STORM-BLÄTTER AUS HEILIGENSTADT

16. Jahrgang

HEILIGENSTADT 2011

Storm-Blätter aus Heiligenstadt
Heiligenstadt 2011

Herausgeber
Literaturmuseum »Theodor Storm«
37308 Heiligenstadt, Am Berge
Tel. + Fax (03606) 61 37 94

Redaktion: Regina Fasold

Mit freundlicher Unterstützung:

Theodor-Storm-Verein Heilbad Heiligenstadt

Stadt Heilbad Heiligenstadt

Kreissparkasse
Eichsfeld

ISBN 978-3-00-034616-3

Umschlagzeichnung: Werner Löwe
Herstellung: Cordier DruckMedien GmbH, Heiligenstadt

Editorial

Die »Storm-Blätter aus Heiligenstadt« 2011 vereinen Aufsätze, die als Vorträge während der »Stormtage« 2009 und 2010 gehalten wurden und nun hier, in zum Teil erweiterter und veränderter Fassung, vorgelegt werden.

An der Spitze des 16. Jahrgangs der »Storm-Blätter« steht ein umfangreicher, auf intensiven Quellenstudien zur Einfühlungsästhetik der Realismuszeit (Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer) und auf Analysen der Kunstentwicklung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts beruhender Beitrag von Irmgard Roebling, in dem nichts weniger als die Ausdifferenzierung und Subjektivierung der Naturwahrnehmungen von Autoren des Poetischen Realismus neu verstehbar werden. Irmgard Roebling erläutert die historischen Voraussetzungen für eine bis in die Moderne hinein höchst virulente Anschauungsweise von Natur, die mittlerweile fast als selbstverständlich bzw. als die einzig mögliche gilt und die Storm gleichsam in dem Satz zusammenfasste »auch die Natur […] vermag uns nichts zu geben, als was wir selber ihr entgegenbringen« (LL II, S. 66 f.). Vor dem Hintergrund des Paradigmas der Einfühlungsästhetik, dass das Naturschöne zu begreifen sei als ein vom Gefühlskosmos des Anschauenden Durchdrungenes, werden so bekannte und vielgedeutete Stormsche Naturgedichte wie »Die Stadt« neu und überraschend interpretierbar, aber auch die Naturerfahrungen des Protagonisten in der Novelle »Ein stiller Musikant« bzw. die Naturschilderungen in dem Märchen »Die Regentrude«.

Mareike Giesen wendet sich in Ihrem Beitrag einem faszinierenden, wiederkehrenden Motiv in Storms Novellistik zu, das in den vergangene Jahren von der Forschung vermehrt in den Blick genommen wurde, das von der Autorin aber in all seiner Komplexität in ihrer 2009 erschienenen Dissertation »Mädchenknospe – Spiegelkindlein« erläutert worden ist: die Kindfrau. Am Beispiel der Novelle »Zur ›Wald- und Wasserfreude‹« zeigt Mareike Giesen dem Leser in textnahen Analysen die Facetten dieses persönlichen Mythos des Dichters Storm, eines Mythos, der zugleich von ihr »als Symptom eines ganzen Zeitalters« gedeutet wird.

Auch Dorothee Römhilds Frage »Was ist das mit den Hunden?« – ein Zitat übrigens aus Storms Novelle »Aquis submersus« (LL II, S. 417) – zielt auf eine Motivfigur in Storms Werk, die allerdings in ihrer Brisanz als Spiegelung der menschlichen Psyche bisher wohl unterschätzt worden ist. Dorothee Römhilds grundlegende Untersuchungen zu diesem Thema, ihre 2005 erschienene Monographie »›Belly'chen ist Trumpf‹. Poetische und andere Hunde im 19. Jahrhundert« stehen im Hintergrund dieses Beitrags. Die in Storms Novellenhandlungen integrierten Tiere und vor allem der Hund als »domestiziertes und gleichwohl von animalischen Trieben geleitetes Geschöpf« erweisen sich als Projektionsmöglichkeiten für den Diskurs über den Menschen als Natur- und Kulturwesen, der

eben erst, durch das naturwissenschaftliche Zeitalter und vor allem durch den Darwinismus, für die Realistengeneration neu belebt wurde.

In den Beiträgen von Gabriele Radecke und Dieter Lohmeier blicken wir zurück auf die »Stormtage« 2009, die ganz dem anderen »Theodor« gewidmet waren, ganz im Zeichen Theodor Fontanes standen.

Gabriele Radeckes hier vorgelegtem Aufsatz geht eine umfangreiche wissenschaftliche Publikation voraus, der von ihr 2008 nach der Handschrift neu edierte und in der Großen Brandenburger Ausgabe als Band 20 erschienene Nachlassroman Theodor Fontanes, »Mathilde Möhring«. Die neuen interpretatorischen Aspekte zur Figur des Hugo Großmann, die Gabriele Radecke erstmals in einen Prozess jüdischer Verbürgerlichung eingebettet sieht, basieren auf der Auswertung des von ihr sorgfältig edierten Romanmanuskripts, dessen zahlreiche, nunmehr erst rezipierbare Autoranmerkungen die verschiedenen Intentionen Fontanes in einem unabgeschlossenen Schreibprozess nachvollziehbar machen.

Dieter Lohmeier analysiert in seinem Aufsatz zu Theodor Fontanes 1886 erschienenem Roman »Cécile«, wie diffizil Fontane hier Bildungsideale unterschiedlicher Zeiten und Gesellschaftsschichten gegeneinandersetzt, um letztlich erstmals die unausweichliche Gesellschaftsgebundenheit des Menschen zu demonstrieren, die er zugleich in die Rolle des Schicksals der klassischen Tragödie rückt und zum modernen ›Verhängnis‹ der Protagonisten gestaltet. Die weibliche Hauptfigur als Opfer ihrer inneren Ängste erscheint zudem, so Dieter Lohmeier, mit einer ›modernen‹ Psychologie ausgestattet, die auf die Rolle des Unbewussten, wie sie erst Siegmund Freud beschreiben wird, vorausweist.

Den Schluss des 16. Jahrgangs der »Storm-Blätter« bildet die Darbietung unbekannter Briefe über die Stormzeit in Heiligenstadt. Regina Fasold veröffentlicht aus dem Teilnachlass von Wilhelm Kolbe, der sich im Literaturmuseum »Theodor Storm« befindet, vier Briefe Oscar von Westernhagens (geb. 1849), Sohn des Stormfreundes Adolf von Westernhagen (1804–1886), an den Heimatforscher Wilhelm Kolbe mit persönlichen Erinnerungen des Verfasser an Theodor Storm. Regina Fasold versieht die Brieftexte mit umfangreichen Erläuterungen, die vor allem die kulturellen, religiösen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Heiligenstadt in der Mitte des 19. Jahrhunderts betreffen.

Ein besonders lieber Gruß geht am Ende hinüber nach Weimar, wo im Juli 2011 Dr. Peter Goldammer seinen 90. Geburtstag feiert. Peter Goldammer, Nestor der Storm-Forschung und Förderer vieler jüngerer Wissenschaftler, war auch einer der Begründer dieses kleinen wissenschaftlichen Jahrbuchs »Storm-Blätter aus Heiligenstadt«, das er im Laufe der Jahre mit einer Vielzahl von Beiträgen bereicherte. Dafür nochmals herzlichen Dank und eine gute Zeit!

Regina Fasold

Irmgard Roebling

»Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai / Kein Vogel ohn' Unterlaß«.

Storms Naturdichtung im Lichte der Einfühlungsästhetik.

Literarische Texte sind bekanntlich nicht nur Zeugnis individueller Gestimmtheit und Reflexionen, sondern – dem Autor bewusst oder unbewusst – immer auch Ausdruck eines jeweiligen Zeitgeistes. So ist es nicht verwunderlich, wenn sich in Theodor Storms literarischem Schaffen auch Bezüge zu literaturübergreifenden epochalen künstlerischen und außerkünstlerischen Strömungen finden lassen, die vom Autor nicht ausdrücklich formuliert wurden. Solche Bezüge können von den Interpreten aber sehr wohl wahrgenommen werden, und sie können evtl. helfen, bestimmte Bedeutungs-Schichten in Storms Texten spezieller zu erhellen.

Im Blick auf zeitgenössisches grundsätzliches, philosophie-nahes Schrifttum im 19. Jahrhundert, das in besonderer Weise zur Diagnose epochaler Probleme beitragen kann, fällt auf, dass in der Lebenszeit Storms (1817–1888) erstaunlich viele Abhandlungen über das Schöne erschienen sind. Diesem neuen Interesse am Schönen entspricht die Tatsache, dass zum ersten Mal im universitären Bereich ein Lehrstuhl *explicite* für Ästhetik eingerichtet worden ist. Der neu geschaffene Lehrstuhl wurde mit Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) besetzt, einem Philosophen, der während seiner ganzen Schaffenszeit, die parallel mit Storms Leben verlief, an Problemen der Ästhetik arbeitete.[1] In immer neuen Ansätzen kreisten Vischers Entwürfe um die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit von Naturschönheit in einer krisenhaften Zeit der Entfremdung von Mensch und Natur, von Mensch und Gesellschaft und einer Zeit des Metaphysikverlustes. Diese Vorstellung der eigenen Epoche als krisenhafte Zeit der Entfremdung im Kontext eines gänzlich aufs Diesseits konzentrierten antimetaphysischen Weltbildes verbindet die Autoren Vischer und Storm ebenso wie ihre Hochschätzung der Natur einerseits und deren Relativierung als zentraler Gegenstand und Bezugspunkt künstlerischer Darstellung andererseits.

Im Mittelpunkt der Diskussion über das Schöne stehen in dieser Epoche nicht mehr Mimesisfragen oder Fragen nach dem ontologischen oder metaphysischen Status des Schönen, sondern psychologisch und anthropologisch motivierte Reflexionen über den Beitrag des Subjekts an der Konstitution von Schönheit und von der Wahrnehmung des Schönen. Es könnte das von Storm formulierte Bekenntnis eines seiner kunstschaffenden Helden: »die Natur (…) vermag uns nichts zu geben, als was wir selber ihr entgegenbringen«[2] ebenso von Vischer stammen – ohne dass wir eine direkte Abhängigkeit zwischen Vischer und Storm annehmen können –, ja es weist geradezu ins Zentrum der von Friedrich Theodor

Vischer und seinem Sohn Robert Vischer konzipierten »Einfühlungsästhetik«. Der Zentral-Begriff *Einfühlung* konnte in dieser Epoche zum Leitbegriff der wichtigsten Ästhetik-Modelle werden, da *Einfühlung* als Überbrückung der Distanz zwischen einer als unromantisch-fremd gedachten Natur einerseits und eines in dieser Natur heimisch werden wollenden Subjekts andererseits vorgestellt wurde. Die gesuchte Heimat – das machen die verschiedenen Ästhetik-Entwürfe deutlich – muss vom Subjekt selbst quasi poetisch gestiftet werden.

Zur näheren Kennzeichnung der Brückenfunktion von *Einfühlung* möchte ich im folgenden 1. Teil zusammenfassend die Einfühlungsästhetik mit ihren wichtigsten Autoren und Entwürfen vorstellen und deren Ansatz mit Storms theoretischen Äußerungen zur Dichtung vergleichen. In einem 2. Teil soll dann versucht werden, drei Storm-Texte (ein Märchen, eine Novelle, ein Gedicht) vor dem Hintergrund des so Entwickelten neu zu interpretieren.

I

Die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Schönheit hat bekanntlich nicht erst F. T. Vischer beschäftigt. Wird in der alteuropäischen Theorie das Schöne vielfach am Leitfaden der Vollkommenheit begriffen und werden Natur und Kosmos in ihrer Schönheit, Ordnung und Harmonie zwar als selbständig Seiendes, aber auf ein Schöpferprinzip Verweisendes aufgefasst, so wird in der Neuzeit mit der kopernikanischen Wende der Schönheitsbegriff maßgeblich subjektiviert. Verschärft wurde die Diskussion um das Schöne durch Kant, der mit seiner Transzendentalphilosophie dem Prinzip der generalisierbaren Subjektivität eine neue zentrale Rolle im Erkenntnisprozess zugesprochen hat und der in seiner »Kritik der Urteilskraft« eine essentielle Unterscheidung zwischen dem Natur- und dem Kunstschönen einführte. Anders als später Hegel und die Vertreter des romantischen Idealismus spricht Kant dem Naturschönen einen höheren Rang als dem Kunstschönen zu, da es sich auf vorhandene schöne Dinge beziehe und nicht – wie das Kunstschöne – auf Vorstellungen von Dingen. In der Wahrnehmung des Naturschönen offenbare sich nicht nur ein Vernunft-Interesse, sondern ein gewisses »moralisches Gefühl«.[3]

Ein solches Vernunft-Interesse an der Natur und am Naturschönen ist für Hegel im Kontext seiner Geist-Philosophie nicht auffindbar, und insofern steht für ihn die Kunstschönheit als Geist- und Reflexionsprodukt weit über der Naturschönheit. Natur erscheint Hegel in ihrer Unmittelbarkeit als negative Bestimmtheit zum Geist, als das ihm Entgegengesetzte, das ihm allerdings für seine Selbstfindung im Vermittlungsprozess notwendig und konstitutiv ist. Das Natürliche an sich könne nicht schön sein, denn es bleibe das Rohe, Beschränkte und Unselbständige.[4] Allenfalls könne das Naturschöne dem erkennenden Geist als Reflex des dem »Geiste angehörigen Schönen« erscheinen oder als Antizipation

einer Einheit, die ihm durch die Spaltung in Subjekt und Objekt kritisch verlorengegangen sei.

Die Ästhetik-Entwürfe F. T. Vischers sind gekennzeichnet durch immer neue Versuche einer Versöhnung des Idealen mit dem Realen, des Geistes mit der Natur, ein Ziel, das er in Ansätzen in Fichtes und Solgers idealistischen Entwürfen realisiert sieht. Gekennzeichnet sind Vischers Arbeiten aber v. a. durch eine lebenslange Auseinandersetzung mit Hegels Philosophie unter den Prämissen eines geschärften Realitätsbewusstseins, welches ihn mit den verschiedenen realistischen Kunstbewegungen des 19. Jahrhunderts verbindet.

Nachdem Vischer zunächst noch in seiner vierbändigen Ästhetik (1846 bis 1857 erschienen) versucht hat, das Naturschöne gegen Hegel als Seiendes zu retten, gibt er diesen Versuch in der »Kritik meiner Ästhetik« (1866) auf, wenn er in Weiterführung Fichtescher Gedanken schreibt: »Die Ästhetik muß den Schein, als gebe es ein Schönes ohne Zutun (…) des anschauenden Subjekts schon auf ihrem ersten Schritte vernichten. (…) Das Schöne ist einmal nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst durch Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstands und eines auffassenden Subjekts, und da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakt das Subjekt ist, so ist es ein Akt. Kurz das Schöne ist einfach eine bestimmte Art der Anschauung«.[5]

Diese Vorstellung vom Schönen als subjektivem Akt prägt nicht nur Vischers in der Folgezeit entstehendes Gesamtwerk, sondern auch das seines Sohnes Robert Vischer sowie einer großen Reihe von Philosophen, Psychologen, Anthropologen in seiner Nachfolge: Gustav Theodor Fechner, Wilhelm Wundt, Karl Groos, Ernst Hallier, Hermann Siebeck, Stephan Witasek, Oswald Külpe, Johannes Volkelt, Theodor Lipps bis hin zu Wilhelm Dilthey, Wilhelm Worringer und Heinrich Wölfflin, um nur die wichtigsten Namen zu nennen.

Gemeinsam ist all diesen Theoretikern ein Verständnis der eigenen Zeit als Krisenzeit, als Zeit, die durch Klassengegensätze, Verstädterung, Verelendung der Arbeiterschaft und Vereinseitigung der Kräfte gekennzeichnet ist. Das Leben des einzelnen im Staat sieht man sich in Entfremdung von der Natur, von Menschlichkeit, von Gemeinsamkeit und von Selbständigkeit vollziehen.[6] Gemeinsam ist den Ästhetikern zudem ein Welt- und Wissenschaftsverständnis, in dem der Mensch als sinnliches Wesen im Mittelpunkt steht und in dem die naturwissenschaftlichen, erfahrungsorientierten Methoden als Königsweg der Erkenntnis gelten. Die Beschäftigung mit dem Schönen ist ihnen allen nicht mehr v. a. Sache der Philosophie, sondern der Psychologie und der Anthropologie. So entstanden im Umkreis der Einfühlungsästhetik verschiedene psychologisch orientierte Ästhetik-Theorien, die z. T. deutlich empiristisch ausgerichtet waren und in die Nähe von experimenteller Psychologie, von Wahrnehmungspsychologie, von Assoziationspsychologie und mathematischer Psychologie (im Anschluss an G. T. Fechner, W. Wundt, Moritz Wilhelm

Drobisch, Theodor Waitz) standen. Die verschiedenen Ansätze zur Einfühlungsästhetik sind also Ausdruck und wesentlicher Teil des *psychological turn*, der das 19. Jahrhundert im Ganzen charakterisiert.

Als einprägsames Schlagwort für den neuen Ästhetik-Typ in der Zeit der empirischen Wende kann man den von Gustav Theodor Fechner in seinen Entwürfen zur Ästhetik[7] geprägten Begriff der »Aesthetik von unten« ansehen, einer Ästhetik, die nicht mehr wie bisher auf Ideen aufbaut, sondern auf grundlegenden menschlichen Erfahrungen.[8] Analysiert wird in der »Aesthetik von unten« der Mensch, und zwar insbesondere der Mensch als fühlender, als genießender, als Lust und Unlust erfahrender. Denn durch *Gefühl* (nicht über die Ratio), so glaubte man nun zu wissen, nimmt der Mensch das Schöne nicht nur wahr, sondern über das Gefühl konstituiert er es allererst, indem er Seelen- und Leibgefühle in den Gegenstand einfühlt.

Entsprechend nimmt in Robert Vischers Aufsätzen zur Ästhetik[9] der Begriff des *Gefühls* eine zentrale Stellung ein. Er versucht, die Erfahrung des Menschen mit ihn umgebenden Formen durch Begriffe wie Nachfühlen, Einfühlen, Zufühlen, Zusammenfühlen, Ausfühlen, Anfühlen zu spezifizieren, die dann von ihm unter dem Begriff *Einfühlung* zusammengefasst wurden. *Einfühlung* ist eine Art Synthese-Begriff, weil er sowohl die objektorientierte sinnliche Tätigkeit (Nachfühlen) wie die subjektiv stiftende Tätigkeit (Zufühlen) umfasst. Dieser Begriff *Einfühlung* wird dann sowohl vom Vater Vischer wie vielen anderen Theoretikern seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Gesamttitel für die neue Ästhetik gebraucht. Unter *Gefühl* in diesem herausragenden Sinne versteht Robert Fischer nicht schon irgendeine emotionale Form der Empfindung, auch nicht eine Ideenassoziation (wie einige andere Einfühlungsästhetiker[10]) und auch nicht das den Menschen antreibende Selbstgefühl, das in lebensphilosophisch geprägten Ansätzen der späteren Einfühlungsästhetik (vor allem Th. Lipps) eine wichtige Rolle spielt. Sondern *Gefühl* ist für Robert Vischer gekennzeichnet durch den Verschmelzungsakt, durch »Seelenkontakt mit dem Objekt« und durch Erfahrung von Ganzheit. Seine reinste Ausprägung findet dieses ästhetische Gefühl als »restlose Verbindung der subjektiven mit der objektiven Vorstellung (Anschauung)«[11].

