eigenen, unbewältigten Vergangenheit als auch mit den Werten des kulturellen Gedächtnisses stellt ein zentrales Thema von Fontanes Werk dar. Hier wird ein historischer Raum beschrieben, in dem die traditionellen Formen kultureller Erinnerung ihre Gültigkeit verlieren und die Auseinandersetzung mit kultureller und mit individueller Vergangenheit fortan als problematisch gilt. Vor diesem Hintergrund bietet es sich an, *Unwiederbringlich* vor der Folie aktueller Memoria-Theoreme zu lesen. Die Applikation dieser modernen literaturwissenschaftlichen Theorien auf *Unwiederbringlich* zeigt, dass neuen Lektüreverfahren einen Zugang zur Interpretation dieses vielfach verkannten und missverstandenen Romans ermöglichen. Dass in *Unwiederbringlich*, einem Roman aus dem Jahre 1891, all die Theoreme diskutiert und in gewissem Sinne auch antizipiert werden, die die aktuelle Memoria-Debatte bestimmen, macht meines Erachtens die Modernität und Qualität dieses bis dato in der Literaturwissenschaft nur wenig beachteten Romans aus.

Die Untersuchung des Romans unter Berücksichtigung aktueller Memoria-Theorien hat Folgendes ergeben:

Geschichte wird in Fontanes Roman in narrativer Form aufgearbeitet, wie dies im Augenblick auch im Rahmen des New Historicism diskutiert wird. Nach Hayden White ist unsere Wahrnehmung von Welt tropologisch determiniert. Sprache ist der Erkenntnis immer vorgeschaltet und jegliche Textproduktion vollzieht sich nach narrativen Mustern. Das in der Historiographie jedoch lange Zeit vorherrschende Diktum der Faktizität und Wissenschaftlichkeit führt zu einer männlich konnotierten Geschichtsschreibung, die vorgibt, frei von narrativen Formen zu sein und eine objektive Darstellung historischer Fakten zu liefern und damit „große“ Geschichte zu schreiben. Im Mittelpunkt dieser „großen“, männlich konnotierten Geschichte stehen in erster Linie männliche Protagonisten und deren Taten: Staatsmänner, Kriegshelden, Geistliche oder auch Revolutionäre. Dieser offiziellen Lesart von Geschichte steht eine alternative, weiblich konnotierte Geschichtsschreibung gegenüber, die die Fiktionalität jeglicher Form von Text betont und in deren Zentrum die von der offiziellen Historiographie vernachlässigten Nebenfiguren stehen. In *Unwiederbringlich* wird in der Figurenrede die Unterscheidung von großer, männlich konnotierter und kleiner, weiblich konnotierter Geschichte reflektiert, wobei einem Geschichtsbild, das den Fokus auf

die Nebenfiguren – in erster Linie die Frauen – und Nebenschauplätze von Geschichte lenkt, eindeutig der Vorrang eingeräumt wird. Diese Gewichtung lässt eine Kritik an der offiziellen Deutung von Geschichte laut werden, die sich an Kategorien wie Staats- und Kriegsgeschichte oder Märtyrer- und Heldentum orientiert. Der New Historicism hat darüber hinaus auch die Anekdote als ausgesprochen literarische Form der Geschichtsdarstellung entdeckt, in deren Mittelpunkt nicht die Faktizität des Überlieferten, sondern dessen beispielhafter Charakter für geschichtliche Ereignisse, Personen oder Epochen steht. Durch den Rückgriff auf eine Skandalgeschichte der strelitzer Adelsgesellschaft situiert Fontane seinen Roman im Kontext der Anekdote. Dieses Vorgehen bei der Konzeption des Romans und die zahlreichen Verwendungen historischer Anekdoten lenken den Blick nochmals auf die Narrativität von Geschichte.

Neben der Diskussion um die Darstellungsweisen von Geschichte wird die Memoria-Debatte auch von der Frage nach der Bedeutung von Gedächtnisorten geprägt. In Mnemotopen fokussiert sich die Erinnerung in einem realen Ort. Aus diesem Grund sind sie von konstitutivem Charakter für die Erinnerungskultur. Gleichzeitig sind Mnemotope jedoch auch unterschiedlichsten Auslegungen zugänglich. In *Unwiederbringlich* wird dieser Sachverhalt durch die individuelle Aneignung von Mnemotopen durch die Figuren thematisiert. Im Roman werden klassische Mnemotope in Form von alten Gebäuden dargestellt, wie das alte Schloss Holkenäs, die Feldsteinkirche und die Gruft, die für eine ganze Gedächtnisgemeinschaft von erinnerungs- und gemeinschaftsstiftender Bedeutung sind. Darüber hinaus wird jedoch auch die Genese individueller Mnemotope beschrieben, die nur für einzelne Figuren Erinnerungswerte symbolisieren, während sie für andere mehr oder weniger bedeutungslos sind. Dieser unterschiedliche Zugang zu Gedächtnisorten erzeugt Unverständnis und Dissens unter den Figuren. Fortan wird nicht mehr an einem für alle Beteiligten bedeutsamen Ort einer gemeinsamen Vergangenheit gedacht und dadurch gleichzeitig Gemeinschaft und Gemeinsamkeit zelebriert, sondern Erinnerungen und das Angedenken daran werden individualisiert. Das Beispiel der Figuren aus *Unwiederbringlich* macht deutlich, dass die Auflösung kollektiver Erinnerungsstrukturen zu zunehmender Vereinsamung führt. Vergangenheit hat keine gemeinschaftsstiftende Funktion mehr, sondern die Auseinandersetzung mit ihr wird als einsamer Prozess erlebt. Das Individuum sucht sich aus diesem Grund individuelle Rückzugsorte, in denen es seine individuelle Vergangenheit veranschaulicht sieht. Besonders eindrücklich wird dies im Roman am Beispiel der Gräfin Holk dargestellt. Ihre Vorliebe für das alte Schloss Holkenäs, das ganz in der Nähe des

Grabes ihres verstorbenen Kindes liegt, kann von ihrer Umwelt ebenso wenig nachvollzogen werden wie ihre stete Trauer um den Tod ihres Kindes. Ihr permanenter Vergangenheitsbezug stößt bei ihrer Familie auf Unverständnis und Ablehnung. Aus dem Gefühl des Alleingelassenseins mit der Vergangenheit resultieren im Verlauf der Geschichte zunächst ihr Rückzug in ihr individuelles Mnemotop Gnadenfrei und, nach dem sie mehr oder weniger freiwillig ihre selbstgewählte Isolation für eine zweite Ehe verlässt, das zunehmende Verstummen dieser Figur, das in der Flucht vor der Welt kulminiert.

Ein weiteres, die aktuelle Memoria-Debatte beherrschendes Phänomen, das in *Unwiederbringlich* Erwähnung findet, sind die Archivprozesse. Dabei sind im Roman zwei Ebenen zu unterscheiden. Auf der ersten Ebene wird durch die Archivierungsbestrebung von Pastor Petersen und König Friedrich VII. eine negative Haltung dargestellt, die sich vor die eigentliche Profession als Pastor, beziehungsweise als Regent stellt und das Leben der nächststehenden Figuren überschattet. In der Zeichnung des Pastors und des Königs äußert sich die Kritik an einer übertriebenen Sammelwut, die Unmengen von Archiven produziert, deren Inhalte jedoch teilweise von recht zweifelhafter Qualität sind. Mit der Beschreibung der Altertümler und Sammler wird in Fontanes Werk der Duktus des wahllosen Sammelns und Archivierens mehrfach aufgezeigt. Damit wird eine Entwicklung antizipiert und kritisch kommentiert, die ihre Anfänge im 19. Jahrhundert hat und heute in einer nicht mehr überschaubaren Zahl von Staats- und Privatarchiven kumuliert.

Die zweite Ebene, auf der in *Unwiederbringlich* Archivprozesse thematisiert werden, ist die Ebene der Intertextualität. Hier wird der Roman selbst zum Archiv sowohl für den Sprachduktus und die literarischen Vorlieben der gebildeten Oberschicht des ausgehenden 19. Jahrhunderts als auch für literarische Motive und Texte. Die Sprache der Figuren Fontanes ist durchwoben von unzähligen Zitate und geflügelten Worten, die als Kennzeichen eines bildungsbürgerlichen Codes gelten können. Darüber hinaus werden im Roman explizit vier Balladen und ein Lied angeführt, die die Romanhandlung auf einer poetischen Ebene präfigurieren und für den Verlauf der Geschichte von entscheidender Bedeutung sind. Die Balladen strukturieren den Handlungsverlauf von *Unwiederbringlich*, gleichzeitig wird der Roman durch diese Intertexte auch zum Archiv für die Rezeptionsästhetik der dargestellten Gesellschaftsschicht. Neben diesen markierten Intertexten ist die Romanstruktur von *Unwiederbringlich* auch von unmarkierten Zitaten und Intertexten geprägt. So erscheint die Figur der Brigitte Hansen als wandelndes Zitat, indem sie zur Erreichung persönlicher Ziele vorgelebten Mustern folgt. Darüber hinaus lässt sich Goethes Roman *Die*

Wahlverwandtschaften als unmarkierter Intertext und als literarisches Motiv für die Konzeption von *Unwiederbringlich* identifizieren. Goethes Roman fungiert über weite Teile als Subtext für die Figurenbeschreibung und Konfliktextposition in *Unwiederbringlich*.

Zur Diskussion um Memoria, um den Umgang mit Geschichte und Gedenken gehört als abschließender letzter Aspekt auch die der Memoria-Debatte inhärente Vergessens-Thematik. Wie an anderer Stelle bereits ausgeführt¹, erscheint das Vergessen in erster Linie negativ konnotiert. Dabei bleibt vielfach unberücksichtigt, dass das Vergessen ein wichtiger Bestandteil jeglicher Erinnerungskultur ist, denn ohne Vergessen gibt es kein Erinnern an Wichtiges. Erinnerung muss somit zwangsläufig selektiv sein, um Raum zu schaffen für Denkwürdiges. Diese Dialektik von Erinnern und Vergessen wird in *Unwiederbringlich* an einer der zentralen Figuren exemplifiziert. Die Gräfin Christine Holk entbehrt der Fähigkeit zu vergessen oder die einmal ertragenen Verletzungen zu verarbeiten. Sie erscheint als eine von der Last der Erinnerungen gebrochene Figur, versteinert durch die permanente Rückschau auf die Vergangenheit. Um ihren selbst aufgegebenen Vorstellungen von Pflicht nachzukommen, klammert sie sich an die Versatzstücke des kollektiven Gedächtnisses ohne zu begreifen, dass diese Quivalente in einer gewandelten Welt keinen Halt und keine Orientierung mehr bieten können. Die Werte und Normen, die die Gräfin aufgrund ihrer Erziehung und Sozialisation internalisiert hat und die sie als Rettungsanker für die Stürme des Lebens auch der eigenen Tochter weitergeben möchte, erweisen sich gegenüber den veränderten Anforderungen als unbrauchbar. Die Glaubensgrundsätze, denen Christine Holk folgt, gleichen somit weniger einem Anker als vielmehr morschen Schiffsplanken. Sie sind porös und dem Zerfall ausgesetzt und vermögen keinen Halt und keine Rettung mehr zu geben. Dennoch klammert sie sich daran und geht, um in diesem Bild zu bleiben, im wahrsten Sinne des Wortes damit unter.