Mit der Einfühlung verbunden und zugleich auch deren Voraussetzung ist die rechte *Anschauung*, die – in Fortsetzung frühromantischer Vorstellungen – nicht nur ein »bloßes Hinsehen« ist, sondern ein geistsinnliches Schauen, das über Bildvorstellungen, also mit einer Vorstellung von und Befähigung zu Formen zur *Einfühlung*, zur Verschmelzung von Subjekt und Objekt gelangt. Die rechte *Anschauung* realisiert sich nach Vischer in der *Phantasie*, als dem »geistsinnlichen« Vermögen zum »inneren Bildsinn«[12]. Die *Phantasie* ermöglicht das rechte *Anschauen*, befähigt uns in der Naturerfahrung mit diesem Bildsinn zur Einfühlung in die Natur, und befähigt den Künstler mit einem ins Produktive gesteiger-

ten »Bildsinn« die Verschmelzung von Ich und Natur für andere, Fremde, durch Formung und Gestaltung erfahrbar und nachfühlbar zu machen, sodass auch der Kunst Genießende in und mit dem Kunstwerk sich einfühlen kann.[13] Und da für den Künstler das individuelle Gefühl »das Lebensmark seiner Phantasie«[14] (R. Vischer) darstellt, ist der »Inhalt eines Kunstwerks (…) eben der Künstler«[15] in seiner ganzen Subjektivität und Individualität.

Wichtig ist, beim emphatischen Begriff der *Anschauung* sich dessen Tradition und Entwicklung zu vergegenwärtigen. Sowohl in der Kunstreflexion des Idealismus und daraus folgend auch der literarischen und bildnerischen Romantik spielte die *Anschauung* ja eine wichtige Rolle als Vereinigung des Anschauenden mit dem Angeschauten und als Vorstellung eines schöpferischen Selbstbezuges durch *Anschauung*. Doch in der »intellektuellen Anschauung« der Romantik handelt es sich um einen Reflexionsbegriff, der auf eine letztlich vorgestellte Geist-Einheit von Mensch und Welt verweist. So wird durch die *Anschauung* nicht nur das Angeschaute gesetzt, sondern auch das Absolute greifbar, der Kontakt zum Göttlichen denkbar, eine Vorstellung, wie wir sie in vielen romantischen Texten und beispielsweise auch in Bildern von Caspar David Friedrich gespiegelt sehen, in denen so auffallend häufig das Schauen (durch die vielen Landschaft betrachtenden Rückenfiguren und die Rahmenkonstruktionen) mit dem Geschauten als dessen Konstitutionsgrund mit dargestellt wird.[16]

Wenn nun zwar bei den Einfühlungstheoretikern und (wie wir sehen werden) auch bei Storm die *Anschauung* schöpferischen Selbstbezug im Kontakt mit der Dingwelt ermöglicht, so ist dieser Bezug doch sinnlicher, verweist v. a. auf reale Gefühlsintensität, auf ästhetisch empfindsames Schauen unter Ausschluss jeder ontologischen oder metaphysischen Einheitsvorstellung. Mit dieser gefühlsorientierten *Anschauung* knüpft die Einfühlungsästhetik – und indirekt auch Storm, wenn er den Begriff *Anschauung* gebraucht – über die Romantik hinweg an den sensualistischen Zweig der Aufklärung an, der in der Epochen-Umbruchsphase des 18. Jahrhunderts in der Kunst einen sinnlichen Zugang zur Welt und zu sich selbst suchte.[17]

Im Sinne eines so verstandenen ästhetischen Schauens schreibt in der Mitte des 19. Jahrhundert (1850, also in Storms früher Schaffenszeit) der angesehene Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl einen Aufsatz über das »landschaftliche Auge«[18], das sich »öffnen« müsse, da nur der ästhetisch empfindende Mensch den »rohen Stoff« der Natur »in dem Spiegel seines Auges kunstmäßig gestaltet und beseelt.«[19] Wesentlich in diesem Prozess ist auch für Riehl, dass 1. das »landschaftliche Auge« sich erst bei Entzweiung von Mensch und Natur, bei Entzauberung der Natur öffnet[20] trotz anhaltender Faszination durch deren sinnliche Präsenz; dass 2. das »landschaftliche Auge« einen fühlenden und empfindenden Betrachter voraussetzt, einen Menschen, der nicht nur mit aufgeschlossenen Sinnen

die Natur wahrnimmt, sondern auch mit Sinn für Formen und Ästhetisches, mit Fähigkeit zum künstlerisch-aktiven Schauen, mit »Bildsinn«. Daraus folgt 3. eine stark individuelle Prägung des Natur-Schönen, der schönen Landschaft, die als solche vom Individuum »im Blick erst erzeugt werden muß«[21]. (Auch hier muss man an die vielen schauenden Rückenfiguren in C. D. Friedrichs Bildern denken).

Exkurs zum Landschaftsbegriff.

Die Vorstellung von der Konstitution des Naturschönen durch die subjektive Anschauung lässt sich schon an der Entwicklung des Konzepts »Landschaft« seit dem 18. Jahrhundert verfolgen, und so scheint es hilfreich, diesen frühen Zweig der subjektiven Realisierung und Wahrnehmung des Naturschönen für das Verständnis von Storms literarischen Naturdarstellungen parallel zur Einfühlungsästhetik sich zu vergegenwärtigen.

Verwiesen sei in Bezug auf Landschaftskonzeptionen auf Joachim Ritters 1963 zuerst veröffentlichten berühmten und immer noch lesenswerten Aufsatz: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«. Während in früheren Jahrhunderten der Begriff Landschaft v. a. regionale Bedeutung hatte (z. B. bayrische Landschaft, Rhein-Main-Landschaft, Berglandschaft), bekam die Erfahrung der Natur als schöner Landschaft im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend einen neuen, für das anschauende Individuum selbstbezüglichen Wert, ein Prozess der schon im 18. Jahrhundert mit Verinnerlichungs- und Psychologisierungsprozessen einherging.[22] Für Ritter ist Landschaft »Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist«.[23] (Der Bauer erlebt Natur nicht als Landschaft, sie ist ihm Medium und Objekt seiner
Arbeit.) Voraussetzung für die Verbreitung des ästhetischen Begriffs Landschaft ist nach Ritter die mit Verstädterung, Industrialisierung, Glaubensverlust und dem Vormarsch der zergliedernden Naturwissenschaften zunehmende Erfahrung von Verdinglichung, von Entzweiung und von Entfremdung des Menschen von der Natur und vom anderen Menschen. Die Natur wird nicht mehr als Ganzes erlebt, in der der Mensch seinen vorbestimmten Platz hat, sondern zerfällt in Einzelerfahrungen. Diese Erfahrung wird z. T. als Befreiung erlebt von den Fesseln der Naturnotwendigkeit (so Schiller in seinem Gedicht »Der Spaziergang«), z. T. als Verunsicherung, als Leiden am Verlust sinnstiftender Totalitätsvorstellungen und identitätsstabilisierender Ordnungsgefüge. Im Kontext beider Erfahrungen hat die Erfindung von Landschaft als Natur- und Kunsterlebnis die Funktion, die verlorene Einheit mit der ganzen Natur in schönen Ganzheitsbildern erlebnismäßig wieder herzustellen. Das Erlebnis oder die Wahrnehmung von Landschaft in diesem Sinne wird schon hier nicht als Erkenntnisakt verstanden, sondern als kulturelle Leistung moderner Subjektivität, als produktive Anschauung, die auf das anschauende Individuum stärkend zurückwirkt.

Im Bereich der Literatur finden sich innovative Konzeptionen von Natur und Landschaft im 18. Jahrhundert ansatzweise schon seit Klopstock. Suchte das empfindsame Subjekt jener Zeit die Natur auf als Ort der Selbstbegegnung, so zeigt sich z. B. in den Gesängen Ossians, den bardischen Nachdichtungen des Schotten Macpherson, und daran anschließend bei Goethe, eine Wahrnehmungstransformation, in der die evozierte Landschaft ganz unverstellt zum Ausdruck von Innerlichkeit wird, zum Spiegel von Gefühlen der Handelnden[24]. (Goethes Werther schreibt: »Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt«.) Die Natur wird bei Ossian

wie im Werther scheinbar selbst zum Protagonisten, wird angerufen und tritt als vermenschlichte mit den Personen in Beziehung. Individualität und Subjektivität treten an die Stelle tradierter Landschafts-Topoi und werden zum neuen Kennzeichen ästhetischer Naturwahrnehmung.

Ossians Gesänge haben bekanntlich nicht nur auf die Literatur von Sturm und Drang und Romantik eingewirkt (Ossian gilt als »Mutter der Romantik«[25]), sondern die neue Wahrnehmung von Natur verändert als subjektive Sicht auch die Landschaftsmalerei auf dem Übergang zum 19. Jahrhundert in zwei folgenreichen Aspekten, die beide auch für die Darstellung von Natur in der Literatur Wirkung zeigten. Der 1. Aspekt betrifft den Wechsel in der kritischen Bild-Beurteilung von treu nachahmenden zu idealen Landschaften. Künstlerischer Wert wurde etwa seit 1800 im Rückblick auf die Landschaftsmalerei seit dem 17. Jahrhundert vor allem den idealen, frei komponierten, dichterisch erfundenen, also den subjektiven Landschaftsbildern zuerkannt. Die nur abbildende Prospekt- oder Veduten-Malerei, die in der Zeit florierte, wurde zwar geschätzt, aber vom Ästhetischen her abgewertet. Die bedeutenden, viel beachteten Abhandlungen über Landschaftsmalerei von Christian August Semler[26] und Carl Ludwig Fernow[27] markieren diesen Wechsel.[28] Ideal-Landschaften müssen dieser neuen Sicht gemäß nicht v. a. informativ oder gegenstandsbezogen sein, sondern sollen poetischen Gehalt zeigen, wie man nun sagt, der aus einer inneren Idee entspringt. Entsprechend bewundert auch Goethe in einem 1816 erschienenen Artikel Ruysdael nicht als Maler, sondern als »denkenden Menschen, ja als Dichter«[29]. Fernow schreibt: »Jede Darstellung einer landschaftlichen Natur, wenn sie nicht Abbildung einer wirklichen Aussicht ist, soll eine Dichtung seyn; denn auch der Maler ist nur insofern ein wahrer Künstler, als er dichtet.«[30] Um den Abstand von der Gegenstandswelt zugunsten der Hervorhebung von gestaltetem Gefühl als »rein ästhetische(r) Stimmung« noch mehr hervorzuheben, wird von Fernow sogar auf die Nähe der Malerei zur Musik verwiesen und auf deren harmonische Wirkung aufs Gemüt.[31] Für Semler muss ein ideales Bild in diesem Sinne Wahrheit, Schönheit, Ausdruck, Bedeutung und im ganzen Charakter haben. Erreicht sah man dieses Ideal in Landschaftsdarstellungen des 17. Jahrhunderts von Ruysdael, Poussin, Lorrain, während (für uns erstaunlich) Beispiele romantischer Landschaftsmalerei wie Bilder von Turner oder C. D. Friedrich, die eigentlich die zeitgenössisch adäquate Umsetzung der neuen Vorstellungen in malerische Praxis darstellten, lange mit harscher Kritik zu kämpfen hatten. Turner und Friedrich verstießen angeblich gegen alle traditionellen Regeln, und entsprechend vermisste man Wahrheit, Schönheit und erkennbare Bedeutung. Neben dem Einwand, dass Turners Bilder zu hell, Friedrichs zu dunkel und neblicht und beide zu farbbetont seien, beklagte die Kritik vor allem das Fehlen der Zentralperspektive, die ja als die Errungenschaft der frühen Neuzeit galt. D. h. man erkannte z. B. in Friedrichs Bildern keine echten zusammenhängenden »natürlichen« Landschaften. Alles sei subjektiv und willkürlich nebeneinandergestellt. Damit wird ex negativo der wichtigste, innovative zweite Aspekt im Übergang zum 19. Jahrhundert verdeutlicht, der für die Kunsthistoriker unserer Tage den eigentlichen Schritt in die Moderne markiert, und zwar mit den Worten Werner Hofmanns, den Übergang von der »Monofokalität« in die »Polyfokalität«, d. h. von einem durch die Zentralperspektive einheitlichen, räumlich-realistischen Malansatz zu einem mehrschichtigen Raum als Ausdruck von Mehrstimmigkeit und als Erfahrung vom Auseinanderfallen der Welt. Daraus folgt: Wo in modernen Bildern (seit der Romantik) Einheit wahrgenommen werden kann, verweise diese nicht auf eine Einheit der Gegenstandswelt, sonder auf die durch das Subjekt gestiftete Komposition.[32] Auch die Erfahrung von Landschaft muss in diesem Sinne

als Komposition angesehen werden. (Die Wichtigkeit solcher Erkenntnis über die Malerei hinaus wird unten in der Lyrik-Interpretation deutlich werden.) Ritter schreibt entsprechend zum neuen Landschaftskonzept: »Wo der Himmel und die Erde des menschlichen Daseins nicht mehr in der Wissenschaft wie auf dem Boden der alten Welt im Begriff der Philosophie gewußt und gesagt werden, übernehmen es Dichtung und Kunst, sie ästhetisch als Landschaft zu vermitteln.«[33]

Zusammenfassend können wir sagen: Der unter der Erfahrung von Fremdheit und Isolation (sowohl zwischen Ich und Welt wie zwischen Ich und dem anderen) leidende Mensch der Moderne erfährt einfühlend durch den Verschmelzungsakt eine temporäre Aufhebung der Entfremdung und Isolation, eine Versöhnung von Ich und Welt, die auf das einfühlende Subjekt stärkend und harmonisierend zurückwirkt. Für Vater wie Sohn Vischer wird allerdings die Fremdheit durch Einfühlung nicht wirklich aufgehoben, die Natur bleibt der »rohe Stoff«, das an sich Fremde, das Wüste in der »toten Form«. Die Aufhebung von Fremdheit, die Versöhnung von Ich und Welt bleibt als subjektives Produkt (im Medium der Erfahrung und der Kunst) Illusion, bleibt Schein.[34]

Vischer schreibt: »Der Phantasiemensch identifiziert sich mit der Natur, aber er ist es eben, der das tut. Er wird schauend Natur, aber was sie ohne sein Schauen ist, weiß er nicht. Goethe sagt einmal: ›Es sind immer nur unsere Augen, unsere Vorstellungsarten; die Natur weiß ganz allein, was sie will, was sie gewollt hat‹. (…) Der Inhalt einer Landschaft ist unser eigenes Wesen, aber getaucht in das unbekannte Wesen Natur. Sympathisch ahmen wir innerlich ihre Erscheinung nach, doch wir würden es nicht tun, wenn wir nicht den gleichen Ursprung mit ihr hätten«.[35]

Hier, in der Vorstellung vom gleichen Ursprung als Grund für die Möglichkeit einfühlender Beseelung klingen nicht nur rückblickend romantische Prinzipien[36] der Geist-Welt-Einheit nach, sondern bahnt sich auch vorausweisend die Annäherung der Einfühlungsästhetik am Ende des 19. Jahrhunderts an die Lebensphilosophie, an Schopenhauer, Bergson und Nietzsche und an spätidealistische Totalitätsentwürfe an. Es tut sich darin auch die Erfahrung einer Epoche kund, die sich nach Aufgabe metaphysischer Vorstellungen ganz auf die Natur zurückgeworfen weiß. Anders als die Naturwissenschaft aber, deren Ansatz sich die Einfühlungstheorie zunächst zunutze gemacht hat, die aber die Fremdheit zum Objekt nicht nur aushält sondern auch braucht für die objektive Analyse, versucht der Ästhetiker und auch der Künstler im 19. Jahrhundert, die Distanz zur Natur durch Sprung in die Einfühlung scheinhaft zu annullieren; er besetzt das Objekt mit seinen Gefühlen und nutzt es durch Spiegelung und Projektion zur Selbstwahrnehmung und Selbstpotenzierung.

***

Robert Vischers Vorstellung von der Bedeutung des *Gefühls* und der *Anschauung* wurden deshalb etwas detaillierter vorgestellt, weil von hier

aus ein direkter Weg zu Storms Kunstreflexion führt. Zwar sind von Storm keine Äußerungen überliefert, die ihn als Anhänger der Einfühlungsästhetik ausweisen. Er hat selbst keine Ästhetik formuliert, auch nicht in Ansätzen, er war im Grunde kein theoretisch orientierter Mensch. Bis auf seine freundschaftliche Beziehung zu Ferdinand Röse, über die Regina Fasold[37] sehr erhellend geschrieben hat, ist uns von keinem intensiveren Kontakt zu Philosophen oder Theoretikern etwas überliefert. Das heißt aber nicht, dass er nicht mitbekam, was um ihn herum gedacht wurde und dass er nicht vom historischen Epochengeist mehr oder weniger bewusst geprägt sein kann. Denn er hat natürlich gelesen und hat mit Freunden über relevante zeitgenössische Fragen diskutiert und wusste auch einiges über Friedrich Theodor Vischer – schon über seine Kontakte zu Mörike und Keller. Er hat, wie aus einem Brief an Mörike hervorgeht, Vischers »Kritische Gänge« im November 1854 »acquirirt«[38], sodass man davon ausgehen kann, dass Vischers rigorose Kritik am metaphysischen Gehalt des Idealismus, sein dezidiertes Credo zu Diesseits und Immanenz und seine Vorstellung vom Menschen als geistsinnliche Ganzheit ihm bekannt waren und ihn in seinem eigenen ganz aufs Diesseits konzentrierten Weltbild bestätigten. Zwar ist nicht überliefert, ob Storm wie Keller ein datierbares »Feuerbacherlebnis« hatte, im Zuge dessen Keller, wie er 1849 an Baumgartner schrieb, mit allen religiösen Vorstellungen »tabula rasa« machte »bis ich auf dem Feuerbachischen Niveau bin«[39]. Aber die Konsequenz aus Kellers »tabula rasa« machen, nämlich den Menschen und sein Denken und Dichten strikt reduzieren und fokussieren auf die Natur, auf Diesseits, Sinnlichkeit und Immanenz, hat Storm bekanntlich genauso für sich gezogen. Auch Kellers Erkenntnis, dass Welt und Leben nicht »prosaischer und gemeiner nach Feuerbach« geworden sind, sondern »im Gegenteil, es wird alles klarer, strenger, aber auch glühender und sinnlicher«[40], könnte von Storm formuliert worden sein. Für beide bleibt die auf die Natur reduzierte und in ihr konzentrierte Welt genau wie bei Vater und Sohn Vischer tief, *geheimnisvoll* und schön, sie wird nicht nur als eine durch naturwissenschaftliche Abstraktion verdinglichte und erkaltete Natur wahrgenommen.[41] In diesem Sinne spricht Sengle richtig von Storms »Ehrfurcht vor der Natur«[42], wobei auch für ihn der Naturbegriff die äußere Natur und die innere Natur umfasst mit Storms Bekenntnis zur Sinnlichkeit, zur Leidenschaft, zum Triebleben und mit seiner Präsenzhaltung des Todes als letzte, unausweichliche Realität im irreversiblen Prozess des Lebens.