¹ Vgl. hierzu Abschnitt II.4. *Vom Nutzen des Vergessens und den Zwängen der Memoria*, S. 273f.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärtexte

Fontane, Theodor. Werke, Schriften, Briefe. Herausgegeben von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Hanser-Fontane-Ausgabe. München, 1990.

Benn, Gottfried. Gesammelte Werke in vier Bänden. Herausgegeben von Dieter Wellershoff. Wiesbaden, 1966.

Büchner, Georg. Dantons Tod. In: Georg Büchner. Werke und Briefe. dtv-Klassik-Ausgabe, München, 1988.

Cicero, Marcus Tullius. De inventione. Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum. Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch-deutsch. Düsseldorf, Zürich, 1998.

Ders. De oratore. Über den Redner. Lateinisch-deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin. Reclam-Ausgabe Nr. 6884, Stuttgart, 1986.

Goethe, Johann Wolfgang von. Werke. Hamburger Ausgabe, München, 2000.

Halbwachs, Maurice. La mémoire collective. Zu deutsch: Das kollektive Gedächtnis.

Übersetzt von Holde Lhoest-Offermann. Stuttgart, 1967.

Ders. La topographie légendaire des Evangiles en Terre Sainte. Paris, 1941. Zu deutsch: Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Konstanz, 2003.

Ders. Les cadres sociaux de la mémoire. Zu deutsch: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Übersetzt von Lutz Geldsetzer. Frankfurt am Main, 1985.

Hofmannsthal, Hugo von. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Herausgegeben von Herbert Steiner. Frankfurt am Main, 1954.

Ders. Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur, Kunst und Geschichte. Herausgegeben von Mathias Mayer. Stuttgart, 2000.

Ibsen, Henrik. Die Frau vom Meer. Schauspiel in fünf Akten. Reclam-Ausgabe Nr. 2560, Stuttgart, 1998.

Ders. Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten. Reclam-Ausgabe Nr. 1828, Stuttgart, 1997.

Kertész, Imre. Roman eines Schicksallosen. 19. Auflage. Berlin, 2005.

Keyserling, Eduard von. Werke. Herausgegeben von Rainer Gruenter. Frankfurt am Main, 1973.

Klüger, Ruth. weiter leben. Eine Jugend. Göttingen, 1992.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. Nouveaux essais sur l'entendement humain. Herausgegeben von W. von Engelhardt und H.H. Holz. Frankfurt am Main, 1961.

Lessing, Gotthold Ephraim. Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Berlin, 1772. dtv-Ausgabe, München, 1997.

Ders. Hamburgische Dramaturgie. Herausgegeben von Otto Mann. Stuttgart, 1963.

Ders. Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Verfertigt im Jahre 1763. Reclam-Ausgabe Nr. 10, Stuttgart, 1962.

Levi, Primo. Ist das ein Mensch? 14. Auflage, München, 2005

Locke, John. An Essay Concerning Human Understanding. 1690. Herausgegeben von H. W. Yolton. London, New York, 1972.

Mann, Heinrich. Der Untertan. Roman. Limitierte Jubiläumsausgabe, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

Mann, Thomas. Joseph und seine Brüder. Die Geschichten Jaakobs. 11. Auflage, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

Nietzsche, Friedrich. Die Geburt der Tragödie. Kritische Studienausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Moutinari. München, 1988.

Ders. Unzeitgemäße Betrachtungen. Insel-Taschenbuch 509, erste Auflage, Frankfurt am Main, 1981.

Platon. Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch. Herausgegeben von Gunther Eigler. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2. Auflage, 1990.

Poe, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. Essays and Reviews. New York, 1984.

Proust, Marcel. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. In Swanns Welt. Aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens. Suhrkamp Taschenbuch 2671, Frankfurt am Main, 1997.

Quintilianus, Marcus Fabius. Institutio oratoria. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch-deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt, 1988.

Rhetorica Ad Herennium. Lateinisch-deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Theodor Nüßlein. 2. Auflage. Düsseldorf, Zürich, 1988.

Schiller, Friedrich. Wallenstein I. Die Piccolomini. Reclam-Ausgabe Nr. 41, Stuttgart, 1988.

Schnitzler, Arthur. Lieutenant Gustl. Reclam-Ausgabe Nr. 18156, Stuttgart, 2002.

Schopenhauer, Arthur. Aphorismen zur Lebensweisheit. (1851) Insel-Ausgabe, Frankfurt am Main, 1976.

Shakespeare, William. Hamlet. Prinz von Dänemark. Reclam-Ausgabe, Nr. 31, Stuttgart, 2001.

Uhland, Ludwig. Werke. Herausgegeben von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt am Main, 1983.

Waiblinger, Friedrich Wilhelm. Werke und Briefe. Textkritische und kommentierte Ausgabe in fünf Bänden. Herausgegeben von Hans Königer. Band I: Gedichte. Veröffentlichung der Deutschen Schillergesellschaft, Band 34, Stuttgart, 1980.

Wegner, Armin T. Odyssee der Seele. Ausgewählte Werke. Herausgegeben von Ronald Steckel. Wuppertal, 1976.

Sekundärliteratur

Adler, Jeremy. „Eine fast magische Anziehungskraft.“ Goethes „Wahlverwandtschaften“ und die Chemie seiner Zeit. München, 1987.

Albig, Jörg Uwe. Als Kaiser der Letzte. In: GeoEpoche. Das Magazin für Geschichte. Nr. 12: Deutschland um 1900. Hamburg, 2004, S. 51 – 65.

Anderson, Paul Irving. Von „Selbstgesprächen“ zu „Text - Paradigma“. Über den Status von Fontanes Versteckspielen. In: Fontane Blätter, 65/66, 1998, S. 300 - 317.

Angehrn, Emil. Vom Lesen und Schreiben der Geschichte. Dekonstruktion und historischer Sinn. In: Selbstorganisation. Jahrbuch für Komplexität in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften. Band 10: Geschichte zwischen Erlebnis und Erkenntnis. Herausgegeben von Rainer-M.E. Jacobi. Berlin, 1999.

Assmann, Aleida / Harth, Dietrich (Hg.). Mnemosyne. Formen und Funktionen kultureller Erinnerung. Frankfurt am Main, 1991.

Assmann, Aleida und Jan / Hardmeier, Christof (Hg.). Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I. München, 1983.

Assmann, Jan / Gladigow, Burkhard (Hg.). Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV. München, 1995.

Assmann, Jan / Hölscher, Tonio (Hg.). Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main, 1988.

Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und Identität in frühen Hochkulturen. München, 1992.

Aust, Hugo (Hg.). Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks. Zehn Beiträge. München, 1980.

Ders. Theodor Fontane. Ein Studienbuch. Tübingen, Basel, 1998.

Bachmann-Medick, Doris (Hg.). Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main, 1996.

- Barck, Karlheinz u.a. (Hg.).* Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, 1990.
- Bager, Wolfgang.* Ein Mann voller Eigenschaften. Zum 100. Todestag Theodor Fontanes. In: Südkurier, Nr. 217, 1998, S. 9.
- Baßler, Moritz (Hg.).* New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u.a. Frankfurt am Main, 1995.
- Bauer, Katja.* Ein guter, aber teurer Plan für Berlin. In: Badische Zeitung, 25. August 2005, Nr. 196/34, 60 Jg., S. 2.
- Beck, H. (Hg.).* Wege in die Welt. Reiseberichte aus 250 Jahren Brüdermission. Erlangen, 1992.
- Benjamin, Walter.* Goethes Wahlverwandtschaften. In: Schriften. Band I. Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno. Frankfurt am Main, 1955.
- Berger, Renate / Stephan, Inge (Hg.).* Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln, Wien, 1987.
- Bessler, Gabriele.* Von Nixen und Wasserfrauen. Köln, 1995.
- Blessin, Stephan.* Die Romane Goethes. Königstein/Ts., 1979.
- Ders.* „Unwiederbringlich“ – ein historisch-politischer Roman? Bemerkungen zu Fontanes Symbolkunst. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 48, 1974, S. 672 - 703.
- Böckmann, Paul.* Der Zeitroman Fontanes. In: Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Jg.11, H. 5, 1959, S. 59 - 81.
- Bolz, Norbert / van Reijen, Willem (Hg.).* Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen. Frankfurt am Main, 1996.
- Bolz, Norbert W. (Hg.).* Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hildesheim, 1981.
- Böning, Thomas.* Alterität und Identität in literarischen Texten von Rousseau und Goethe bis Celan und Handke. Freiburg, 2001.
- Böschenstein, Renate.* Die Ehre als Instrument des Masochismus in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Herausgegeben von Johannes Cremerius u.a. Band 7: Masochismus in der Literatur. Würzburg, 1988.
- Bosse Heinrich / Renner Ursula (Hg.).* Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg, 1999.

- Bosse, Heinrich.* Autorschaft ist Werkherrschaft – Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn, München, Wien, 1981.
- Brahm, Otto.* Kritische Schriften. Band 2. Berlin, 1915.
- Brinkmann, Richard.* Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen. München, 1967.
- Broich, Ulrich / Pfister, Manfred* unter Mitarbeit von *Schulte-Middelich, Bernd.* Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen, 1985.
- Bronfen, Elisabeth.* Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München, 1994.
- Buchholz, Margot / Froeschle, Hartmut (Hg.).* Beiträge zur schwäbischen Literatur- und Geistesgeschichte. Band I. Jubiläumsausgabe zum 75-jährigen Bestehen des Justinus-Kerner-Vereins 1905 – 1980. Weinsberg, 1981.
- Bußmann, Hadumod.* Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart, 1990.
- Conrad, Christoph / Kessel, Martina (Hg.).* Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion. Stuttgart, 1994.
- Delf von Wolzogen, Hanna / Nürnberger, Helmuth (Hg.).* Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13. – 17. September 1998 in Potsdam. Würzburg, 2000.
- Delius, F. C.* Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus. München, 1971.
- Demetz, Peter.* Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen. München, 1964.
- Derrida, Jacques.* Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin, 1997.
- Ders.* Grammatologie. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main, 1992.
- Drude, Otto.* „1892 – fast das letzte Jahr.“ Nachwort zu Theodor Fontane „Meine Kinderjahre“. Autobiographischer Roman. Insel-Taschenbuch Nr. 705, Frankfurt am Main, 1983.
- Dutschke, Manfred.* Geselliger Spießbrutenlauf. Die Tragödie des lächerlichen Junkers Schach von Wuthenow. In: Theodor Fontane. Sonderausgabe der Reihe Text und Kritik. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München, 1989.
- Eagleton, Terry.* Einführung in die Literaturtheorie. Vierte Auflage, Stuttgart, 1997.
- Echterhoff, Gerald / Saar, Martin (Hg.).* Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kulturellen Gedächtnisses. Konstanz, 2003.