Und wenn ich sagte, Storm sei kein Theoretiker, heißt das auch nicht, dass Storm nicht mit einem hohen Maß an Bewusstsein sein eigenes dichterisches Handwerk betrieb und beurteilte. Im Gegenteil, es gibt bekanntlich eine Reihe von theorie-nahen Äußerungen, insbesondere zu seinem Konzept von guter Lyrik, die der Autor in Vorworten, Einleitungen zu eigenen Werken oder Sammelbänden, in Briefen und auch im Kontext von Novellen verstreut kundgetan hat. Über diese ansatzweise poetologi-

schen Verlautbarungen ist in der Forschung intensiv und auch kontrovers diskutiert worden. Kontrovers nicht nur wegen des je eigenen Erkenntnisinteresses der Forscher, sondern auch, weil Storms Äußerungen – zu verschiedenen Zeiten und Anlässen geschrieben – z. T. widersprüchlich und seine Begrifflichkeit nicht immer präzise ist. Verwiesen sei nur auf die Dauer-Auseinandersetzung in der Forschung um den Begriff der »Erlebnislyrik«, den Storm für sich stets reklamiert hat. Er hat sich bekanntlich als letzten großen Vertreter der Erlebnisdichtung angesehen in Fortsetzung der Tradition von Goethe, Eichendorff, Mörike.

Wichtig für uns im Kontext der Frage nach Storms Naturdarstellungen ist in seinen poetologischen Verlautbarungen die Einbettung seiner Naturvorstellungen in einen Subjektivismus-Komplex, auf den durch die Begriffe *Erlebnis – Gefühl – Stimmung – Empfindung – Phantasie – Individualität – Situation – Anschauung* immer wieder rekurriert wird. Dass bei Storm mit Natur nicht nur und vor allem die objektive, dem Menschen dinglich gegenüberstehende Natur gemeint ist, sondern auch und vor allem die innere Natur des Menschen, zeigt zum einen der häufige Gebrauch des Begriffs Naturton und Naturlaut neben oder anstelle von Natur und zeigt eben die Einbettung des Naturbegriffs in den aufs Subjekt bezogenen Erlebnis- und Gefühlskomplex. So hebt er in seiner »Vorrede zu den deutschen Liebesliedern seit J. Chr. Günther« (1859)[45] verschiedentlich die Wichtigkeit des »Naturlautes« (Gd . IV, S. 605), des »Naturgefühls« (Gd. IV, S. 607), den »Vorzug des Natürlichen« (Gd. IV, S. 606), der »Innerlichkeit von Naturlauten« (Gd. IV, S. 610) hervor und stellt dabei immer zugleich klar, dass hier nicht Natur unverstellt durch den Dichter spricht. Wahre Poesie könne nicht entstehen, ohne den »unmittelbaren Ausdruck der Empfindung« (Gd. IV, S. 589), wenn nicht »der Strom der Empfindungen stark genug (sei), daß er die Phantasie des Dichters sich hätte dienstbar machen können.« (Gd. IV, S. 607). Zur Empfindung kommt also die *Phantasie* als bildende kreative Kraft hinzu. In diesem Kontext muss Storms Erlebnisbegriff für die Poesie als Gefühls-Erlebnis, als inneres Erlebnis verstanden werden, nicht vor allem als Ereignis, als Erleben, das im Leben wichtig war. So hebt er »Erlebnis« gegen »Leben« geradezu ab, wenn er im »Literaturblatt des Deutschen Kunstblattes« (1854) schreibt: »bei einem lyrischen Gedichte muß nicht allein (…) das Leben, nein, es muß geradezu das Erlebnis das Fundament desselben bilden. Den echten Lyriker wird sein Gefühl, wenn es das höchste Maß von Fülle und Tiefe erreicht hat, von selbst zur Produktion nötigen, dann aber auch wie mit Herzblut alle einzelnen Teile des Gedichtes durchströmen.« (Gd. IV, S. 565). Andernorts spricht er vom »Drang, ein inneres Erlebnis poetisch zu fixieren« (Gd. IV, S. 606). Ebenso wenig wie die Abbildung von Leben könne auch die Übermittlung eines »Gedankengehaltes« zum Gelingen eines Werkes beitragen, schreibt er in der »Vorrede zum Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius« (1870). »Der bedeutendste Gedankengehalt (…) wird als toter Schatz am Wege liegenbleiben, wenn

er nicht zuvor durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und Farbe (…) gewonnen hat.« (Gd. IV, S. 615)

Neben Gefühl, Empfindung, Gemüt, verbunden mit der Phantasie, ist für Storm die »Fähigkeit der Formgebung« (Gd. IV, S. 610) jenseits von Phrase und Künstlichkeit das, was den Dichter vom Denker unterscheidet und was sein individuelles inneres Erlebnis auch anderen zugänglich macht. Denn dem Rezipienten, der »unmittelbar (…) berührt« werden will (Gd. IV, S. 615), müsse durch die dichterische Form die Einfühlung in die Stimmungslage des Dichters ermöglicht und dadurch die eigene »Anschauung und Empfindung in ungeahnter Weise« erweitert werden (Gd. IV, S. 615).

In der Betonung der Wichtigkeit der rechten Anschauung relativiert und erweitert zugleich Storm wie die Einfühlungsästhetiker romantische Vorstellungen. Er beklagt bei Novalis: »es fehlt so an jeder bestimmten farbigen Anschauung, der Dichter weiß uns (…) so gar nicht in seiner Welt heimisch zu machen (…), wir fühlen zu deutlich, daß er mit seinem Symbolisiren draußen vor steht.«[44]. Dagegen lobt er in Mörikes »Maler Nolten« die »Tiefe der poetischen Anschauung und Empfindung«[45] und meint wie Vischer in seiner Einfühlungsästhetik mit »Anschauung« ein »geistsinnliches« Vermögen (Vischer), eine durch den »inneren Bildsinn«[46] (also das ästhetische Vermögen) ermöglichte vertiefte Wahrnehmung, in der Subjekt und Objekt verschmelzen. Eckart Pastor arbeitet in seinem Buch »Die Sprache der Erinnerung« unter Anführung obiger Zitate sehr schön dieses Konzept der künstlerischen Anschauung mitsamt der Verschmelzung von Subjekt und Objekt[47] bei Storm heraus, und er weist die Bedeutung der *Anschauung* als implizite poetologische Aussage z. B. im Text »Eine Malerarbeit« im Motiv des »rechten Sehens« beim Künstler nach. Das Gleiche könnte man in der Novelle »Psyche« aufzeigen, in der auch die Fähigkeit echten Künstlertums vom »jungen Künstler« mit der Fähigkeit des »rechten« Sehens und mit verschiedenen Augenmetaphern dargestellt wird, so wenn etwa der Bildhauer, dessen Augen »in Begeisterung« leuchten, sagt, dass nur dem, »der sehen kann« die Welt im Kunstwerk »lebendig« werde (Gd. II, S. 571). Dieses Sehen hat auch hier weniger mit der Erkennbarkeit der Welt als mit der Unmittelbarkeit der Empfindung und der »Fähigkeit der Formgebung« (Storm), dem »inneren Bildsinn« (Vischer) zu tun.

Auch in der auf den Künstler-Vetter fokussierten Novelle »Eine Halligfahrt« nimmt das Augenmotiv neben dem Musik-Thema eine zentrale Rolle ein, und der Erzähler zitiert gegen Ende das (eingangs schon angeführte) Statement aus dem Nachlass des Vetters, das eben genauso von einem Vertreter der Einfühlungsästhetik stammen könnte: »Auch die Natur (…) vermag uns nichts zu geben, als was wir selber ihr entgegenbringen.« (Gd. II, S. 319)

II

Im Folgenden soll in drei Schritten an den für Storm typischen Gattungen, Märchen, Novelle und Lyrik, gezeigt werden, wie Storms Werk das Gedankengut, das in seiner Epoche zur Entstehung und allgemeinen Wertschätzung der Einfühlungsästhetik führte, auf verschiedenen Ebenen spiegelt, und es soll gezeigt werden, wie aus dieser Perspektive im Bedeutungskontext von Storms Werken z. T. andere Dinge wahrgenommen werden können als in bisherigen Interpretationen. – Analysiert werden das Märchen »Die Regentrude«, die Novelle »Der stille Musikant« und das Gedicht »Die Stadt«.

1.

Ich beginne mit dem Märchen »Die Regentrude«, das allen Lesern vermutlich so gut vor Augen steht, dass der Inhalt nicht umständlich vorgestellt werden muss. Erinnert werden soll jedoch an den Tatbestand, dass Storm seine Märchendichtung keineswegs als marginale schriftstellerische Spielerei angesehen hat, sondern als intensivste Form des Selbstausdrucks. Im Jahr 1873 schreibt er an seinen Verleger rückblickend: Er »habe nie etwas Besseres, mehr so recht aus dem vollen Entsprungenes geschrieben als die ›Märchen‹«.[48] Zur Zeit der Entstehung des Märchens, der Zeit seines »Exils« in Heiligenstadt, spricht er im Brief an die Eltern vom »unabweisbaren Drang zur Märchendichtung«[49] in der Zeit der Sorge und des Heimwehs, gegenüber Brinkmann sogar vom »dämonischen Drang zur Märchenproduktion«[50]. Er schreibt weiter: »Es ist, als müsse ich zur Erholung der unerbittlichen Wirklichkeit in's äußerste Reich der Phantasie flüchten.«[51] Wir haben also allen Anlass, die Märchen ernst zu nehmen als besondere Form poetischer Selbstreflexion im Kontext einer starken gefühlsmäßigen Beteiligung und einer expliziten Entfernung aus der Wirklichkeit (» in's äußerste Reich der Phantasie«).

Schaut man sich die »Regentrude« vor diesem Hintergrund und unter dem Blickwinkel der Einfühlungsästhetik an, (und nur das soll im Folgenden geschehen), so scheint es fast, als versichere sich Storm hier seines Künstlertums, indem er nicht nur das, was in der Epoche als künstlerische *Einfühlung* galt, in eine Handlung mit märchenhafter Bildsprache kleidet (d. h. die Produktion des Schönen als Naturschönes und menschlich Schönes wird selbst Gegenstand der Darstellung), sondern indem er zugleich den Kontext dieses Einfühlungs-Prozesses uns vor Augen führt, zum einen bezüglich der gesamtgesellschaftlichen und individualgeschichtlichen Situation, aus der heraus er entsteht, zum anderen bezüglich der Art und Weise, der Umstände und Bedingung, die zu seinem Vollzug nötig sind.

Als quasi historische Folie der märchenhaften Bilder und Figurenbeiträge lässt sich für die Leser ein Weltbild erkennen, das dem Epochenverständ-

nis der Einfühlungsästhetiker ziemlich genau entspricht: Die im Märchen dargestellte Welt ist gekennzeichnet durch Entfremdung im individuellen und gesellschaftlichen Bereich, durch Entzweiung von Mensch und Natur und durch Entzauberung der Natur. Mit der Figur des Wiesenbauern wird exemplarisch das Bild einer auf Herrschsucht und Besitzdenken fokussierten Gesellschaft gezeichnet, in der Aggression, Ausbeutung und Unterdrückung – figuriert im weiteren durch den Feuermann – den Verkehr der Individuen kennzeichnen. Den einen bringt dieser Weltzustand Profit, den anderen Unglück, Not und wachsende Armut. In der durch die Dominanz technisch-ökonomischer Prinzipien charakterisierten Welt (hier im Bild des Wetterglases, auf das der Wiesenbauer setzt, das Mutter Stine aber ein »totes Ding« nennt, oder auch im Motiv des Feuers als Motor industrieller Prozesse) ist die lebendige Verbindung zur äußeren und zur inneren Natur abgebrochen. »Seit lange aber sind die Menschen mir entfremdet« (Gd. I, S. 420), sagt die Regentrude, eine Art chthonische Naturgöttin, die Maren am Ende ihres Suchgangs beinahe wie eine Tote auffindet: schlaff, bleich, voll Staub und dürrem Laub. Das Bild der Dürrekatastrophe veranschaulicht in diesem Text die erlittene »unerbittliche[] Wirklichkeit«, von der Storm als Motiv für seine Märchendichtung spricht.

Hilfe in dieser Situation wird vom Wiederfinden eines quasi verschütteten Zugangs zur Natur erwartet (im Bild der zu weckenden Regentrude), ein Zugang, der an vier im Laufe des Textes formulierte Bedingungen und Hilfsmittel geknüpft ist (die alle keine erkenntnisleitenden Wege darstellen): zunächst als mentale Vorbedingungen: Liebe (figuriert in der »reinen« liebenden Jungfrau) und die Erinnerung eines »Sprüchleins«; sodann als weitere Hilfsmittel: Met für Maren und Wasser, um den Brunnen zum frischen Leben aufschließen zu können.

Wenn wir davon ausgehen, dass Storm mit diesem »so recht aus dem vollen entsprungenen Märchen« sich seiner individuellen und künstlerischen Identität versichert als Trost gegen die »unerbittliche[] Wirklichkeit«, so werden wir in der Bildersprache dieser vier Erfolgsbedingungen wesentliche, für Storms Dichtertum unabdingbare Elemente lesen müssen, die alle mit einem neuen Zugang zur Natur zusammenhängen: das Motiv der liebenden Jungfrau und des Sprüchleins verweisen auf die beiden uns nun schon bekannten Grundkomponenten des Einfühlungsprozesses: Gefühl (hier in seiner stärksten Form, der Liebe) und Formsinn (hier als festgeformte tradierte Sprache im Motiv des Sprüchleins). Mit dem von der Ahne tradierten Met, der Maren in der erstickenden, lebensfeindlichen Unterwelt davor bewahrt, selbst ein Opfer der »unerbittlichen Wirklichkeit« zu werden, wählt der Autor ein besonders sprechendes Motiv, das sein Dichtertum eng an die Natur bindet. Denn den Met, der als Honigwein schon in frühen Kulturen (vor allem im Orient und in Germanien) für Medizinmänner und Schamanen Heilkraft und psychedelische Wirkung versprach, wird man als Stimulans der Phantasie und

Inspiration interpretieren können, als Zugang zu den künstlichen Paradiesen, deren Rauschzustände zeitgleich zu Storm Baudelaire und Rimbaud in ihrer Dichtung als poetisches Stimulans beschworen. Diese Inspirationsdroge ist aber selbst ein Produkt kunstvoll behandelter und damit verwandelter Natur, und sie stammt von der Regentrude, dem Lebensprinzip hier schlechthin. Entsprechend bewirkt der Met nicht nur eine Erstarkung Marens, die nun fast zu einer Muse des Autors wird, sondern von seinem Duft geht eine zugleich vitalistisch wie poetisch-rauschhaft belebende Wirkung auf die gesamte umgebende Welt aus: »als seien die Tausende von Blumen noch einmal zur Blüte auferstanden« (Gd. I, S. 411). Das Produkt Met enthält also (hier vergleichbar einem Kunstwerk) in sich Natur in verwandelter, kunsthaft veredelter und für andere erfahrbarer Form. Die belebende Wirkung verstärkt sich, erscheint im weiteren auch projiziert auf die verdorrte öde Landschaft, die langsam zum Garten und Park wird, und nachdem Maren mit dem Sprüchlein (als Fähigkeit zum »Formsinn«) die todesbleiche Regentrude wieder zum Leben erweckt hat, überzieht »ein grüner Schimmer« (Gd. I, S. 415) die vorher dürre, welke und schlaffe Natur. – Zur endgültigen Belebung fehlt noch als letzter Akt das Aufschließen des Brunnens, dessen feurig glühender Schlüssel von Maren mit einem Krug Wasser übergossen, das Prinzip Feuer also gelöscht werden muss, damit die Regentrude den Lebensborn aufschließen kann. Erst dann entfaltet sich eine beinahe schöpferische Belebung der Natur und selbst der Regentrude, die von Maren in der neuen Schönheit kaum wiedererkannt wird.

»Wie ein Hauch rieselte ein lichtes Grün über die verdorrte Pflanzendecke, die Halme richteten sich auf, und bald wandelte das Mädchen durch eine Fülle sprießender Blätter und Blumen. Am Fuße der Säulen wurde es blau von Vergißmeinnicht, dazwischen blühten gelbe und braunviolette Iris auf und verhauchten ihren zarten Duft. An den Spitzen der Blätter klommen Libellen empor, prüften ihre Flügel und schwebten dann schillernd und gaukelnd über den Blumenkelchen, während der frische Duft (…) immer mehr die Luft erfüllte und wie Silberfunken in den hereinfallenden Sonnenstrahlen tanzte.« (Gd. I, S. 418)

Ein schöneres Bild für die Beseelung und Belebung der vorher toten Natur wird man schwerlich finden, und wir können feststellen, dass der Weg über Gefühl, Formsinn und inspiratorische Phantasie der Vorstellung der Einfühlungsästhetiker vom Schönen als beseelendem Akt durchaus entspricht. – Bleibt die Frage nach der Bedeutung des Wassermotivs, auf das Storms ganzes Märchen fokussiert ist mit seiner Titelfigur Regentrude, mit Dürre und Feuer als Umkehrmotiven, mit dem wasserkonnotierten Rettungsritual und mit der schönen frisch-feuchten Bilderwelt der Heimkehr und Versöhnung.

Zur sexuellen und symbiotischen Bedeutungsschicht der Wasserbilder habe ich an anderer Stelle im Kontext einer psychoanalytisch ausgerichteten Analyse der »Regentrude« ausführlich gehandelt.[52] Diese Bedeu-

tungsebene erkenne ich weiter als wesentlichen Faktor in Storms Märchen an, aufgrund auch der vielen anderen Sexualmetaphern und der zentralen Liebesgeschichte. In dieser Studie geht es mir aber um eine andere, der psychoanalytischen Interpretation von Literatur gewissermaßen vorgeordnete Untersuchung, die u. a. eine Antwort auf die Frage geben könnte, wieso es überhaupt möglich ist, Texte von Storm und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts bis hin zu ihren Naturbildern psychoanalytisch zu deuten? Was für ein Verhältnis zwischen Autor und seinem Gegenstand muss ich dazu annehmen?

Doch zunächst wieder zum Wasser, das bekanntlich ein hochkomplexes überdeterminiertes Motiv ist, das in Mythen, Religionen und Sagen immer schon eine wichtige Rolle gespielt und entsprechend die symbolisierende Tätigkeit der künstlerischen Phantasie angeregt hat. Abgesehen von den vielen auf Kreativität verweisenden wasserbezogenen Schöpfungs-, Geburts-, Zeugungs- und Rettungsphantasien ist auch die Vorstellung von der Domestizierung des inneren und äußeren Feuers als Kulturleistung beinahe immer an Wasserbilder gebunden. Schon Freud weist diesbezüglich auf die Wassersagen um Herakles, Gargantua, Gulliver als Mythen selbstbewusster Männlichkeit und Kulturleistung hin.[53] Mit den Wasserbildern verbunden ist so neben den individuellen Lustgefühlen auch eine sozialorientierte Dimension. Das Paar Maren und Andrees findet sein Glück nicht im Rückzugsgebiet Natur, sondern erst über den Wasserweg zurückgekehrt in der heimischen Gemeinschaft, einer durch den neuen beseelenden Zugang zur Natur verwandelten Gemeinschaft, in der die Entfremdungsstrukturen aufgehoben scheinen.