- Egger, Stephan (Hg.)*. Maurice Halbwachs – Aspekte des Werks. Übersetzt von Jörg Ohnacker. Édition discours. Klassische und zeitgenössische Texte der französischsprachigen Humanwissenschaften. Herausgegeben von Franz Schultheis und Louis Pinto. Band 22, Konstanz, 2003.
- Eilert, Heide*. „... und mehr noch fast, wer liebt“. Theodor Fontanes Roman „Unwiederbringlich“ und die viktorianische Sexualmoral. In: *ZfdPh*, 101, 1982. S. 527 - 545.
- Encke, Julia*. Kopierwerke. Bürgerliche Zitierkultur in den späten Romanen Fontanes und Flauberts. Münchner Studien zur literarischen Kultur in Deutschland. Herausgegeben von Renate von Heydebrand, Georg Jäger und Jürgen Scharfschwerdt. Band 29, Frankfurt am Main, 1998.
- Ernst, Ullrich*. Die Bibliothek im Kopf: Gedächtniskünstler in der europäischen und amerikanischen Literatur. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Heft 105, Jahrgang 27, 1997, S. 86 – 123.
- Ernst, Wolfgang*. Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin, 2002.
- Faucher, E*. Umwege der Selbstzerstörung bei Fontane. In: *Formen realistischer Erzählkunst* Festschrift für Charlotte Jolles. Nottingham / Sherwood, 1979.
- Frei, Norbert*. Theodor Fontane. Die Frau als Paradigma des Humanen. Königstein/Ts.: Hain, 1980.
- Frevert, Ute*. Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München, 1991.
- Friedrich, Gerhard*. Fontanes preußische Welt. Armee – Dynastie – Staat. Herford, 1988.
- Friedrich, Paul*. Wilhelm Waiblingers Werke. Berlin, 1922.
- Fues, Wolfram Malte / Mauser, Wolfram (Hg.)*. „Verbergendes Enthüllen“. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Würzburg, 1995.
- Fulda, Daniel*. Erschrieben oder aufgeschrieben? Zu einigen Problemen der aktuellen Historiographieforschung. In: *Historisches Jahrbuch*, Jahrgang 120/2000, München, 2000, S. 301 – 316.
- Fulda, Daniel / Tschopp, Silvia Serena (Hg.)*. Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Berlin, New York, 2002.
- Gausewitz, Walter*. Theodor Fontane – Heiteres Darüberstehen? In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, 45, 1953, S. 202 - 208.
- Geertz, Clifford*. Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main, 1987.
- Gilbert, Mary - Enole*. Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsroman. *Palaestra* 174, 1930.

- Glauser, Jürg / Heitmann, Annegret (Hg.).* Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft. Würzburg, 1999.
- Goldammer, Peter (Hg.).* Nachwort zu „Unwiederbringlich“. Aufbau-Verlag, 1995, S. 466 - 472.
- Goldmann, Stefan.* „Statt Totenklage Gedächtnis“ – Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos. In: *Poetica* 21, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft (1989) S. 43 – 66.
- Greenblatt, Stephen.* Was ist Literaturgeschichte? Frankfurt am Main, 2000.
- Greif, Stefan.* Ehre als Bürgerlichkeit in den Zeitromanen Theodor Fontanes. Paderborn, 1992.
- Greve, Gisela (Hg.).* Goethe. Die Wahlverwandschaften. Tübingen, 1999.
- Gross, Edgar.* Nachwort zu „Unwiederbringlich“. Nymphenburger Ausgabe, München, 1959.
- Guarda, Sylvain.* „Unwiederbringlich“: Ein Fontanesches Weihnachts- oder Johannisspiel? In: *ZfdPh*, 111, 1992, S. 558 - 576.
- Günther, Vincent J.* Das Symbol im erzählerischen Werk Fontanes. Bonn, 1967.
- Guthke, Karl S.* „Jott, Frau Rätin, Palme paßt immer.“ Aspekte des Exotischen in Fontanes Erzählwerk. In: *Fontane Blätter*, 55, 1993, S. 91 - 111.
- Ders.* Fontanes „Finessen“. Kunst oder Künstelei. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 26, 1982, S. 235 - 261.
- Hanraths, Ulrike.* Das Andere bin ich. Zur Konstruktion weiblicher Subjektivität in Fontanes Romanen. In: *Text und Kritik. Sonderheft Theodor Fontane*, 1989, S. 163 - 173.
- Harnisch, Antje.* Keller, Raabe, Fontane. Geschlecht, Sexualität und Familie im bürgerlichen Realismus. Frankfurt am Main, 1994.
- Haubrachs, Wolfgang.* Memoria in der Literatur. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jg. 27, Heft 105, März 1997, S. 3 – 5.
- Haverkamp, Anselm / Lachmann, Renate (Hg.)* unter Mitwirkung von *Herzog, Reinhart.* Memoria. Vergessen und Erinnern. München, 1993.
- Haverkamp, Anselm / Lachmann, Renate (Hg.).* Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Frankfurt am Main, 1991.
- Hell, Daniel.* Welchen Sinn macht Depression? Reinbeck, 1992.
- Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang.* Poetik und Hermeneutik. Band X: Funktionen des Fiktiven. München, 1983.
- Herrmann, Elisabeth.* Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandschaften“. Berlin, 1998.