Interessant bezüglich der Wassermetaphorik im Kontext einfühlungsästhetischer Untersuchungen ist festzustellen, dass schon im ersten Ansatz einer Gefühlsästhetik hundert Jahre vor Storm, im sensualistischen Zweig der Aufklärung, Wasserbilder zur Veranschaulichung der Empfindungs- und Gefühlswelt bevorzugt wurden. So spricht Herder in seinen Frühschriften vom »Ozean der Empfindung«, vom »Affektstrom«, vom »Weltmeer der Seele«, vom »Meer zuströmender Sinnlichkeit« – ein Bildkomplex, der ganz offensichtlich die Wichtigkeit von Gefühl und Empfindung bei der Wahrnehmung von Schönheit als bewegende, strömende Kräfte in Abgrenzung von der eher statuarischen Welt der Ratio und der Reflexion veranschaulichen soll.[54]

Hinterlegt werden alle diese Bedeutungselemente natürlich vom Individualgefühl des Autors Storm, für den die Vorstellung von Wasser und Meer untrennbar verbunden ist mit seiner holsteinischen Heimat, einer Heimat, nach der er sich in der meeresfernen Fremde in Heiligenstadt sehnt. (Man denke: Heiligenstadt als Dürrekatastrophe!) Und dieses Heimweh-Gefühl durchströmt als Wassersehnsucht all die genannten Bedeutungen und lädt sie poetisch-dynamisch bis zum »dämonischen Drang« auf, aus dem dann heraus das Märchen entstanden ist. Die Tatsache aber, dass dieses starke Heimweh-Gefühl sich so sprechend im

Wasser-Märchen ausdrücken kann, hängt offenbar auch mit der neuen Gefühlspoetik zusammen, die ein einfühlendes Fließen zwischen Ich und Natur zur Grundlage hat und die aus diesem Fließen das Schöne als einen poietischen Akt versteht.

***

2.

Auch in Storms Erzählungen und Novellen finden sich Parallelen oder Echos auf Vorstellungen der Einfühlungsästhetik, und zwar auf struktureller wie auf inhaltlicher Ebene. Da eine wesentliche Frage als Konsequenz der Einfühlungsästhetik immer sein wird: Was kann ich als Künstler tun, um den mir fremden Leser sich mit mir einfühlen zu lassen in eine von mir gemachte, ihm fremde Welt, um ihn teilhaben zu lassen an meinen Gefühlen und Wirklichkeitsentwürfen, sollen im Folgenden besonders Storms diesbezügliche Lösungen ins Auge gefasst werden.

Als strukturelle Lösung würde ich die Vorliebe Storms für Rahmentechniken (häufig verbunden mit einer oder mehreren Erinnerungsperspektiven) ansehen, die man als Einleitungen von Einfühlungsprozessen verstehen könnte. Will sagen: Der Rahmen konturiert für uns Leser die Position des einfühlenden Subjekts, steht – um den Ausdruck Riehls (verallgemeinernd) zu gebrauchen – für das »landschaftliche Auge«, durch das wir mitsamt dem Erzähler wie durch ein Fenster hindurch zur »rechten Anschauung« gelangen und uns einfühlen in die Welt seiner Geschichte. (Verglichen werden könnten diese Erzählstrategien mit den Rahmenkonstruktionen und Rückenansichten in Bildern von C. D. Friedrich, die den Zuschauer einladen zu einem bestimmten, subjektiv geprägten Blick auf die Natur). Wenn Storm an einem Novalis-Text kritisiert: »der Dichter weiß uns (…) so gar nicht in seiner Welt heimisch zu machen«, meint das im Grunde, Novalis hilft uns nicht bei der Einfühlung in seine Welt.

Ein Rahmen kann für den Akt der Einfühlung Verschiedenes leisten: 1. trennt ein Rahmen das Umrahmte von der normalen (von Nützlichkeits- und Arbeitsbezügen geprägten) Alltagswelt ab; 2. (damit zusammenhängend) konturiert und markiert ein Rahmen das Umrahmte als Kunstwerk, als etwas Geformtes, als etwas Gemachtes, als Poiesis, zumindest als herausgehobenes Schönes. Der Rahmen garantiert hier gewissermaßen das, was die beiden Vischer den für die Einfühlung unabdingbaren Form- und Bildsinn nannten; 3. kann mit dem Rahmen eine Art Übergangsstimmung vermittelt werden, die die Leser oder Zuhörer z. B. in eine gemütliche, entspannte oder eine gespannt interessierte Position versetzt, sie aufgeschlossen macht für Neues, Schönes, Interessantes, Phantastisches; oder es kann mit dem Rahmen eine bestimmte Stimmung eingeläutet werden, die den Grundton der folgenden Geschichte präludiert. Ein Rahmen gibt also eine Art *setting* vor, das den Leser »heimisch machen« kann in der gedichteten Welt, und der Rahmen markiert den Fiktionscharakter des Folgenden.

Die Funktion des Rahmens als Stimmungsträger und als Entrée zur Fiktion ist allen Storm-Lesern bekannt durch die vielen Erzähleingänge (man denke nur an »Immensee«), in denen der Erzähler – ein Ich-Erzähler zumeist, um den subjektiven Charakter zu markieren – dargestellt wird in einer Übergangssituation zwischen Realität und Traum, Rausch oder Phantasie: oft in der Dämmerung, bei eingekehrter Stille, am Rande des Träumens und Sinnierens, gemütlich nahe am Ofen oder mit Pfeife oder mit einem Gast oder Freund bei einem Gläschen Wein. Das *setting* kann sich neben dem Rahmen und der Stimmung weiterer Hilfsmittel bedienen, die Anstoß zur Einfühlung geben, dinglicher Mittel wie ein Bild, eine Photographie, ein Buch, ein Gebäude, ein hinterlassenes Schmuckstück oder psycho-poetischer Mittel wie Gespräche oder – ganz wichtig – Erinnerungsgänge, die als ein Art Rück-Fühlung durch ein erinnerndes Subjekt hindurch angesehen werden können.

Nur angemerkt zur Rahmenkonstruktion sei, dass – wie Giovanni Tateo in seinem Aufsatz zu Storms Rahmennovellen schreibt[55] – diese Art der subjektgeleiteten einfühlsamen Rahmenbildung besonders in Deutschland sich ausgebildet hat, ein Trend, den man wohl mit den verschiedenen subjektkonzentrierten philosophischen Ansätzen im Deutschland des 19. Jahrhunderts – nicht zuletzt auch der Einfühlungsästhetik – in Verbindung bringen muss.

Als eher inhaltliche Echos auf Vorstellungen der Einfühlungsästhetik wird man solche Text-Elemente ansehen, die wie in der »Regentrude« den Prozess und die Bedingungen oder Umstände der Einfühlung als Voraussetzung des Schönen bildhaft oder episch erzählend zur Darstellung bringen. Hierzu lassen sich viele Beispiele einfühlsamer Naturbeschreibungen in Storms Novellen finden, besonders auffallend in »Immensee«, wo aus der Naturdarstellung des Wald-Kapitels im Text selbst ein Gedicht entsteht, von dem es heißt: es war »im Walde gewachsen«[56]. Entsprechend wird das Gedicht später unter dem Titel »Im Walde« in Storms Gedichtsammlungen eingehen.

Deutlicher fokussiert auf die Situation des Künstlers im Prozess der Einfühlung sind erwartungsgemäß die Künstlernovellen Storms. Ging es in »Eine Malerarbeit« und in »Psyche« wie oben gezeigt v. a. um die »rechte Anschauung« als Voraussetzung für die einfühlsame Entstehung eines Kunstwerkes, so finden wir in der Novelle »Ein stiller Musikant« die verschiedenen Stationen der Einfühlung sehr pointiert dargestellt: von der Erzeugung des Naturschönen durch Einfühlung über das dadurch entstandene Kunstwerk bis hin zu dessen einfühlsamer Aufnahme beim Rezipienten. Deswegen soll auf diese Novelle etwas genauer eingegangen werden.

»Ein stiller Musikant« ist ein Text, den Storm zu einem seiner »besten«[57] und »heiligsten«[58] zählte, eine Einschätzung, die zweifellos gelenkt ist von

seiner Sorge um den labilen Sohn Karl. Diese wohl durch Selbstvorwürfe (des Vaters als Erzieher) verstärkte Sorge[59] zusammen mit der väterlichen Hoffnung, dass in Karl sich trotz aller Schwächen schließlich doch eine künstlerische Potenz durchsetzen möge, hat offenbar den Autor bewogen, einen Text zu konzipieren, in den er nicht nur eine poetische Anregung aus einem kleinen Kindergedicht von Karl aufgenommen hat[60], sondern durch den er sich mit allen ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel einfühlt in das Schicksal des Sohnes. Das Sohnesschicksal wird dann durch die (auch narzisstischen) Künstlerphantasien des Vaters spiegelnd überhöht zu einem einfühlsamen Kunsterlebnis, wobei die väterlichen Größenphantasien bis zu indirekten Verbindungen der Sohn-Figur mit Storms Idealbild von Mozart gehen: Christian erfährt Ermutigung und Unterricht von einer späten Mozartschülerin und kann dieses Wissen weitergeben an seine Schülerin Anna, die selbst im Konzert eine Mozartarie singt, bevor das kleine Lied ihres Meisters (eine indirekte Fortführung so des Mozartwerkes) zur erfolgreichen Aufführung gelangt.

Malte Stein hat in seinem literaturpsychologischen Aufsatz zum »Stillen Musikanten« das Geschehen zwischen Christian und Anna mit Kohuts Begriff der »Spiegelübertragung« interpretiert als einen Wahrnehmungsprozess, durch den das spiegelnde Ich im anderen »für sich selbst beanspruchte Großartigkeit« erkennt.[61] Dieser Befund ließe sich über die Figurenebene hinaus auf die Beziehung zwischen dem väterlichen Autor und seiner sohnhaften Figur Christian als Stellvertreter von Karl erweitern, sodass die Beziehung Christian–Anna als eine Art Innenspiegelung der produktionsästhetischen umgreifenden Spiegelung erscheint. Der im Titel enthaltene Widerspruch *stiller Musikant* könnte so gedeutet werden als Nebeneinander einerseits von empathischem Wissen um die Vergeblichkeit der väterlichen Hoffnungen und andererseits narzisstischem Glauben an eine innere Kraft im »Musikanten«-Sohn, die noch nach Ausdruck sucht.

Die Novelle präsentiert sich in einer durch Einfühlungsprozesse aufgeweichten Rahmenstruktur, in der also Rahmen- und Binnentext nicht scharf getrennt sind, sondern im Laufe des Textes gesprächshaft ineinandergreifen.[62] Der Text beginnt mit der für viele Storm-Texte typischen Übergangsituation zwischen Realität und Fiktion: eine entspannte Stimmung, Abend- und Dämmerungszeichen, Ofenfeuer und Traummotiv. Es folgen doppelte erinnernde Icherzählungen (vom Erzähler und von Christian), erinnerungsleitende Motive wie ein Buch, Gedichte, eine Kreidezeichnung von einer jungen Frau, Plaudereien auf entspannten Spaziergängen, Kärtchen mit Stimmungsgrüßen an der Tür. Alles das dient der Lenkung der Empathie und unserer einfühlungsbereiten Phantasie auf den »Musikanten« Christian, zunächst als Kind und dann als Mann.

Christians erster künstlerischer Einfühlungsakt wird beschrieben als emotionalisiertes Naturerlebnis in euphorischer Stimmung. Endlich hat sein sonst überstrenger und beim Klavierüben ungeduldiger Vater begrif-

fen, dass Christian nur über begrenzte Möglichkeiten verfügt, und er hat ihn mit den Worten »Mein armer, lieber Junge« (Gd. II, S. 539) in den Arm genommen. Die darauf folgende Zeit erlebt der Junge als glücklichste Zeit seines Lebens. Er sucht gern einen Platz hinter der Stadt auf, »ein wüster Platz (…), um den sich niemand mehr zu kümmern schien« (Gd. II, S. 539), auf dem bis auf die Veilchen alle Blumen verschwunden waren. Aber gerade in dieses Stück Natur, fern der Stadt, kann er bei seinen Besuchen in aller Feierlichkeit und Ruhe – »nur die Blätter und die Vögel sprachen« (Gd. II, S. 549) (Markierung der Fiktionsebene) – sich und sein Glück einfühlen: »niemals sah ich diesen Ort in solcher Schönheit wie in jenem Frühling. Gleich mir waren auch die Bienen schon ins Feld hinausgezogen; wie Musik wob und summte es über tausend Veilchenkelchen, die wie ein blauer Schein aus Gras und Moos hervorbrachen.« (Gd. II, S. 540) Hier wird – ähnlich wie in der »Regentrude« – wirklich ein an sich ödes Stück Natur beseelend belebt. Und das sympathetische Erlebnis der Naturschönheit ist so stark, dass es den Jungen zum Versemachen drängt: »es waren nur kindische Gedanken in den hergebrachten Reimen; aber mir war sehr froh dabei im Sinne.« (ebd.) Das kleine Gedicht beginnt so:

> Du liebe schöne Gotteswelt,
> Wie hast du mir das Herz erhellt!
> So schaurig war's noch kaum zuvor,
> Da taucht ein blauer Schein hervor;
> Der Rasen hauchet süßen Duft,
> Ein Vogel singt aus hoher Luft: (Gd. II, S. 555)

Den Text des schlichten Gedichtes erfahren wir Leser erst später, nach einigen Zeitsprüngen in den Erinnerungsgängen mit der traurigen Lebensgeschichte des Klavierlehrers Christian, mit seinem Scheitern bei einem Klavier-Vorspiel und der Trennung von der schönen Anna.[63] Der Erzähler trifft Christian wieder, nun beim Unterricht der kleine Marie, einer leiblichen Tochter der von Christian seinerzeit geliebten Anna. Er findet das Gedicht in einem Buch, das der »Musikant« ihm geschenkt hatte, und er sieht in ihm die damalige gefühlvolle Stimmung so kunstvoll eingefangen, dass er sie nachfühlen kann: »wie Frühlingsatem wehte es mich daraus an« (Gd. II, S. 555) heißt es.[64]

Doch der Einfühlungsprozess geht noch weiter, gipfelnd in einem besonderen Kunsterlebnis, auf das der ganze Text zuläuft: Nach einem erneuten Zeitsprung (zehn Jahre später) besucht der Erzähler zufällig auf einer Reise ein Konzert des dort ansässigen Orchestervereins. Die Mitglieder des Vereins spielen einige guteinstudierte Stücke, die aber das Publikum nicht ansprechen, denn – so der Erzähl-Kommentar – »alle Sorgfalt und Sicherheit der Spielenden konnte diesen Kunstfiguren keine Seele einhauchen« (Gd. II, S. 559). Mangelnde »Seele« bedeutet mangeln-

de Einfühlung der Spieler und damit unmögliche Einfühlung der Zuhörer. Es folgt dann der Auftritt einer jungen auswärtigen Sängerin, die vorher schon mit einer Mozartarie überzeugt hatte, nun mit einem unbekannten einfachen Lied eines unbekannten Musikautors, nur vom Klavier begleitet. Schon das Vorspiel, das von »großer Einfachheit« und »süßem Wohllaut« ist, überzeugt das Publikum: »wie ein frohes Aufleuchten flog es plötzlich durch den Saal, und dann kam es mit der stillen Gewalt der Menschenstimme:

> Du liebe schöne Gotteswelt,
> Wie hast du mir das Herz erhellt!« (Gd. II, S. 559 f.)

Es handelt sich um eine Vertonung von Christians Gedicht aus der Veilchen-Naturszene des Anfangs, in Musik gesetzt vom zum Klavierlehrer gewordenen Christian und gesungen von besagter Marie, die Christian, wie wir später erfahren, zur Sängerin ausgebildet hat und die dieses Lied in Liebe, Treue und Anhänglichkeit für ihren verstorbenen Lehrer singt.

Wichtig für unseren Kontext ist hier die Aufführung des kleinen Kunstwerks und die Reaktion des Publikums: Der Text spricht von »unaussprechlich süßen Tönen«, die die Sängerin, aus deren Gesicht »eine Begeisterung, eine hingebende Liebe sprach«, erklingen lässt, und mit denen sie mitten ins Herz des Publikums dringt. Von seinem Eindruck während des Gesangs-Vortrags sagt der Erzähler: »eine unbeschreibliche Rührung befiel mich«, und von der Publikumsreaktion im Anschluss an den Gesang heißt es: »Eine lautlose Stille herrschte, als sie geendet hatte. Dann aber brach ein stürmischer, nicht enden wollender Beifall los; der alte Herr an meiner Seite hatte, ohne daß ich es bemerkte, meine Hand ergriffen und drückte sie jetzt aufs zärtlichste. ›Das ist Seele – Seele!‹ sagte er und wiegte seinen grauen Kopf.« (alles Gd. II, S. 560).

Folgende Einfühlungsprozesse haben sich im Verlauf der Geschichte vollzogen: Im Gefühlsüberschwang seines Glückes hat der kunstbegabte Christan zunächst als Junge einfühlend die Natur beseelt, ein Erlebnis, das wir im Sinne der Einfühlungsästhetiker einen produktiven Akt nennen können, ein Prozess, der im weiteren zu einem Kunstwerk, dem Gedicht führt. Das Gedicht ist so gestaltet, dass auch der lesende Erzähler rückblickend sich in die beglückende Situation einfühlen kann: »wie Frühlingsatem wehte es mich daraus an.« – Im dritten erneut gefühlsgeleiteten Akt hat der Lehrer in Liebe offenbar zu seiner Schülerin und deren Mutter den Text weiter geformt zu einem Gesangsstück und seine Schülerin einfühlsam ausgebildet, sodass die sensibel-empathische Marie das Ursprungserlebnis selbst innerlich nacherleben kann. Aus ihrem Gesang klingt noch der poetische Vogelsang des Frühlingstages, denn es heißt vom Erzähler: »mein alter Freund hatte den süßen Lerchenton seines Jugendliedes nicht gehört, aber auf dem Antlitz der Zuhörer lag es wie eine stille Freude; mir selbst war, als sei ich eben (…) mit dem stillen

Meister auf seinem Veilchenplatz gewesen.« (ebd.). Die künstlerische Gestaltung sowohl des Liedes selbst wie seines Vortrags ist so geartet, dass das Publikum, das die mangelnde Seele des nur kunstfertigen Musizierens am Anfang des Konzertes mit Langeweile quittierte, sich nun seinerseits einfühlen kann in die Atmosphäre von Glück, Liebe und Dankbarkeit, ein Komplex, der zusammenfassend mit »das ist Seele«[65] charakterisiert wird. – Hinzugefügt werden muss, dass in der die Novelle durchziehenden Einfühlungssequenz gemäß der Theorie der Ästhetiker nicht nur die Fremdheit zur an sich toten, öden Natur (hier: »wüster Platz«) in einfühlender Anschauung überwunden wird, sondern auch zum an sich fremden Nächsten: Die in Lied und Vortrag eingefühlte und aus beiden sprechende Empathie und Zuwendungsbereitschaft nähert nicht nur den Erzähler dem längst verstorbenen naturbegeisterten Christan an (»als sei ich eben […] auf seinem Veilchenplatz gewesen« – »als sei« markiert auch hier die Fiktion), sondern sie bringt auch den eigentlich fremden Sitznachbarn zu einer unerwarteten Zuwendung, indem der die Hand des Erzählers ergreift und »aufs zärtlichste« (Gd. II, S. 560) drückt.

Das Märchen von der Regentrude und die Novelle vom Musikanten haben bei aller Verschiedenheit wichtige Gemeinsamkeiten: Beide entspringen offenbar aus einer Leidensposition des Autors, im einen Fall extremes Heimweh, im anderen Fall große Sorge um den Sohn. Dieses Leiden wird in beiden Texten gespiegelt in einer leidvollen Ausgangsfiktion der zentralen Figuren: Dürrekatastrophe und Ausbeutung in der »Regentrude«, Verzweiflungserfahrung des jungen Christian beim Musizieren mit dem Vater in der Novelle. Das Unglück der Figuren in den Texten wird in beiden Fällen gespiegelt in Bildern von dürrer, toter, wüster Natur. In beiden Texten erfolgt dann eine Umwandlung des Negativen in Positives, und dieser Wende geht beide Mal ein subjektgeleiteter Zugang zur Natur mit deren beseelender Verwandlung als Metapher für künstlerische Aktivität (Poiesis) voraus. Erst nach verwandelter Natur zeigen beide Texte eine quasi aufsteigende Stimmungslinie mit dem Ergebnis von Glück und Erfolg im Leben der Figuren und in der Kunst.