- Herzog, Markwart (Hg.).* Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen. Stuttgart, 2001.
- Hillebrand, Bruno.* Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. München, 1971.
- Hohendahl, Peter Uwe / Lützel, Paul Michael (Hg.).* Legitimationskrisen des deutschen Adels 1200 – 1900. Stuttgart, 1979.
- Honnefelder, Gottfried.* Die erzähltechnische Konstruktion der Wirklichkeit bei Theodor Fontane. Zur Funktion des Briefes im Roman. In: *ZfdPh* 92, 1973, Sonderheft S. 1 - 36.
- Jacobson, Edith.* Depression. Eine vergleichende Untersuchung normaler, neurotischer und psychotisch-depressiver Zustände. Frankfurt am Main, 1983.
- Jaenecke, Heinrich.* Der Lotse des neuen Deutschland. In: *GeoEpoche. Das Magazin für Geschichte.* Nr. 12: Deutschland um 1900. Hamburg, 2004, S. 26 – 43.
- Jaulin, Annicke.* „Avant Propos“. In: *La Femme et la Mort.* G.R.I.E.F. Toulouse-Le Mirail, 1984.
- Jauß, Hans Robert (Hg.).* Poetik und Hermeneutik. Band III: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München, 1968.
- Jolles, Charlotte.* Formen realistischer Erzählkunst. Nottingham / Sherwood Pr., 1979.
- Dies.* Theodor Fontane. 4. Auflage. Stuttgart, 1993.
- Dies.* Unwiederbringlich – Der Irrweg des Grafen Holk. In: *Fontane Blätter*, 61, 1996, S. 66 - 83.
- Kafitz, Dieter.* Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung. Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Freitag, Spielhagen, Fontane, Raabe). Kronberg/Ts., 1978.
- Kahrmann, Cordula.* Idyll im Roman: Theodor Fontane. München, 1973.
- Kimmich, Dorothee.* Wirklichkeit als Konstruktion. Studien zu Geschichte und Geschichtlichkeit bei Heine, Büchner, Immermann, Stendhal, Keller und Flaubert. München, 2002.
- Kimmich, Dorothee / Renner, Rolf Günter / Stiegler, Bernd (Hg.).* Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart, 1997.
- Kluge.* Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24. Auflage. Berlin, New York, 2002.
- Knape, Joachim.* Memoria in der älteren rhetoriktheoretischen Tradition. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Jg. 27, Heft 105, März 1997, S. 6 – 21.

- Kolk, Rainer.* Beschädigte Individualität. Untersuchungen zu den Romanen Theodor Fontanes. Heidelberg, 1986.
- Koopmann, Helmut* (Hg.). Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1979.
- Koselleck, Reinhart / Stempel, Wolf-Dieter* (Hg.). Poetik und Hermeneutik. Band V: Geschichte – Ereignis und Erzählung. München, 1973.
- Krapoth, Herrmann / Laborde, Denis* (Hg.). Erinnerung und Gesellschaft. Mémoire et Société. Hommage à Maurice Halbwachs (1877 – 1945). Jahrbuch für Soziologiegeschichte. Wiesbaden, 2005.
- Kunze, Konrad.* Himmel in Stein. Das Freiburger Münster: Vom Sinn mittelalterlicher Kirchenbauten. Freiburg im Breisgau, 12. Auflage, 2002.
- Lachmann, Renate.* Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt am Main, 1990.
- Laube, Heinrich.* Zeitung für die elegante Welt. 1833/34, 3 Bände, Frankfurt am Main, 1971.
- Lazarowicz, Klaus.* Moral- und Gesellschaftskritik in Theodor Fontanes erzählerischem Werk. In: Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Klaus Lazarowicz und Wolfgang Kron, Berlin, 1961, S. 218 - 231.
- Leonhard, Sigrun D.* Verfehlt Vermittlung. Eine Interpretation von Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Stanford, 1982.
- Lieber, Hans-Joachim* (Hg.). Politische Theorie von der Antike bis zur Gegenwart. Bonn, 1993.
- Liebrand, Claudia.* Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder. Freiburg, 1990.
- Lohmeier, Dieter.* Vor dem Niedergang. Dänemark in Fontanes Roman *Unwiederbringlich*. In: Skandinavistik 2, Heft 2, 1972 S. 27 - 53.
- Lorenz, Dagmar C. G.* Fragmentierung und Unterbrechung als Struktur- und Gehaltsprinzip in Fontanes Roman „Unwiederbringlich“. In: The German Quarterly, Vol. 51, Nr. 4, 1978, S. 493 - 510.
- Luhmann, Niklas.* Beobachtungen der Moderne. Opladen, 1992.
- Lukács, Georg.* Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Bern, 1951.
- Marquard, Odo / Stierle, Karlheinz* (Hg.). Identität. Poetik und Hermeneutik. Band VIII. München, 1979.
- Martini, Fritz.* Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848 - 1898. 4. Auflage, Stuttgart, 1981.