Dass dieser Glücksdiskurs für den Autor Storm keine Aussage über die ihn umgebende Wirklichkeit und sein Verhältnis zu ihr sein kann und soll, macht er immer deutlich: im einen Fall durch die Wahl der Gattung »Glücksmärchen« (die von sich aus den Text als positiv ausgehendes Phantasieprodukt markiert), im anderen durch die Konzentrierung auf ein einmaliges, individuelles und fast zufälliges Kunsterlebnis[66] und die verschiedenen Markierungen des Geschehens als Fiktion (»mir war als sei ich«). Die Schönheit hat auch für Storm keinen objektiven Seinsstatus, sondern hat als Produkt einer individuellen, gefühlsgeleiteten Begegnung ihren Ort allein im inneren Erleben, in der Schein-Welt des Kunstwerkes und seiner Rezeption. Das entspricht der oben zitierten Vorstellung der beiden Vischer vom Schönen als subjektiver Leistung, die aber letztlich

Illusion und Schein bleibt. – Als Folge dieses Wissens wird der Autor versuchen, seinen Lesern trotz vieler realistischer Details immer auch Signale von der literarischen Künstlichkeit seines Werkes zu geben. Entsprechend wird in der jüngeren Forschung (z. B. Fasold, Detering, Korten) zu Recht der fiktionale Charakter von Storms realistisch erscheinendem Werk hervorgehoben. Ausführlich weist Lars Korten in seiner jüngsten Studie »Poietischer Realismus« in Novellen von Stifter, Keller, Meyer, Storm verschiedene Methoden der Markierung des Fiktionalen auf, »Ästhetisierungsstrategien«, wie er es nennt, die den Text als »Gemachtes« (nicht Realität Abbildendes), als Künstliches ausweisen. Er schreibt: »Erst die frappante Bevorzugung poietischer Strukturen ästhetisiert die Literatur des Realismus«[67]. »Das Schöne ist ein Akt« sagen die Vischers. In dem Sinn ist es Poiesis (Gemachtes), nicht nur Mimesis (Nachahmung).

Diesem Fiktionalitätsstatus widerspricht übrigens nicht, dass für den Autor die gefühlsmäßige Spiegelung im Kunstwerk angesichts der »unerbittlichen Wirklichkeit« durchaus reale entlastende und wohl auch beglückende Bedeutung hat. Robert Vischer schreibt über die Wirkung der Künstlereinfühlung: Der Künstler trage seine Gefühle und Schmerzen in seinen Gegenstand herein und könne sie, da sie ihm im Spiegel der Kunst (nur) als Bild und Schein entgegentreten, besser ertragen. Vischer spricht vom »Gefühl der Befreiung« und von »Beschwichtigung«, indem frei vom Druck der Wirklichkeit und durch die künstlerische formende Verarbeitung seines Leidens der Künstler »einen harmonischen Ausgleich« finden könne[68]. So löst in unserem Text der Autor und Erzähler das schmerzliche Oxymoron *stiller Musikant* durch einfühlsame Poesie auf und bringt das innere Erlebnis zum Klingen.

* * *

3.
Ich komme nun zum Lyrik-Beispiel und habe eines der berühmtesten Gedichte Storms, »Die Stadt«, ausgewählt.

Die Stadt

Am grauen Strand, am grauen Meer
Und seitab liegt die Stadt;
Der Nebel drückt die Dächer schwer,
Und durch die Stille braust das Meer
Eintönig um die Stadt.

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
Kein Vogel ohn Unterlaß;
Die Wandergans mit hartem Schrei
Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,

Am Strande weht das Gras.

Doch hängt mein ganzes Herz an dir,
Du graue Stadt am Meer;
Der Jugend Zauber für und für
Ruht lächeln doch auf dir, auf dir,
Du graue Stadt am Meer. (Gd. I, S. 112)

Über das Gedicht »Die Stadt« ist in der Forschung intensiv gehandelt, und dabei viel Richtiges, Interessantes, Grundlegendes und manch Diskussionsbedürftiges gesagt worden, das hier nicht alles rekapituliert, gewürdigt oder diskutiert werden kann. Die folgenden Ausführungen sollen sich wieder hauptsächlich auf die Befragung seiner Strukturen und Bilder (vor allem Naturbilder) unter dem Blickwinkel der Einfühlungsästhetik konzentrieren.

Storms zehn Jahre vor der »Regentrude« geschriebenes Gedicht »Die Stadt« (Anfang 1852 erschienen) bietet sich nach den bisherigen Interpretationsergebnissen in besonderer Weise an, weil hier auf den ersten Blick sich eine ähnlich emotional-aufsteigende Grundbewegung im Verlauf der Bildsequenzen als Folge einfühlender Subjektivität zeigt wie in den beiden Prosatexten. Insofern lässt sich eine gewisse Strukturkonstanz zwischen dem Gedicht und den Prosatexten feststellen. Auch im Gedicht fungieren als zentrale Bedeutungsträger Natur- und Landschaftsbilder, die sich im Text zunächst in auffallender Zweiteiligkeit präsentieren: Auf zwei Strophen mit tristen, grauen, eintönigen Bildern erfolgt in der letzten Strophe ein Umschlag (eingeleitet durch »doch«) in stimmungsmäßig geradezu freudig lächelnde Bilder, wie wir es breit ausphantasiert ja auch in den beiden Prosa-Texten gefunden haben. Die Tatsache schließlich, dass die »Wende« durch Auftreten des lyrischen Ichs eingeleitet wird, (durch die Possessiv-Wendung »mein ganzes Herz« und die wiederholte Anrede der Stadt im *Du*, das ja ein *Ich* voraussetzt), legt die Vermutung nahe, dass der Dichter hier eine poetische Struktur präludiert, die ihm für sein dichterisches Selbstverständnis so wichtig ist, dass er sie in nachfolgenden Prosatexten episch ausfaltet, d. h. in Handlungssequenzen umsetzt.

Und doch würde man dem Gedicht und seinem Autor nicht gerecht, wenn man den Text reduzierte auf einen einfachen poetischen Mechanismus nach dem Muster: traurige graue Landschaft – einfühlendes künstlerisches Ich – schöne beglückende Landschaft. Die poetische Qualität des Gedichtes liegt vielmehr darin, dass es sich trotz dieser *de facto* vorhandenen Linie in einer derartig einfachen Grundstruktur mit einer Grundaussage genauso wenig erschöpft wie in der immer noch anzutreffenden Vorstellung, es handle sich hier um eine »treffende« Darstellung der norddeutschen Küsten-Landschaft. Wir haben es in diesem Gedicht – wie in der neueren Forschung verschiedentlich dargelegt[69] – nicht schlichtweg mit einer Abbildung von Storms realem Erlebnis der Küstenlandschaft und seiner Heimatstadt Husum zu tun. Auf die sich hier anbietende

Frage: Ist das Gedicht »Die Stadt« überhaupt ein Erlebnisgedicht oder ein Stimmungsgedicht, kann hier nicht grundständig eingegangen werden, weil dann die ganze Diskussion um den für Storm ja zeitlebens wichtigen Begriff Erlebnisgedicht aufgerollt werden müsste, die aber nur teilweise mit dem hier verfolgten Erkenntnisinteresse zusammenhängt.[70] Hilfsweise könnte man das Gedicht ein *Erlebnisgedicht im weiteren Sinne* nennen, denn ein inneres Erlebnis – von dem Storm so oft spricht – liegt ja auf jeden Fall vor.

Im Sinne einer gemeinsamen Begrifflichkeit von Einfühlungsästhetik und Storms Definitionsversuchen von Lyrik würde es sich anbieten, von einem *Anschauungsgedicht* zu sprechen, auch wenn das sicher kein schöner Begriff ist, der wie *Erlebnisgedicht* und *Stimmungsgedicht* Anlass zu Missverständnissen geben kann. Aber in der Sache – und d. h. hier auch im Sprachgebrauch der Autoren des 19. Jahrhunderts – trifft er wohl am ehesten zu. Denn Storm fordert in seiner Lyrik-Definition ja eine Verbindung von Gefühl, Phantasie und Formgebung mit der oben schon zitierten »rechten Anschauung«, eine Vorstellung, der wir bei Robert Vischer ebenso begegneten wie in Riehls Konzept des »landschaftlichen Auges«. – Wenn Storm das nur konventionelle Gedicht kritisiert, bei dem jede »konkrete Anschauung« fehle, so meint diese Vorstellung von *Anschauung* nicht die treffsichere Abbildung der äußeren Realität (auch wenn aus ihr wesentliche Impulse kommen, die der Autor in differenzierten Wahrnehmungsbildern umsetzt), sondern die »rechte Anschauung« meint wie in Vischers Einfühlungstheorie ein »geistsinnliches« Vermögen (Vischer), eine durch den »inneren Bildsinn«[71] (also das ästhetische Vermögen) ermöglichte vertiefte Wahrnehmung, eine Wahrnehmung mit dem »geistigen Auge«, wie C. D. Friedrich es formulierte, in der Subjekt und Objekt verschmelzen.

Wenn wir Storms Gedicht »Die Stadt« ein *Erlebnisgedicht im weiteren Sinn* oder ein *Anschauungsgedicht* nennen, so soll damit gesagt werden, dass in diesem Gedicht nicht ein bestimmtes zu datierendes Husum-Erleben gespiegelt wird, sondern *Erlebnis* oder *Anschauung* weisen auf einen durch Sprache, Form und Bilderwelt konstituierten dichten Komplex aus emotional-inhaltlichen, intellektuellen und formalen Impulsen hin. Zu den Impulsen gehören – um nur einige Komponenten dieses Komplexes zu nennen – einerseits: die durchaus reale Prägung Storms durch die schleswig-holsteinische Heimat und das nahe Meer, die Angst vor drohendem Verlust der Heimat, die Erinnerungen an Menschen, Bilder und Erfahrungen in der Heimat; andererseits aber auch: das grundlegende Bewusstsein des modernen (nachromantischen) Menschen vom Verlust der Einheit mit der Natur, vom Verlust metaphysischer Werte, die Erfahrung von Entfremdung und Einsamkeit des Einzelnen in dieser Welt, als epochale »Gestimmtheit« (Heidegger) gewissermaßen. Und schließlich gehört zu den Impulsen: die Teilhabe am kulturellen Gedächtnis vergangener Einheitserlebnisse und deren Niederschlag in tradierter Dichtung und Malerei, die Teilhabe somit auch am Diskurs der Naturdichtung, an

der überlieferten Formentradition der Lyrik seit Goethe, aber ebenso die Teilhabe an innovativen Ansätzen poetischen Sprechens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Diese und weitere Komponenten konstituieren (in aller Verschiedenheit und z. T. Gegenläufigkeit) in einem schwebenden Zusammenhalt Storms »landschaftliches Auge«, seine besondere Art der Einfühlung in die Küstenlandschaft als »künstlerisches Erlebnis«, als »poetische Anschauung«.[72] Auch hier handelt es sich – wie wir es bei C. D. Friedrich entwickelt sahen – um eine durch das Subjekt gestiftete *Komposition*. Ordnung, Struktur, Bezüge und Bedeutungseinheiten dieser Komposition entsprechen nicht der Gegenstandswelt, sondern sind auch bei Storm als »ein erfundenes Gebilde, das sich vor die Dinge stellt«[73], zu verstehen.

Storm weiß im Übrigen um die Komplexität des Vorgangs, wenn er als zentrale Faktoren der Poesie neben der »Fähigkeit der Formgebung«[74] den Komplex von »Gemüt, Geist und – Phantasie«[75] benennt. In dem Gedicht dann, als Produkt der »poetischen Anschauung«, erscheint dieses vielstimmige innere Erlebnis in einer je einmaligen Formung, wobei aber die verschiedenen Bedeutungsimpulse weiter im Suspens gehalten werden und durch Konnotationen, semantische Randzonen, Klangrelationen usw. mitschwingen. Diese Vielstimmigkeit und Vielsinnigkeit macht die Qualität eines Gedichtes wie »Die Stadt« aus und macht auch seine relative Modernität aus. Entsprechend darf eine sinnvolle Interpretation auch nicht die Reduktion der Vielstimmigkeit auf eine Grundaussage oder eine Gesamtstimmung anstreben.

Zur Verdeutlichung der vielstrahligen Bedeutungskomplexe sollen im Folgenden einige Beispiele angeführt werden, die alle sich einer der vielstimmigen Bedeutungsschichten annähern, die aber – wie gesagt – in der Summe kein stimmiges Ganzes ergeben müssen.

Angefangen sei mit der schon genannten »realistischen« Lektüre-Möglichkeit (als erstem Zugang), einer Lektüre, die die »Treffsicherheit«[76] bewundert, mit der Storm in seinen Küstengedichten die norddeutsche Landschaft uns vor Augen führt. Dieser Eindruck von »Treffsicherheit«, der auf Wiedererkennen ausgerichtet ist, resultiert aus Bewunderung für die angeblich genaue Wiedergabe z. B. des Schreis der Wandergans oder des Eindrucks der »grauen Stadt«, die, wie Ringleben ausführt, »von Nebel und Nordsee selber ganz ins Graue, d. h. Farblos-Undifferenzierte, getaucht ist.«[77] Bewundert wird im Gesamteindruck unseres Gedichtes die eingefangene »typisch norddeutsche Stimmung« an der herben, rauen, abweisend wirkenden Nordsee-Küste. Wie sonst konnte der Vers vom »grauen Strand, am grauen Meer« so zum Synonym nicht nur für Husum und seinen Dichter Storm, sondern überhaupt für die Nordseeküste werden. Und es wäre auch unsinnig abzustreiten, dass hier Historisch-Biographisches wie der Eindruck der norddeutschen Landschaft auf den Autor Eingang gefunden hat. Es macht ja gerade das Wesen der ästhetischen *Anschauung* aus, dass in ihr Passivität und Aktivität Eindruck ge-

winnen und frei schöpferisch Gestalten in der Schwebe bleiben. Doch zugleich kann man davon ausgehen, dass wir als Rezipienten, die die typisch norddeutsche Stimmung zu erkennen glauben, in unserer nachfühlenden Wahrnehmung der Landschaft längst vorgeprägt sind von Bildern, Texten oder Filmen, die alle uns in ihren Ausführungen künstlerisch einfühlsame Erlebnisse quasi als Rezeptionsmuster zur Verfügung stellen, Muster, die wir dann sowohl in der Landschaft wie in den Kunstwerken bestätigt finden. Schließlich wird auch schon der Dichter Storm in seiner Wahrnehmung der norddeutschen Landschaft mitgeprägt sein von den eindrucksvollen Meer- und Nebelbildern etwa Caspar David Friedrichs, die in manchen Fällen geradezu als Illustration zu Storms Gedichten dienen könnten (so z. B. Friedrichs Bild »Nebelschwaden«). Das ästhetische Erlebnis ist also in jeder Hinsicht vielschichtig und selbst schon komponiert.

Zur weiteren Relativierung solcher auf Realismus zielenden Rezeptionserfahrung kommt, dass gerade die Bilder, die in diesem und ähnlichen Gedichten so gerne als »typisch norddeutsche Stimmung« gelesen werden, als Ausdruck der Einheit von Dichter und Landschaft, der neueren Forschung (das wäre nun ein zweiter Zugang) als Zeichen der Modernität des Autors erkannt werden, der sich eben nicht mehr eins weiß mit der Natur, dessen Text nicht mehr, von einer »Gleichgestimmtheit von Innen- und Außenwelt«[78] (Detering) zeugen, sondern ganz im Gegenteil, von einer für den Menschen uneinholbaren Fremdheit der Natur. Die Bilder von Farblosigkeit, Lichtlosigkeit, Eintönigkeit, Stille, das Fehlen der schönen Szenerie romantischer Gedichte können in diesem Sinne als schwebende Unbestimmtheit wahrgenommen werden, insofern sie sowohl auf faktische Sinneseindrücke wie auf Vorgänge im lyrischen Subjekt verweisen. Die poetische Stimmung hätte aus dieser Perspektive nichts Vertrautes oder gar Heimatlich-Wohnliches an sich. Die Kälte und der harte Schrei der Wandergans erzeugen den Eindruck von Unbehaustem, von Einsamkeit und Isolation des modernen Individuums.

Im Sinne solcher Interpretation wird man nach den vielen eher kargen, abweisenden Bildern der ersten beiden Strophen die Wende in der letzten Strophe von »Die Stadt«, »Doch hängt mein ganzes Herz an dir«, als reine Stiftung interpretieren, als rein Ich-bezogen. Die Stadt bleibt grau, die Welt eher fremd und auseinanderfallend, nur das Ich kann erinnernd und phantasierend Gefühle sich vergegenwärtigen[79] und diese dann einfühlend auf die Stadt projizieren. Nur im Kunsterlebnis kann die Stadt zur Evokation von glückhaftem Jugendzauber werden, als Produkt von Einfühlung, wie im 19. Jahrhundert formuliert wurde. Nur subjektiv kann ästhetische Einheit als *Monofokalität*, um diese Begrifflichkeit (nun auf Lyrik bezogen) noch einmal zu benutzen, gestiftet werden. Riehl sagt, dass das Schöne »im Blick erst erzeugt werden«[80] müsse, F. T. Vischer »das Schöne wird erst durch Anschauen«[81], und sein Sohn Robert ergänzt, dass der »Inhalt eines Kunstwerkes (….) eben der Künstler«[82] sei, da seine

individuellen Gefühle »das Lebensmark seiner Phantasie«[83] seien.

Andererseits (nun folgt ein dritter Zugang) scheint es gerade im Sinne einer auf Modernität zielenden Interpretation des Gedichtes wenig sinnvoll, aufgrund der durch die Bildkontraste realisierten Zweiteiligkeit zwei eindeutige Aussagetendenzen zu isolieren: Hier tote Stadt – da glückliches erinnerndes Ich. Das lyrische Ich, die lyrische Gestimmtheit bringt sich – im Gegensatz zur linearen Entwicklung traditionellen Erzählens – immer im ganzen Text ein, hier nicht nur in der letzte Strophe, in der »mein ganzes Herz« und »graue Stadt« aufeinander prallen, selbst wenn es (grammatikalisch) als »Ich« erst in der letzten Strophe auftritt. Es ist trotz seiner Vielstimmigkeit als Gesamtkomposition in allen Bildern vorhanden auch und vielleicht gerade im hervorgehobenen *Grau*. Allein die (vom Inhalt her) erstaunlich ähnliche poetische Konstruktion der ersten und letzten Strophe mit einem gleichen Reimwort *(Meer)*, mit der Verdopplung der Worte *grau* und *Stadt* in beiden Strophen und mit den sehr ähnlichen Klangrelationen (d-Alliterationen und dominante ü/i Assonanzen)[84] spricht gegen ein unverbundenes Kontrastverhältnis, das von vielen Interpreten hervorgehoben wird. Es ist schließlich nicht so, als präsentiere sich Natur in den ersten beiden Strophen ungeformt, als nur roher Stoff oder wüster Ort und als völlig unabhängig vom Ich. Schon hier hat sich ein »landschaftliches Auge« im Sinne Riehls geöffnet, haben Gefühl und Bildsinn gewirkt und eine besondere Welt entstehen lassen, deren Akzidenzien zwar im traditionellen Lyrik-Verständnis alle zum Negativen, Defizienten, Reduzierten oder Unspezifischen tendieren (grau, seitab, Stille, eintönig, kein, kein, nur, Herbst), die aber – bewirkt durch die klangliche und semantische Parallelisierung mit der eher positiv gestimmten letzten Strophe – offenbar doch in das Selbstbild des lyrischen Ich integrierbar sind.