- Masanetz, Michael.* „Awer de Floth, de is dull!“ Fontanes „Unwiederbringlich“ – das Weltuntergangsspiel eines postmodernen Realisten. (Teil 1). In: Fontane-Blätter, Heft 52, 1991, S. 68 - 90.
- Ders.* „In Splitter fällt der Erdenball / Einst gleich dem Glück von Edenhall“. Fontanes „Unwiederbringlich“ – das Weltuntergangsspiel eines postmodernen Realisten. (Teil 2). In: Fontane-Blätter, Heft 56, 1993, S. 80 - 101.
- Max, Frank Rainer (Hg.).* Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen, Nymphen und anderen Wasserfrauen. Stuttgart, 1991.
- McDonald, Edward, R.* Charakterdarstellung in Theodor Fontanes „Unwiederbringlich“. In: Weimarer Beiträge 17, Heft 1, 1971, S. 197 - 205.
- Meyer, Herman.* Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte. Stuttgart, 1963.
- Mittenzwei, Ingrid.* Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen. Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1970.
- Mommsen, Katharina.* Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann. Heidelberg, 1973.
- Müller, Karla.* Schlossgeschichten. Eine Studie zum Romanwerk Theodor Fontanes. München, 1986.
- Müller-Seidel, Walter.* „Das Klassische nenne ich das Gesunde...“ Krankheitsbilder in Fontanes erzählter Welt. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft, 31. Heide in Holstein, 1982.
- Ders.* Nachwort zu „Unwiederbringlich“ in der Ausgabe Goldmanns Gelbe Taschenbücher. München, 1966.
- Ders.* Spätwerk und Alterskunst. Zum Ort Fontanes an der Schwelle zur Moderne. In: Evangelische Akademie Baden (Hg.). „Was hat nicht alles Platz in eines Menschen Herzen...“. Theodor Fontane und seine Zeit. Karlsruhe, 1993.
- Ders.* Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart, 1975.
- Nemec, Friedrich.* Die Ökonomie der „Wahlverwandtschaften.“ München, 1973.
- Nora, Pierre.* Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Aus dem Französischen von Wolfgang Kayser. Berlin, 1990.
- Nürnberg, Helmuth.* Fontanes Welt. Berlin, 1997.
- Ders.* Nachwort zu „Der Stechlin“. dtv-Ausgabe, 4. Auflage, München, 2000.
- Ders.* Nachwort zu „Unwiederbringlich“. dtv-Ausgabe. 3. Auflage, München, 1995.
- Oexle, Otto Gerhard.* Memoria als Kultur. Göttingen, 1995.
- Ohl, Hubert.* Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes. Heidelberg, 1968.

- Ders.* Bilder, die die Kunst stellt. Die Landschaftsdarstellung in dem Romanen Theodor Fontanes. Paul Requadt zum 65. Geburtstag. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 11, 1967, S. 469 - 483.
- Paulsen, Wolfgang.* Im Banne der Melusine. Theodor Fontane und sein Werk. Bern, Frankfurt am Main, 1988.
- Petersen, Uwe.* Poesie der Architektur – Architektur der Poesie. Zur Gestaltung und Funktion eines palladianischen Schauplatzes in Fontanes Roman „Unwiederbringlich“. In: Studien zur deutschen Literatur. Festschrift für Adolf Beck. Heidelberg, 1979.
- Pistor, Gunther.* Auf den Spuren von Holk und Ebba: „...die Geschichte nach Schleswig-Holstein und Kopenhagen hin transponiert.“ In: Fontane-Blätter 5, Heft 1, 1982, S. 54 - 58.
- Pompe, Hedwig / Scholz, Leander (Hg.).* Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung. Köln, 2002.
- Preisendanz, Wolfgang.* Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zu Erzählkunst des poetischen Realismus. München, 1976.
- Radbruch, Gustav.* Theodor Fontane oder Skepsis und Glaube. 2. Auflage. Leipzig, 1948.
- Raulff, Ulrich.* Club der untoten Dichter. Am Ort des Wahren und des Falschen: Fiktionen im Archiv. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. Dezember 1997, Nr. 285, S. 43.
- Reuter, Hans-Heinrich.* Fontane. 2. Band. München, 1968.
- Richter, Karl.* Resignation. Eine Studie zum Werk Theodor Fontanes. Stuttgart, 1966.
- Roch, Herbert.* Fontane, Berlin und das 19. Jahrhundert. Berlin, 1962.
- Roebing, Irmgard (Hg.).* Sehnsucht und Sirenen. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler, 1992.
- Rosenfeld, Hans-Friedrich.* Zur Entstehung Fontanescher Romane. Groningen, Den Haag, 1926.
- Rychner, Max.* Aufsätze zu Literatur. Zürich, 1966.
- Sakrawa, Gertrud M.* Scharmanter Egoismus. Theodor Fontanes „Unwiederbringlich“. In: Monatshefte (Wisconsin) 61, Heft 1, 1969, S. 15 - 29.
- Schäfer, Renate.* Fontanes Melusinen-Motiv. In: Euphorion, 56, 1962, S. 69 - 104.
- Schillemeit, Jost.* Theodor Fontane. Geist und Kunst seines Alterswerkes. Zürich, 1961.
- Schmidt, Karl.* Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet. Freiburg, 1985.
- Schmidt-Supprian, Alheide.* Briefe im erzählten Text. Untersuchungen zum Werk Theodor Fontanes. Berlin, 1993.
- Schneider, Manfred.* Liturgien der Erinnerung, Techniken des Vergessens. In: Merkur 41, Heft 8 (1987), S. 676 – 686.