Der durch besagte Parallelitäten der 1. und 3. Strophe bewirkte Rahmungscharakter erzeugt eine Zentrierung auf die mittlere Strophe und in ihr wiederum (durch die Fünfversigkeit) eine Zentrierung auf den dritten Vers, den Wandergans-Vers, eine Zentrierung, die noch unterstützt wird durch eine semantische Paralellität der umgebenden Verse: Der 1. und 5. Vers der dritten Strophe geben Naturbilder (Wald und Gras), der 2. und 4. Vers Vogelthemen.

Zwar bekräftigen die ersten beiden Verse dieser Strophe auf den ersten Blick mit ihren Privationsbildern (kein Rauschen, kein Wald, kein Vogel) den kargen, beinahe toten und abweisenden Charakter der Anfangsbilder, doch muss man sich vergegenwärtigen, dass durch die Negation oder die Privation hindurch die angesprochenen Vorstellungen auf der symbolischen und der Klangkörper-Ebene sehr wohl präsent sind; Rauschen, Wald und Vogelschlagen sind sprachlich da, denn der Text spricht ja von ihnen. Indem Storm das Rauschen, über dessen Macht als Chiffre des Romantischen Adorno in seinem Eichendorff-Aufsatz so eindrücklich spricht[85], umchiffriert in ein abwesendes Rauschen und Schla-

gen, präsentiert er sich nicht nur als Autor, der ein zeitgenössisch modernes Weltbild vertritt (in dem keine Harmonie zwischen Ich und Welt angenommen wird), sondern er kann für uns Leser auf der poetischen Ebene durch die Aktivierung verschiedener Symbol- und Klangebenen und damit verschiedener Bedeutungs-Anschlüsse die Wirkung seiner Bilder vervielfachen. Es wird durch die Negation hindurch die romantische Ebene sowohl symbolisch aufgerufen wie auch abgewehrt und zugleich als verlorene im Modus von Trauer und Sehnsucht auratisch verklärt. Das künstlerische Ich ist entsprechend als Einfühlendes, Erinnerndes, Mangelleidendes und Widersprechendes hier durchaus schon vorhanden. In der dritten Strophe wird dann die implizite Gefühlsaufladung gewissermaßen verdoppelnd nach außen getragen mit der adversativen Wende: »Doch hängt mein ganzes Herz an dir«. Über die subjektive Einfühlung wird dem Verlust des romantischen Schönheitsdiskurses beinahe trotzig im doppelten »doch« – verstärkt durch die insistierende D-Alliteration mit den doppelten Leitworten du, du und dir, dir – die eigene poetische Potenz entgegengehalten, die aus der Zerstörung verbrauchter Bilder eine neue gefühlsentsprungene Welt baut.

Die poetologische Sinnstiftung wird unterstützt durch Fortsetzung der in der ersten Strophe begonnenen Reihe von Verlautbarungsbildern, die ja immer auch als Bilder für die Stimme des Dichters zu lesen sind. Nach dem ein-tönigen Brausen folgt als abgewehrte Stimme der Romantik das clichéhafte Waldesrauschen und das Vogelschlagen und dann im Positivsatz, dem zentralen Vers nicht nur der mittleren Strophe, sondern des ganzen Gedichtes, mit dem »harten Schrei« der Wandergans eine poetisch unclichierte Verlautbarung. Die Gans gehört ja *prima vista* nicht zur Gruppe der in der Romantik beliebten poetologischen Vogelmetaphern[86], nicht zum traditionellen Repertoire von Sängerbildern, sondern scheint dem (durch allzu triviale Assoziationen) beinahe entgegengesetzt. Und doch fällt bei näherem Hinsehen auch die Wandergans nicht ganz aus der traditionsgesicherten Reihe heraus, sondern entlässt in Randzonen Bedeutungsimpulse, die uns berechtigen, auch sie als poetische Stimme wahrzunehmen.

Hierzu muss zunächst gesagt werden, dass es den Begriff »Wandergans« jenseits von Storms Gedicht gar nicht gibt, er ist eine poetische Schöpfung. Storm, der mit Sicherheit den Namen der an der Küste überwinternden Meeresgänse kannte – meistens handelt es sich um Ringelgänse – ging es um das Wort und die Vorstellung vom Wandern der Gänse[87]. Denn zum einen gehört die Vorstellung des Wanderns wie des Rauschens zu den Grundtopoi, ja zu den Inkunabeln romantischen Dichtertums, gehört zum Gesellen, der keine Bleibe hat und sich wandernd und singend auf dem Weg der Vervollkommnung immer gegen Sesshaftigkeit und Gebundenheit entscheiden muss (man denke nur an den »Taugenichts« oder die vielen anderen Wanderer in den Gedichten von Storms Lieblingsdichter Eichendorff). Zum anderen öffnet die Vorstel-

lung von Gänsen in der poetischen Welt Assoziationsräume zu den kapitolinischen Gänsen, denen im Auguraculum auf dem römischen Kapitol Weissage-Funktion zukam. Das Deuten des Vogelflugs gehört also seit alters her zu hochgeweihten Tätigkeiten und das Hören auf das Geschrei und Geschnatter der heiligen Gänse soll bekanntlich die Römer im Jahre 387 v. Chr. vor dem Ansturm der Kelten gerettet haben.[88]

Auch die Gänse sind also nicht ganz ohne bedeutsamen Hintergrund, und mit ihrem berühmten wachsamen Geschnatter, das in Storms Text mit dem harten a-Laut (in 8 betonten Silben!) die ganze zweite Strophe dominiert (was durchaus an den Ruf der Ringelgänse im Flug erinnert, der wie ak, ak, ak klingt), eröffnen sie einen poetischen Gegenraum, in den das lyrische Ich mit seiner adversativen Wende »Doch« sich nun seinerseits »rettet« sowohl vor der »unerbittlichen Wirklichkeit« wie vor den phrasenhaft gewordenen Naturbildern der Romantik. Der neue poetische Diskurs vollzieht sich durch intensive Einfühlung mit Herz und Seele und durch einen neuen »Bildsinn«, und er lässt die »graue Stadt« im »Jugendzauber«, und das heißt: nicht nur aus der vergoldenden Erinnerung, sondern gerade als graue, im Sinne eines jugendlichen unverbrauchten poetischen Diskurses, neu erstehen.

Ich fasse zusammen:

Die Einfühlungsästhetik ist – gemessen an der Menge ihrer Vertreter und Entwürfe – als *die* dominante Ästhetik des 19. Jahrhunderts aufzufassen. Dass sie heute sozusagen vergessen ist, liegt daran, dass ihr psychologischer Ansatz einerseits von der empirischen Psychologie, andererseits von der Psychoanalyse Freuds sozusagen überholt wurde. Allerdings scheint sie in den letzten Jahren in einer Art »emotional turn« eine kleine Renaissance zu erleben, und zwar im Zuge eines neuen Interesses an Emotions- und Empathie-Aspekten in verschiedenen Wissenschaften.

Der historische Stellenwert der Einfühlungsästhetik muss im Versuch erkannt werden, das Naturschöne in Zeiten multipler Krisen und einer durchgehenden Entfremdung des Menschen von der Natur als positive Erfahrung im Leben und in der Kunst zu erklären und im Medium des Scheins zu retten. Anknüpfend an erste gefühlsästhetische Ansätze im Sensualismus des 18. Jahrhunderts und an eine neue subjektgeleitete ästhetische Naturwahrnehmung in Literatur und Malerei auf dem Übergang zum 19. Jahrhundert wird dem Schönen nun ein objektiver Seinsstatus abgesprochen. Stattdessen wird das Schöne als Leistung des einfühlenden Subjekts im Kontakt mit einem Gegenstand erklärt. Das Schöne ist ein Akt eines fühlenden und ästhetisch empfindsamen Subjekts, eines Subjekts mit »Bildsinn«.

Diese Vorstellung gibt dem künstlerischen Subjekt ganz neue Freiheiten gegenüber der Gegenstandswelt bis hin zu einer Ästhetik des Hässlichen (Rosenzweig) im 19. Jahrhundert oder bis zur abstrakten Kunst der Moderne und den »nicht mehr schönen« Künsten. Zugleich bindet sie die

Kunst und ihr Verständnis sehr viel stärker an das künstlerische Individuum. Der »Inhalt eines Kunstwerkes (ist) eben der Künstler« sagt Robert Vischer und in genau dem Sinne schreibt Storm: »Da die Empfindung der eigentliche Stoff des lyrischen Dichters ist, so hängt der Gehalt seines Stoffes von dem seiner Persönlichkeit ab«[89]. Allein von dieser Vorstellung her können wir uns heute berechtigt fühlen, mit den Ergebnissen der Psychoanalyse, den neuen Erkenntnissen über psychische Prozesse, auch das Kunstwerk zu analysieren.

Die Betrachtung einiger Werke Storms und seiner verstreuten poetologischen Äußerungen hat gezeigt, wie sehr das problematisch gewordene Verhältnis zur Natur neben aller Faszination für die Realität und insbesondere für die Natur die Künstler der Zeit beschäftigt hat und welche gefühlsgeleiteten und formalen Strategien sie thematisieren, hinterfragen und vollziehen, um das Schöne und auch die schöne Natur für sich zu retten. Beat Wyss schreibt in seinem Essay »Nach den großen Erzählungen«, dass zwar die Allianz von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft im Prozess der Moderne zerfallen sei, es aber, »zur Dialektik der Aufklärung (gehöre), daß die Sehnsucht nach Versöhnung bei Dichtern und Künstlern erhalten blieb«.[90] Und auf diese Sehnsucht antworten Philosophen und Psychologen des 19. Jahrhunderts mit komplexen und vielgestaltigen Entwürfen von Einfühlungs-Ästhetiken, und es antworten Maler und Dichter mit einfühlsamen innovativen Kompositionen von Natur, Welt und menschlichen Beziehungen.

Anmerkungen

1 Als wichtigste Arbeiten für die Entwicklung von Friedrich Theodor Vischers Ästhetik sind zu nennen: »Über das Erhabene und das Komische« (1837); »Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik« (1843); »Aesthetische Wissenschaft des Schönen« (in 4 Bänden) (1846, 1847, 1851, 1857); »Kritik meiner Ästhetik« (1866/73); »Das Symbol« (1889); »Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Aesthetik« (1898).

2 Storms Werke werden zitiert nach der Ausgabe: Theodor Storms sämtliche Werke. 4 Bde. Hg. von Peter Goldammer. 2., überarbeitete und ergänzte Aufl. Berlin und Weimar 1967. Hier: Theodor Storm: Eine Halligfahrt. In: Gd. II, S. 319.

3 So schreibt Kant in der »Kritik der Urteilskraft«, dass das Interesse am Schönen der Kunst völlig unabhängig vom »Moralisch-Guten sei«, »dagegen aber behaupte ich, dass ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur zu nehmen (…) jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele sei«. Begründet wird diese Verwandtschaft vom Moralischen und Naturschönen damit, dass die Vernunft interessiert sei, »daß die Ideen (für die sie im moralischen Gefühle ein unmittelbares Interesse bewirkt) auch objektive Realität haben, d. i., daß die Natur wenigstens eine Spur zeigt, oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgendeinen Grund, eine gesetzmäßige Übereinstimmung ihrer Produkte zu unserem von allen Interesse unabhängigem Wohlgefallen«. Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Hg. von R. Schmidt. Leipzig 1956, § 48, S. 194 f. und S. 197 f.

4 Hegel schreibt in seiner Ästhetik: »Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel ist auch das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. (…) der Geist erst ist das Wahrhaftige, alles in sich Befassende, so daß alles Schöne nur wahrhaftig schön ist als dieses Höheren teilhaftig und durch dasselbe erzeugt.« Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Hg. von F. Bassenge. Bd. I. Berlin und Weimar 1965, S. 14.

5 F. T. Vischer (1866): Kritik meiner Ästhetik. In: Kritische Gänge. Hg. von Robert Vischer. Bd. IV. München 1914–1922, S. 222–419, hier: S. 224.

6 F. T. Vischer schreibt in: Die Lehre vom Schönen (Bd. II der Ästhetik): »in seinem Innern eine Welt, nach außen thatenlos verzehrt sich das Individuum in sich, wird zerrissen und blasirt. Völlig naturlos verschließt es sich inmitten der Mitteilung«. Aesthetische Wissenschaft des Schönen. Bd. II. Reutlingen und Leipzig 1847/1922, S. 291. In seiner »Theorie des Symbols« (1866 und 1889) beschreibt
F. T. Vischer dann in Anlehnungen an die Formulierungen seines Sohnes Robert die symbolische Tätigkeit als beseelenden, einfühlenden, leihenden Akt.

7 Vgl. vor allem die Arbeiten: Gustav Theodor Fechner: Das Assoziationsprinzip in der Aesthetik. In: Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1866, S. 179–191; ders.: Vorschule der Aesthetitk. Leipzig 1876.

8 Der Begriff der *Aesthetik von unten* kann als Fortführung von Alexander Gottlieb Baumgartens Vorstellung eines spezifisch ästhetischen Zugangs zur Erkenntnis als »gnoseologia inferior« angesehen werden. Baumgarten, der im deutschen Sprachraum 1750 die erste »Aestetica« überhaupt veröffentlicht hatte, versteht unter den unteren Erkenntnisvermögen den Bereich des sinnlichen Empfindens und Fühlens, der bis dahin aus der Philosophie ausgeschlossen war. Dieser sensualistische Ansatz, die Konzentration auf Wahrnehmungsprozesse im Sinne von Aistesis zusammen mit der von Kant endgültig eingeleiteten Wende zur »Subjektivität« spielen als philosophische Voraussetzungen der Einfühlungsästhetik eine nicht zu unterschätzende Rolle und erklären

die verschiedenartigen Ansätze der einzelnen Vertreter dieser Richtung.

9 Wichtig für das Konzept der Einfühlungsästhetik sind vor allem die Aufsätze: »Über das optische Formgefühl« (1872), »Der ästhetische Akt und die reine Form« (1874), »Über ästhetische Naturbetrachtung« (1890). Alle erschienen in: Robert Vischer: Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem. Halle/Saale 1927. »Über das optische Formgefühl«, S. 1–44; »Der ästhetische Akt und die reine Form«, S. 45–54; »Über ästhetische Naturbetrachtung«, S. 55–76.

10 In vielen Entwürfen der Einfühlungsästhetik ebenso wie in ihrer Rezeption werden die Begriffe *Einfühlung* und *Assoziation* parallel gebraucht, und es wird die Einfühlungsästhetik quasi als Fortführung des in England begründeten assoziationspsychologischen Ansatzes von David Hume angesehen.

11 Robert Vischer: »Über das optische Formgefühl« (wie Anm. 9), S. 19.

12 Robert Vischer: »Über ästhetische Naturbetrachtung« (wie Anm. 9), S. 57.

13 Vischer sagt: »Das Seelenvermögen aber, das uns zur ästhetischen Naturbetrachtung befähigt, ist die Phantasie«, ebd., S. 57.

14 Robert Vischer: »Über ästhetische Naturbetrachtung«, ebd., S. 63.

15 Robert Vischer: »Der ästhetische Akt und die reine Form« (wie Anm. 9), S. 54.

16 Caspar David Friedrich könnte man in seinem Denken bezüglich des Anschauungsbegriffs zwischen Romantik und einfühlungsästhetisch motiviertem Realismus ansiedeln, sodass wohl nicht zufällig einige Bilder von Friedrich als Illustrationen von Stormschen Gedichten dienen könnten.
Auch Friedrich erlebte seine Zeit als »verhängnisvoll«, als Verlust von Ganzheit und gesichertem Glauben. In seinen Bildern wird deutlich, wie aus dem Bewusstsein einer zerfallenden Welt heraus versucht wird, im ästhetischen Schein, und das heißt in der Fiktion und als Komposition, eine Versöhnung von Ich und Welt zu schaffen. Viel zitiert ist Caspar David Friedrichs Rat an den produzierenden Künstler: »Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.« Caspar David Friedrich: »Äußerung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von größtenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern« (1839). Zitiert nach Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München 2005, S. 270.

17 Gedacht ist hier z. B. an die Frühschriften Herders, in denen die dichterische Produktion und Rezeption als Bewegung der Seele, als *Energeia* verstanden wird, als affektives Fließen und Strömen, von dem der Dichter erlebnishaft miterfasst wird. Dichtung wird als Lebensteilhabe und nicht als Produkt von Reflexion, Ratio, Normenbewusstheit verstanden.

18 W. H. Riehl (1850): »Das landschaftliche Auge«. In: ders.: Culturstudien aus drei Jahrhunderten. Stuttgart 1862, S. 57–79.

19 W. H. Riehl, ebd., S. 67.

20 Riehl schreibt, ein landschaftliches Auge für den Wald z. B. »gewannen die Menschen erst, als sie aus dem Wald herausgekommen, als sie ihm fremder geworden waren und er selber zu verschwinden begann.« Ebd., S. 65.

21 W. H. Riehl: »Das landschaftliche Auge«, ebd., S. 78.

22 Verwiesen sei in diesem Kontext exemplarisch auf die psychologischen und psychoanalytischen Deutungen zu Goethes Landschaftszeichnungen in Verena Ehrich-Haefelis eindrucksvollem Aufsatz: Schreiben-Zeichnen: Versuch zur Mediendifferenz bei Goethe. In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Bd. 29. Würzburg 2010, S. 247–287.

23 Joachim Ritter (1963): Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft: In: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt 1974, S. 141–163, hier: S. 150.

24 Zur Ossianrezeption in Deutschland vgl. Gerhard Schmidt: »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. James Macphersons *Ossian* und seine Rezeption in

der deutschsprachigen Literatur. Bd. 1–4. Berlin und New York 2003–2004.

25 Ebd.

26 Christian August Semler: Untersuchungen über die hoechste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey. Fuer Freunde der Kunst und der schoenen Natur. 2 Teile. Leipzig 1800.

27 Carl Ludwig Fernow: Über die Landschaftsmalerei. In: ders.: Römische Studien. 3 Teile. Zürich 1806, 1808. Hier: zweiter Teil 1806, S. 1–130.

28 Zum kulturhistorischen Stellenwert der Arbeiten von Semler und Fernow und zum Wandel in der Landschaftsmalerei vgl. Thomas Noll: Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Berlin 2006.

29 Johann Wolfgang Goethe: Ruysdael als Dichter. In: Morgenblatt für gebildete Stände. 3. Mai 1816, Nr. 107. In: Grossherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe. Bd. 10. Leipzig 1920, S. 404.

30 Carl Ludwig Fernow: Über die Landschaftsmalerei (wie Anm. 27), S. 34.

31 Fernow schreibt, die neue Landschaftsmalerei bedürfe keines bestimmten Inhalts, sondern wirke »direkt aufs Gemüth« und sei daher fähig, »dasselbe in eine rein ästhetische Stimmung zu versetzen. Sie ist darin mit der Musik verwandt. Die Harmonie der Farben, welche über eine schöne Landschaft ausgegossen ist, macht eine ähnliche Wirkung auf das Gemüth, wie die Melodie und Harmonie in der Tonkunst.« Ebd., S. 22.

32 Wieland Schmied schreibt über Friedrichs Modernität: »Die alte Zentralperspektive, die den Blick organisch in die Tiefe des Bildes führt, gilt nicht mehr. Dieser Raum ist zersprungen, ist zerstört, ist zerschellt. Ein neues Raumerlebnis ist an seine Stelle getreten. Der Raum ist uns fremd geworden, oft bedrohlich und erschreckend fremd – wie im *Mönch am Meer*, oder von einer sanften Unendlichkeit wie in den *Böhmischen Landschaften*«. Wieland Schmied: Caspar David Friedrich. Köln 2002, S.32.

Helmut Börsch-Supan kommentiert diesen Wandel so: »Damit tritt eine abstrakte Form an die Stelle von etwas Gegenständlichem. Indem durch die Komposition die Einheit des Kunstwerkes geschaffen wird, die im Gegenständlichen nicht vorhanden ist, kommt dieser eine wichtigere Funktion zu als in der älteren Prospektmalerei, wo die Einheit im Landschaftsmotiv bereits vorliegt und Komponieren in der Wahl des Standpunktes und im Zurechtrücken, Fortlassen und Hinzufügen von Einzelheiten besteht. Die idealen Landschaften des 17. und 18. Jahrhunderts sind zwar auch aus einzelnen Motiven zusammengesetzt, ›komponiert‹, aber die Bestandteile sind so miteinander verschmolzen, daß sich die gezeigte Welt als eine abgeschlossene Ganzheit darbietet. Die Einzelmotive sind dem Ganzen wie die Bilder eines Organismus eingeordnet. Die Komposition scheint in den Dingen selbst angelegt zu sein, kann sich aber in ihnen offenbaren und bedeutet, daß die gezeigte Welt als Harmonie vor Augen liegt. Die Landschaften Friedrichs zeigen dagegen die Kompositionsfigur unverhohlen als erfundenes Gebilde, das sich vor die Dinge stellt. Das besagt aber, daß die Ordnung des Bildes nicht einer unmittelbar sichtbaren Ordnung der Natur entspricht, sondern erst im Bild durch den Künstler hergestellt wird. Damit verbirgt sich hinter der Bildform Friedrichs ein Zweifel an der Harmonie der Natur, wie sie erscheint.« Helmut Börsch-Supan: Caspar David Friedrich. München 1973. Zitiert nach Schmied, S. 34.

33 Joachim Ritter (1963): Landschaft (wie Anm. 23), S. 157 f.

34 Robert Vischer schreibt: »Das Phantasie-Subjekt, dieser geheime Doppelgänger unsrer Persönlichkeit, entäußert sich zu neuem Leben an das Objekt, an das Weltbild, lebt in ihm ein Scheinleben mit vorgestellten Gefühlen«. Und später: »gewiß ist auch, daß die Natur so, wie es uns in ästhetischer Stimmung scheint, nicht seelenvoll, daß sie so nicht mit uns verwandt ist. Die Tatsache, daß in ihr etwas wie Geist wirkt, erlebt der ästhetische Sinn, aber die Art, wie er es erlebt, ist eine Illusion.« Robert Vischer: »Über ästhetische Naturbetrachtung« (wie

Anm. 9), S. 60 und S. 75.

35 Ebd. S. 75. An anderer Stelle schreibt R. Vischer zu dieser vorgestellten letzten Einheit mit der Natur: »Durch unsere eigene Natur, durch die Natur in uns sind wir also der Natur außer uns ähnlich und als verwandte Wesen eingefügt. Zugleich aber sind wir mit fester Absonderung des Eigenlebens von ihr geschieden und in heller Selbständigkeit stellt sich ihr fragend und staunend unser bewußtes Ich gegenüber.« Ebd., S. 56.

36 Die Frage der Romantikgenealogie der Einfühlungsästhetik wird von deren Vertretern sowie von den zeitgenössischen und späteren Interpreten (je nach Romantikverständnis) sehr kontrovers diskutiert. Vgl. ausführlich als Vertreter beider Richtungen Theobald Ziegler: Zur Genesis eines ästhetischen Begriffes. In: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 7 (1894), S. 113–120 und Wilhelm Perpeet: Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 11 (1966) 2, S. 193–216.

37 Röses durchaus am *psychological turn* des 19. Jahrhunderts partizipierender Ansatz wird zusammen mit dem Insistieren auf Individualität, Emotion und Gefühl dazu beigetragen haben, in Storms Denken eine Bereitschaft für die Aufnahme einfühlungsästhetischer Konzepte zu bewirken. Vgl. dazu: Regina Fasold: Bindungsmuster – Theodor Storms Jugendfreundschaft mit Ferdinand Röse. Eine Betrachtung nebst sechs Briefen Röses an Storm aus den Jahren 1854–1858. In: Storm-Blätter aus Heiligenstadt 11 (2005), S. 33–63.

38 Theodor Storm an Eduard Mörike vom 14. November 1854.

39 Gottfried Keller an Wilhelm Baumgartner vom 28. Januar 1849. In: Gottfried Keller. Gesammelte Briefe. Hg. von Carl Helbich. Bd.1. Bern 1952, S. 274.

40 Ebd.

41 F.T. Vischer schreibt in seinem 1843 erschienenen »Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik«: »die Welt ist entgöttert, die Natur entgeistert, die Geschichte von Wundern entleert; wir haben (…) die Aufklärung hinter uns und können nimmermehr tun, als hätten wir sie noch vor uns. Ist aber die Welt entgeistert, so ist sie erst wahrhaft begeistet, die falschen Wunder sind verschwunden und die wahren erschienen, die Götter gestürzt, aber der wahre Gott geht durch die ganze Welt und spricht als immanenter Geist aus der verstandenen Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Natur und alles Lebens. Es geht alles mit natürlichen Dingen zu und doch ›webt in ewigem Geheimnis Alles unsichtbar sichtbar neben dir‹«. F. Th. Vischer: Kritische Gänge. Bd. I–VI. Hg. von Robert Vischer. Bd. IV. München 1914–1922, S. 179.

42 Friedrich Sengle: Storms lyrische Eigenleistung. In: STSG 28 (1979), S. 9–31, hier: S. 21 und 29.

43 Theodor Storm wird im Folgenden immer zitiert aus der vierbändigen Werk-Ausgabe von Peter Goldammer, vgl. Anm. 2, und zwar im laufenden Text nach dem Zitat mit dem Kürzel Gd. samt Band- und Seitenzahl.

44 Theodor Storm an Paul Heyse vom 5. November 1872.

45 Theodor Storm an Eduard Mörike vom 3. Februar 1859.

46 Robert Vischer: »Über ästhetische Naturbetrachtung« (wie Anm. 9), S. 55–76, hier: S. 57.

47 Pastor schreibt: Wenn Storm »an der Novellenszene einer jungen Schriftstellerin rügt: ›das muss noch anders angeschaut sein‹, meint er damit die sich im dichterischen Tun, eben im poetischen Anschauen vollziehende ›Verschmelzung‹ von Objektivität und Subjektivität: indem der Dichter die Dinge ›schaut‹, lädt er sie mit Eigenem, mit Empfindung, mit Stimmung auf und modelt sie so zu einem sinnlich und sentimental zugleich gefärbten Kunstwerk, wobei die Zugabe aus Eigenem nicht als ein nachträglich der objektiven Dingwelt Hinzugefügtes, sondern als gleich im ›Anschauen‹ mit ›gesehen‹ aufzufassen ist. Wenn der Künstler schaut, sieht er an den Dingen, ja sieht in sie hinein uno actu das eigentlich Poetische.« Diese Ausführungen könnten direkt von einem

Einfühlungsästhetiker stammen, ohne dass Pastor darauf Bezug nimmt. Eckart Pastor: Die Sprache der Erinnerung. Zu den Novellen von Theodor Storm. Frankfurt 1988, S. 40.

48 Theodor Storm an Gebrüder Paetel vom 2. Februar 1873. Zitiert nach Gd. I, S. 772.

49 Theodor Storm an seine Eltern vom 29. Dezember 1863. In: Theodor Storms Briefe in die Heimat. Hg. von Gertrud Storm. Berlin 1907, S. 211.

50 Theodor Storm an Hartmuth Brinkman vom 18. Januar 1864. In: Briefe I, S. 440.

51 Theodor Storm an seine Eltern vom 29. Dezember 1863 (wie Anm. 49), S. 211.

52 Vgl. Irmgard Roebling: Prinzip Heimat – eine regressive Utopie? Zur Interpretation von Theodor Storms »Regentrude«. In: STSG 34 (1985), S. 55–66.

53 Vgl. Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. In: ders., Studienausgabe. Bd. IX. 5. Aufl. Frankfurt am Main 1974, S. 221.

54 Zur Metaphorik von Wasserbildern mit Bezug u. a. auf Herders Frühschriften: »Abhandlung über den Ursprung der Sprache« und »Fragmente einer Abhandlung über die Ode« vgl. den Aufsatz von Ingrid Strohschneider-Kohrs: Metaphorische Approximationen. Ein Sprachbild und sein Kontext in Herders frühen Schriften. In: Annemarie Gethmann-Siefert: Philosophie und Poesie. Bd. 2. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag. Reihe: Spekulation und Erfahrung. Texte und Untersuchungen zum Deutschen Idealismus. Stuttgart – Bad Cannstatt 1988, S. 215–240. Auch Robert Vischer zitiert zur Illustrierung seiner Theorie besonders viele Wasser-Gedichte, z. B. Byrons »Child Herold«, Goethes »Mahomets Gesang« oder aus »Gesang der Geister über den Wassern«: »Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser« und sagt, dass das Wasser, neben der Luft und dem Himmel als Bild dem Menschen besonders »tief verwandt« sei in der Wandelbarkeit der Erscheinung und dem Spiegelcharakter. Robert Vischer: »Über ästhetische Naturbetrachtung« (wie Anm. 9), S. 69.

55 Vgl. dazu Giovanni Tateo: Die Inszenierung des Worts. Zum Verhältnis von Oralität und Schriftlichkeit in den Rahmennovellen Theodor Storms. In: STSG 56 (2007), S. 163–186.

56 Theodor Storm: Immensee. In: Gd. II, S. 500.

57 Storm spricht in einem Brief vom 1. Januar 1877 an Albert Nieß von der Novelle als »nach meiner Ansicht eine meiner besten Prosadichtungen«. Zitiert nach: Gd. II, S. 762.

58 Am 26. März 1875 schreibt Storm an Emil Kuh zum »Stillen Musikanten«: »Außer der ›Viola tricolor‹ habe ich nichts mir selber Heiligeres in Ihre Hand gegeben und es freut mich herzlich, daß Ihnen die Novelle so lieb ist.« Zitiert nach: Gd. II, S. 764.

59 Genauer zum autobiographischen Hintergrund vgl. Rüdiger Frommholz: »Mit Traumesaugen in seiner Zukunft angeschaut«. Theodor Storms fast vergessene Novelle *Ein stiller Musikant* (1875). In: Studien zur Kunst- und Künstlerproblematik. Hg. von Walter Zimorski. Bonn 1988. S. 77–100.

60 Storm hatte am 27. April 1873 in einem Brief an Georg Scherer in Stuttgart, wo Karl am Konservatorium studierte, ausführlich um Verständnis und Geduld für seinen Sohn geworben. Auf dessen »poetischen Sinn« weist er hin, indem er im Brief ein Gedicht zitiert, das sein Sohn mit 9 Jahren geschrieben habe und das ihm als Vater die Hoffnung gebe, dass ein künstlerischer Sinn auf die Dauer sich im Jungen »ausprägen« würde. Aus diesem sehr schlichten Gedicht übernimmt Storm für seine Novelle zwei Verse und fühlt sich selbst poetisch in die Situation des Jungen ein. Ausführlich wird der Brief zitiert in: Gd. II, S. 762.

61 Malte Stein: Vom Stillwerden des Musikanten in Theodor Storms Erzählung »Ein stiller Musikant«. Oder: Wozu braucht der Mensch Selbstobjekte. In: Storm-Blätter aus Heiligenstadt 12 (2006), S. 23–34, hier S. 24.

62 Solche Strukturen hat Giovanni Tateo wohl im Auge, wenn er von einer Tendenz in den deutschen Rahmennovellen spricht, eine scharf getrennte doppelte

Figurenkonstellation in Rahmen und Binnentext, die ja Objektivität des Berichteten suggeriert, aufzugeben »zugunsten der narrativen Inszenierung des privaten Gesprächs, des subjektiven Berichts und des persönlichen Bekenntnisses«. Giovanni Tateo: Die Inszenierung des Worts (wie Anm. 55), S. 164.

63 Festzustellen im Vergleich zur »Regentrude« ist, dass in diesem Text, der eben kein Glücksmärchentext ist, Wasserbilder nicht als Bilder für glückliches Gelingen, sondern im Gegenteil (in der Verzweiflungsszene am Wasser nach der Flucht aus dem Konzertsaal) als Bedrohung aus einem symbiotisch-regressiven Bereich auftauchen.

64 Interessant ist, dass Storm von der dieses Gedicht offenbar generierenden Vorlage des Sohnes, in der sich das Ich vor allem über Gottes Schöpfungsmacht wundert (zweimal heißt es: »wer auch nur so was machen kann!«) nur diejenigen Zeilen leicht verändernd aufnimmt, in denen der gute Kernbereich des Subjekts beschworen wird: beim Sohn als Aufforderung zum Gotteslob: »Den müssen wir auf ewig loben. / Mit vollem Herzen, mit frohem Mut, / Ich wußte ja, mein Herz war gut!« Im künstlerisch veränderten Text des Autors Storm schließen dagegen die beiden Verse den Text ab nach Aufhellung des Subjekts durch die schöne, von ihm beseelte Natur (ein blauer Schein taucht hervor, der Rasen haucht, die Vögel singen) und nach Aufforderung, quasi mit den Vöglen zu singen: »Da sang auch ich in frohem Mut: Ich wußte ja, mein Herz war gut!« Aus der Natureinfühlung am »wüste[n] Platz« ist also ein kleines Kunstwerk geworden, das – in ein größeres Kunstwerk (einen Band Bürger-Texte mit Chodowiecki-Illustrationen) eingelegt (der Kunstkontext bleibt also gewahrt) – den Weg zum einfühlsamen Erzähler findet: »wie Frühlingsatem weht es mich daraus an.« Gd. II, S. 555.

65 Das häufige Insistieren auf den Begriff *Seele* ist für Vater und Sohn Vischer wie für Storm – bei aller Abwendung von metaphysischen Gedanken – auffallend, denn Seele wird von beiden weder im Kontext metaphysischer Konzepte noch synonym mit Psyche gebraucht. So unterstreicht z. B. Robert Vischer neben dem objektiven Inhalt eines Kunstwerkes (dem ästhetischen Gegenstand), »den subjektiven Inhalt, d. h. unser Seelenleben, das wir als die Betrachtenden mit jeder Erscheinung, welche als ästhetische aufgefaßt werden kann, in Kontakt bringen«. Robert Vischer: »Der ästhetische Akt und die reine Form« (wie Anm. 9), S. 46.

66 Nur weil der Erzähler zufällig an einen Ort kommt, in dem zufällig die Sängerin in dem Konzert singt, erfolgt dies einmalige Erlebnis.

67 Lars Korten: Poietischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm. Tübingen 2009, S. 70.

68 Robert Vischer: »Über ästhetische Naturbetrachtung« (wie Anm. 9), S. 60. Vischer schreibt: »die schöne Natur wie die Welt der Kunst erscheint uns als eine unbewußte, schmerzlose Welt, und eben deshalb weidet sich unser Gefühl an ihr. Der abgehetzte Kulturmensch sucht sie auf wie ein verlorenes Eden.« Ebd., S. 59 f.

69 Gegen die Reduktion auf die Vorstellung einer realistischen Abbildung der Landschaft um Husum führt z. B. Regina Fasold aus: »Wer so argumentiert, unterschätzt den fiktionalen Charakter des realistischen Kunstwerks. Letzteres lag und liegt bei Autoren wie Keller, Storm, Raabe und Fontane immer nahe, weil sie das empirisch Erfahrbare eingesogen haben wie keine Generation vor ihnen. Aber es ist ihnen eben nur ein zusätzliches Material, das ihre Symbolik differenzierter und geschmeidiger macht im Ringen um den Ausdruck für eine Seelenlandschaft«. Regina Fasold: Wenn ich nur dort hinüber könnte, / Wer weiß! – vielleicht noch fänd ich's dort«. Orte der Heimkehr bei Theodor Storm. In: STSG 54 (2005), S. 9–25, hier S. 13.

70 In Vorbereitung ist von mir ein Lyrik-Aufsatz zu Storm, der dies unter anderem erörtern wird.

71 Robert Vischer: »Über ästhetische Naturbetrachtung« (wie Anm. 9), S. 57.

72 Schon Fichte spricht von der *Anschauung* als von einem »Schweben der Einbildungskraft zwischen widerstreitenden Richtungen«, insofern sie nämlich zu-

gleich tätig (und damit das Angeschaute setzend) und leidend (nämlich vom Angeschauten affiziert) ist. Er schreibt: »Wechselwirkung der Selbstaffektion des Anschauenden, und einer Affektion von außen ist die Bedingung, unter der das Anschauende ein Anschauendes ist.« Johann Gottlieb Fichte (1794): Grundlage der Wissenschaftslehre. Hg. von Fritz Medicus. Hamburg 1961, S. 151 und 158.

73 Helmut Börsch-Supan zu C. D. Friedrich (wie Anm. 32).

74 Theodor Storm: Vorrede zu den Deutschen Liebesliedern seit J. Chr. Günther. In: Gd. IV, S. 610.

75 Theodor Storm an Hans Speckter vom 16. Februar 1874. Zitiert nach Hartmut Pätzold: »Ein Stück andre Welt«. Von der Unbrauchbarkeit des Paradigmas »Erlebnislyrik« für die Gedichte Theodor Storms. In: STSG 43 (1994), S. 51.

76 Den Begriff »Treffsicherheit« benutzt z. B. Kaiser in seiner Interpretation von »Meeresstrand«, er wird aber so oder in Variationen auch in der Rezeption von Storms Gedicht »Die Stadt« verwendet. Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. 1. Teil. Frankfurt 1991, S. 320.

77 Joachim Ringleben: Die graue Stadt. In: STSG 58 (2009), S. 58.

78 Heinrich Detering: »Der letzte Lyriker«. Erlebnis und Gedicht – zum Wandel einer poetologischen Kategorie bei Storm. In: STSG 53 (2004), S. 35.

79 In eben dem Sinne interpretiert Detering die beiden Endverse vom Oktoberlied, in denen es heißt »Wir wollen uns den grauen Tag / Vergolden, ja vergolden.« Er schreibt: »Der Tag ist grau, das Gold bringen wir. Auch der von uns vergoldete Tag aber bleibt grau.« Die erwarteten schönen blauen Tage würden nur durch den gemeinsamen Weingenuss illusorisch erzeugt oder ersetzt. Heinrich Detering: »Der letzte Lyriker«, ebd., S. 35.

80 Vgl. Anm. 21.

81 Vgl. Anm. 5.

82 Vgl. Anm. 15.

83 Vgl. Anm. 14.

84 Zur Wichtigkeit der Klangrelationen für den Autor selbst vgl. Theodor Storms Brief an Hartmuth Brinkmann vom 28. März 1852.

85 Theodor Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs. In: ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt 1958, S. 105–143.