- Scholz, Hans.* Theodor Fontane. München, 1978.
- Schößler, Franziska.* Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen, 2006.
- Schuster, Peter-Klaus.* Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen, 1978.
- Schreinert, Kurt.* Theodor Fontane. Aufsätze zur Literatur. München, 1963.
- Schwan, Werner.* Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch Theodor Fontane 26 (1985), S. 151 – 183.
- Schwanitz, Dietrich.* Bildung. Alles, was man wissen muss. Frankfurt am Main, 2002.
- Seeber, H. U. / Klusmann, P. G. (Hg.).* Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Bonn, 1986.
- Seibt, Wolfram.* Kruses Grab. Die versteckten Nicht-Ehen in Theodor Fontanes Gesellschaftsroman „Unwiederbringlich“. In: Fontane-Blätter, Heft 45, 1988, S. 45 - 70.
- Smith, Gary / Emrich, Hinderk M. (Hg.).* Vom Nutzen des Vergessens. Berlin, 1996
- Sombart, Nicolaus.* Wilhelm II. Sündenbock und Herr der Mitte. Berlin, 1996.
- Stubby, Anna-Maria.* Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur. Opladen, 1992.
- Szabó, Erzébet.* Bedeutungskonstitution in den Ehebruchromanen von Theodor Fontane dargestellt am Beispiel von Fontanes „Effi Briest“ und „Unwiederbringlich“. In: Acta Germanica 7. Erzählstrategien. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Herausgegeben von Károly Csúri und Géza Horváth. Szeged, 1998.
- Tau, Max.* Der assoziative Faktor in der Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes. Oldenburg, 1928.
- Taubes, Jacob.* Abendlaendische Eschatologie. Bern, 1947.
- Theunissen, Michael.* Negative Theologie der Zeit. Frankfurt am Main, 1991.
- Thomé, Horst.* Autonomes Ich und „Inneres Ausland“. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848 – 1914). Tübingen, 1993.
- Toews, John E.* Intellectual History After the Linguistic Turn. In: American Historical Review, 92, 1987, S. 879 – 908.
- Vaget, Hans Rudolf.* Ein reicher Baron. Zum sozialgeschichtlichen Gehalt der „Wahlverwandtschaften“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 24. Jahrgang, 1980.
- Veaser, Aram (Hg.).* The New Historicism. New York, London, 1989.

- Vogel, Matthias.* „Melusine ... das lässt aber tief blicken“: Studien zur Gestalt der Wasserfrau in dichterischen und künstlerischen Zeugnissen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, 1989.
- Voss, Lieselotte.* Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks. München, 1985.
- Waffenschmidt, Heinrich.* Symbolische Kunst in den Romanen Theodor Fontanes. Frankfurt am Main, 1932.
- Wandrey, Conrad.* Theodor Fontane. München, 1919.
- Weber, Barbara.* Der literarische Garten im bürgerlichen Zeitalter. Die Motive „Park“ und „Garten“ in den Prosawerken von Mörike, Storm und Fontane. Düsseldorf, 1991.
- Weber, Kurt.* „Au fond sind die Bäume besser als Häuser“. Über Theodor Fontanes Naturdarstellung. In: Fontane-Blätter, 64, 1997, S.134 - 157.
- Weber, Volker.* Anekdote. Die andere Geschichte. Erscheinungsformen der Anekdote in der deutschen Literatur, Geschichtsschreibung und Philosophie. Tübingen, 1993.
- Weinrich, Harald.* Gedächtniskultur – Kulturgedächtnis. In: Merkur (45), 508, 1991, S. 569 – 582.
- White, Hayden.* Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart, 1991.
- Ders.* Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Baltimore, London, 1973. Deutsche Ausgabe Frankfurt am Main, 1991.
- Wiethölter, Waltraut.* Kommentar zu Johann Wolfgang von Goethe „Die Wahlverwandtschaften“. Ausgabe Deutscher Klassiker Verlag, Band 8, Frankfurt am Main, 1994.
- Wilhelm, Gisela.* Die Dramaturgie des epischen Raumes bei Theodor Fontane. Frankfurt am Main, 1981.
- Wüsten, Sonia.* Die historischen Denkmale im Schaffen Theodor Fontanes. In: Fontane-Blätter 2 (1970) 3, S. 187 – 194.
- Yates, Frances A.* The Art of Memory. London, 1966. Zu deutsch: Gedächtnis und Erinnern – Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare. Weinheim, Berlin, 1990.
- Zelger, Franz.* Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbsteroisierung und Abgesang der abendländischen Kultur. Frankfurt am Main, 1997.
- Zimmermann, Rolf Christian.* „Unwiederbringlich“ - Nichtehen und Scheintriumphe neuer Fontane-Philologie. In: Architectura Poetica. Festschrift für Johannes Rathofer. 1990, S. 471 - 490.

VERSICHERUNG

Ich habe diese Arbeit selbständig verfasst und sie nur mit den angegebenen Hilfsmitteln angefertigt. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen wurden, sind durch Angaben der Quellen als Entlehnungen kenntlich gemacht.

Ulm, den 10. Oktober 2009