86 Vgl. dazu Gero von Wilpert: Der ornithologische Taugenichts. In: Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Elisabeth Frenzel zum 65. Geburtstag. Hg. von A. J. Bisanz. Stuttgart 1980.

87 Wenn Storm überhaupt auf den Eindruck realer Gänse rekurrieren wollte, wird er an die Ringelgans, (wegen ihres dumpfen Rufes auch Rottgans genannt), gedacht haben, eine Meergans-Art, die zu tausenden im Nordseeküstengebiet überwintert, um dann im Mai wieder in die arktischen Brutgebiete zu fliegen. Storm will hier aber zweifellos keine ornithologisch haltbaren Aussagen über Gänse-Vorkommen im Husumer Gebiet machen, sondern es geht ihm um bestimmte Stimmungswerte, Klänge und Assoziationen. Genau wie die Aussage »es schlägt im Mai kein Vogel« nicht bedeutet, dass es in Schleswig-Holstein an der Küste kein Nachtigallenschlagen gibt. Zwar sind echte Nachtigallen in den Küstengebieten eher selten, aber stattdessen residiert da der Sprosser wie im gesamten Gebiet östlich der Elbe, dessen Schlagen kaum von dem einer Nachtigall zu unterscheiden ist. Verneint wird in dem Vers nicht der wirkliche Vogel, sondern seine poetische Bedeutung im romantischen Kontext. Zum faktischen Aufkommen der Gänse vgl. z. B.: Hans-Heiner Bergmann et al.: Wilde Gänse-Reisende zwischen Wildnis und Weideland. Karlsruhe 2006.

88 Nach der römischen Stadtgeschichte des Livius soll durch die Wachsamkeit der heiligen Gänse mit ihrem Geschrei der nächtliche Angriff der Gallier durch römische Soldaten bemerkt worden sein, sodass die Feinde zunächst abgewehrt werden konnten.

89 Zitiert nach Regina Fasold (wie Anm. 37), S. 42.

90 Beat Wyss: Nach den großen Erzählungen. Frankfurt 2009, S. 12.

Mareike Giesen

Frühlings Erwachen in »Zur ›Wald- und Wasserfreude‹«: Eine Kindfrautragödie

Das Werk Theodor Storms ist äußerst mannigfaltig: Die künstlerische Entwicklung, die Storm von seinem Sentimentalwerk »Immensee« bis hin zum Monumentalwerk »Schimmelreiter« durchlaufen hat, umspannt sowohl Liebesgeschichten[1] als auch Kriminalfälle[2], Schauermärchen[3] und Familientragödien[4]. Doch so breit gefächert sich das Stormsche Spektrum auf der einen Seite zeigt, so lassen sich auf der anderen doch für den treuen Leser mehr oder minder Muster erkennen, welche die unterschiedlichen Novellen miteinander verbinden und damit zu guter Letzt nichts Geringeres als den eigentlichen *Stil* des Dichters definieren – z. B. das immer wiederkehrende Motiv der Erinnerung, mit welchem das für Storms Werk wesentliche Moment der Vergänglichkeit eng gekoppelt ist[5], die zahlreichen symbolisch aufgeladenen Naturszenen[6], deren Bedeutung für das entfremdete Subjekt Irmgard Roebling am ersten Abend der Heiligenstädter Stormtage näher erläutert hat, oder etwa auch die vielen Tiergestalten[7], von denen sich Dorothee Römhild am zweiten Abend dem Hund als facettenreichem Alter Ego des Menschen gewidmet hat.

Auch ich möchte mich heute einem wiederkehrenden Motiv in Storms Werk zuwenden – einem Motiv, dem im Laufe der letzten Jahrzehnte von der germanistischen Forschung vermehrt Beachtung geschenkt und zu dem im Herbst 2008 gar eine ganze Storm-Tagung in Husum abgehalten wurde: Die *Kindfrau*.

Der Begriff der *Kindfrau* ist in den heutigen Zeiten, in denen junge Mädchen gar nicht schnell genug erwachsen werden können, vielleicht so populär wie nie zuvor. So prolongiert etwa die amerikanische Traumfabrik par excellence, die Walt-Disney-Company, mit aller Regelmäßigkeit einen neuen Kinderstar, wobei das Geschlecht zumeist weiblich und das Alter rückläufig ist. – An dieser Stelle sei beispielhaft auf die zum Zeitpunkt ihres Disney-Debüts zwölfjährige Miley Cyrus alias »Hannah Montana« verwiesen, deren niedlich-schmollender Lolita-Look in den letzten Jahren an nahezu jeder Kinderzimmerwand der westlichen Welt zu bestaunen war. Nicht zuletzt dadurch, dass die junge Dame bereits vor ihrer Volljährigkeit mehr verdient hat, als die wenigsten in ihrem gesamten Leben[8], ist sie sicherlich *frühreif* zu nennen. Aber ist sie deshalb auch eine *Kindfrau*?

Die bereits angesprochene Eingliederung des Begriffs *Kindfrau* in die Umgangssprache verwässert in seiner inflationären Verwendung unweigerlich die ursprüngliche Idee, die sich hinter dieser paradoxen Wortschöpfung verbirgt. Ob im TV oder in den Printmedien – überall scheinen wir umgeben von sog. *Nymphchen* und *Lolitas*; doch was ist es eigentlich

genau, das sich hinter dem Kompositum aus *Kind* und *Frau*, Unschuld und Reife verbirgt?

Die *Kindfrau* als *Kindfrau* ist in erster Linie ein gedankliches Konstrukt. Es handelt sich bei ihr um ein Mischwesen, das jenseits der Realität angesiedelt ist: Nicht der reale Teenager mit Autoritäts- und Hautproblemen steht im Fokus des Interesses, sondern vielmehr wird die Pubertät als Prozess des Werdens ideell überhöht.[9] Ästhetisch betrachtet, markiert die Adoleszenz ein Wunderland zwischen Kind und Frau, ein sog. »Zwischenreich«, wie es auch Theodor Storm in seinem gleichnamigen Gedicht geschildert hat. Darin beschreibt das lyrische Ich die Entwicklung seiner (!) »ausgelass'ne[n] Kleine[n]«, deren »Schelmenantlitz« nunmehr von »Himmelsdemut« verhüllt würde, und skizziert damit einen pubertären Selbstfindungsprozess, dessen Ende für ihn als – man darf vermuten: männliches – Gegenüber doch bereits feststeht: Ein Mann wird es sein, für den der »Schatz« zuletzt sich selbst und alle gewonnenen Überzeugungen über Bord werfen wird.[10]

Es lassen sich viele Gedichte bei Theodor Storm finden, die das Thema der Adoleszenz wieder und wieder aufgreifen. Fokus ist hierbei der Umstand, dass sich die Mädchen zur Zeit ihrer poetischen Huldigung »halberschlossen nur dem Leben« zeigen[11] – ein Status, den Storm zuletzt in seiner Novellistik begrifflich konkretisiert hat, nämlich als *Mädchenknospe*.

Die Wortschöpfung *Mädchenknospe*, die aus Storms Erzählung »Psyche« stammt und dort zum Pseudonym der Protagonistin Maria avanciert[12], verweist in ihrem impliziten Charakter zuletzt auf nahezu alle Mädchengestalten, die sich in Storms Werk mal mehr, mal weniger vergnügt tummeln.[13] Ihnen allen ist nämlich gemeinsam, dass sie den Höhepunkt ihrer Schönheit bereits vor ihrem eigentlichen ›Erblühen‹, also bevor sie sich vollständig zu einer attraktiven Frau entwickeln, erreicht haben – zumindest dem Geschmack der männlichen Protagonisten nach zu urteilen. Diese bringen der *Kindfrau* nämlich jenes Begehren entgegen, das

> so wie schon Lessings prägnanter Augenblick nicht den Höhepunkt, nicht die Erfüllung der Erwartung fixiert, sondern das vielversprechende *Davor*, d. h. nicht die Blüte, sondern die Knospe, das in seinem Ausdruck Unabgeschlossene und damit der Einbildungskraft alle Freiheit zur Vollendung Gebende […].[14]

»Psyche, die knospende Mädchenrose, das schlummernde Geheimnis aller Schönheit, sie war es selbst.«[15] heißt es in Storms Künstlernovelle, und eben dieses *schlummernde Geheimnis aller Schönheit* bildet das Faszinosum so vieler junger Mädchen. Denn indem der Mann seine eigenen Wünsche auf die antizipierte Entwicklung der *Kindfrau* zur Frau richtet, wird er selbst zum Schöpfer, der das Unfertige in seiner Phantasie vollendet. Dabei gerät das Mädchen im wahrsten Sinne des Wortes zu einem *Projekt*, auf welches das männliche Gegenüber seine Wünsche eben

projiziert, während doch zeitgleich allzu deutlich wird, dass am Ende der Pubertät keine erwachsene Frau, und sei sie noch so schön und lieblich, einem derartigen Perfektionsstreben gewachsen sein kann. Die reale Blüte, welche der Knospe folgt, muss zwangsläufig eine Enttäuschung bleiben, ist *mann* nicht gewillt, beizeiten von seinen hochfliegenden Träumen abzulassen und sich der Wirklichkeit zu stellen.

Die wenigsten Liebesgeschichten Theodor Storms besitzen ein Happy End: Ob am »Immensee« oder »Auf der Universität«, ob »Im Sonnenschein« oder während einer »Halligfahrt« – Stormsche Protagonistinnen werden selten glücklich. Zum hübschen Objekt deklariert und auf Abstand gehalten[16], dienen sie ihren beziehungsunfähigen Verehrern als sog. »Spiegelkindlein«[17] hauptsächlich zur narzisstischen Selbstprofilierung; das Begehren gegenüber der *Kindfrau* wird auf reine *Augenlust* reduziert und die vermeintliche Liebesbeziehung somit idealistisch überhöht. – Zur Veranschaulichung folgt exemplarisch ein Dialog der beiden Liebenden Rolf Lembeck und Dagmar Ravenstrupp aus Storms Novelle »Ein Fest auf Haderslevhuus«, der nicht zuletzt auch die einer solch phantasmagorischen Beziehungsbasis innewohnende Problematik thematisiert:

»Nimm! So nimm doch, liebster Mann!« hauchte das Kind und bot ihm ihre roten Lippen.

Aber er drückte wie in Angst ihren Kopf an seine Brust: »Nicht mehr, o Süße, Selige!«

Da lachte sie und riß das dunkle Köpfchen wieder gegen ihn auf: »Um was? So nimm doch, was dein ist!«

Aber der Mann stöhnte, in Wonne halb und halb in Schmerz: »O Dagmar, ein Feuer ist die Minne; es soll dich nicht verbrennen!«

Sie verstand ihn nicht; sie frug auch nicht; nur als seine Lippen jetzt flüchtig ihre Stirn berührten, klagte sie: »Das ist ja nicht der Weg zum Herzen! […]«[18]

Während die erste Zeile mit dem Gegensatz »*das* Kind« und »*ihre* roten Lippen« das Paradoxon des kindfraulichen Phantasmas mustergültig veranschaulicht, wird im weiteren Verlauf des Streitgesprächs deutlich, dass Mann und (Kind-)Frau ganz unterschiedliche Vorstellungen einer Beziehung haben. Rolfs »nicht mehr« bedeutet eine klare Grenzziehung – bis hierher und nicht weiter! –, während sich Dagmar durchaus bewusst ist, dass echte Liebe, d. i. »der Weg zum Herzen«, durchaus auch körperliche ›Minne‹ mit einschließt.

Wie anhand dieses Textauszugs festzustellen ist, manifestiert sich die Liebe zu einer *Kindfrau* als ästhetisches Phänomen mitnichten in pathologischen Mustern wie Pädophilie, sondern schwebt als im wahrsten Sinne des Wortes *vergeistigtes Ideal* – eben nur via Kuss auf die Stirn (!) der »Selige[n]« – gleichsam über den realen Gegebenheiten. Umso schwieriger ist es jedoch, diesem Ideal treu zu bleiben, etwa wenn die Geliebte beginnt, Widerworte zu geben oder aber sich gar in Eigenregie weiterentwickeln möchte. Der Reiz der *Kindfrau* bzw. die Liebe ihres

Verehrers orientiert sich nun einmal allein an der Knospe – und zwar in der reinen Erwartung ihres Erblühens, nicht in dessen realem Eintreten. Folglich tut auch so jemand wie das vorgestellte Teenie-Idol Miley Cyrus gut daran, mit den früh verdienten Millionen gut hauszuhalten, denn (wie niemand anderes als Theodor Storm einst zu sagen pflegte): »Es giebt wohl nichts Verblühteres auf der Welt, als eine verblühte Blondine […].«[19]

Im Gegensatz zu den eigens von ihm geschaffenen Protagonisten, denen die charmante Maxime der *verblühten Blondine* in Fleisch und Blut übergegangen zu sein scheint, hat Storm selber bekanntlich gegen sie verstoßen, indem er die beschriebene welke Blume, hinter der sich niemand anderes als seine zweite Ehefrau Dorothea verbirgt, schlussendlich geheiratet hat. Aber dies geschah nicht ohne Vorgeschichte. So war ihm Dorothea schon seit ihrer Jugend bekannt, und Storms Begeisterung für die einstmals »*feine[] zarte[]* Blondine«[20] hat schlussendlich zu einer unrühmlichen Affäre im ersten Jahr seiner Ehe mit Constanze geführt. »Die Anmuth«, so führt Storm dem Ehepaar Brinkmann im soeben zitierten Brief weiter aus, »die sie [d. i. Dorothea] einst nicht bloß für mich besaß, lag ja zu meist in der jugendlichen Zartheit der Erscheinung«[21]. – Hier wird allzu deutlich, welch rigoros ästhetische Ansprüche den Künstler Theodor Storm angeleitet haben: Es war die zerbrechliche Schönheit der Jugend, welche einerseits ihr ganzes Leben noch vor sich hat und darum selbst doch so vergänglich ist; ganz wie das Zithermädchen aus »Immensee« treffend singt: »Heute nur heute, bin ich so schön – morgen, ach morgen, muss alles vergeh'n.«[22]

Nachdem Irmgard Roebling mit ihrem bereits 1983 veröffentlichten Aufsatz »Liebe und Variationen« als erste den Typus des jungen, kindhaften Mädchens zum »persönliche[n] Mythos« Theodor Storms erklärte[23], hat sich die Forschung der letzten 30 Jahre vermehrt mit dem *Kindfrau*-Motiv des Husumer Dichters auseinandergesetzt. Besonders den Überlegungen und Erkenntnissen von Regina Fasold[24] und Malte Stein[25] ist es dabei zu verdanken, dass auch ich mich schließlich unter der Leitung meines Doktorvaters Michael Wetzel und seinem Werk »Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit«[26] dem Phänomen der Stormschen Kindfrau zugewendet und es werkumfassend analysiert habe.[27] Um einen Eindruck meiner Arbeit zu vermitteln und ein konkretes Beispiel der zuvor gemachten Ausführungen zum Mythos der *Mädchenknospe* zu geben, werde ich mich im folgenden Storms »Zur ›Wald- und Wasserfreude‹« widmen – dem Pubertätsdrama eines jungen Mädchens namens Kätti Zippel.[28]

* * *

Zu Beginn der Novelle ist Kätti, deren Taufname eigentlich »Rosalie« lautet[29], knapp dreizehn Jahre alt und wird als »braunes, grätiges Ding mit zwei langen schwarzen Zöpfen« (S. 588) vorgestellt. Dabei stattet der Erzähler ihre androgyn wirkende Physiognomie vom »Köpfchen« (S. 590)

über die »Händchen« (S. 591) bis hin zu den »Füßchen« (ebd.) derart mit Diminutiven aus, dass Kätti zuletzt als »winzige[s] Geschöpfchen« (S. 592) eher in eine Vitrine denn in das vormoderne Spa der titelgebenden »Wald- und Wasserfreude« zu gehören scheint; zeitgleich jedoch wird mit dem *grätigen Ding* bereits auf spielerische Art eine ›fischige‹ Assoziation vorbereitet, die für das weitere Verständnis des Schicksals eines »eigenartigen Backfischchen[s]« (S. 596) von Bedeutung sein wird.

Der Wellness-Tempel mit dem Namen »Hermann Tobias Zippels Wald- und Wasserfreude« bildet das Zentrum dieser *Kindfrau*-Tragödie. Hier wohnt die Halbwaise Kätti mit ihrem Vater, dem Unternehmer Hermann Tobias Zippel, der aufgrund seiner Hektik von der Umwelt hauptsächlich als »Marionettenmännchen« (S. 588) wahrgenommen wird: Von einer inneren Unruhe getrieben, repräsentiert er den ewig strebenden Kapitalisten, der sich selbst als Wegbereiter der Moderne sieht, von seinen Zeitgenossen dagegen eher belächelt wird. Doch mag der Blick des Erzählers auch noch so ironisch wirken – Zippel hat (zumindest vorerst) Erfolg: Nachdem er zu Beginn der Erzählung noch eine Konditor- und Bäckermeisterei mit angrenzendem Tapetengeschäft geführt hat (ebd.) – die wilde Zusammensetzung des Angebots unterstreicht dabei vor allem seinen geschäftstüchtigen Charakter –, übernimmt Zippel schließlich eine in Folge der Landflucht verlassene Bauernwirtschaft, eben besagte »Wald- und Wasserfreude«, die er mit »Soupers« und »Dejeuners« (S. 600) zu einem zeitgemäßen »Etablissement« (S. 598) modernisieren will. Dabei helfen soll ihm seine Tochter Kätti, die, begleitet von dem verkrüppelten Geiger Peter Jensen alias »Sträkelstrakel«, am Klavier und als Sopranistin die Gäste bei Laune hält.

Kättis musisch-musikalisches Talent kommt nicht von ungefähr, sondern ist bereits zu Zeiten des Bäckerei-Konditorei-Tapeten-Fachgeschäfts durch einen Primaner namens Wulf Fedders geweckt worden, der als Untermieter dem findigen Zippel als zusätzliche Einnahmequelle diente. Wie anfangs erwähnt, ist Kätti zum Zeitpunkt, an dem die Erzählung einsetzt, gerade dreizehn Jahre alt – ein äußerst sensibles Alter. So setzt sie (wie viele ihrer Altersgenossen noch heutzutage) als »berufen schlechte Schülerin« (S. 589) ihre Prioritäten abseits der schulischen Ausbildung und schwänzt ganze Nachmittage, um sich autodidaktisch an der Gitarre des (seinerseits wiederum pflichtbewusst in der Schule weilenden) Primaners Wulf zu versuchen. Doch damit nicht genug: Nachdem sie dem Oberstufenschüler das unerlaubte Gitarrenspiel gebeichtet hat, bittet sie ihn um Unterrichtsstunden, um von nun an mehr oder minder professionell angeleitet die Lieder des fahrenden Volkes zu erlernen:

> Ein Vöglein singt so süße
> Vor mir von Ort zu Ort!
> Oh, meine müden Füße!
> Das Vöglein singt so süße;
> Ich wandre immerfort.

Wo ist nun hin das Singen?
Schon sank das Abendrot –
Die Nacht hat es verstecket,
Hat alles zugedecket;
Wem klag ich meine Not?

Kein Sternlein blinkt im Walde,
Weiß weder Weg noch Ort;
Die Blumen an der Halde,
Die Blumen in dem Walde,
Die blühn im Dunkeln fort. (S. 603)

So lautet Kättis Lieblingslied, dessen Vortrag durch Wulf sie »wie im Traum« (S. 596) lauscht und das als Wander-Leitmotiv eine besondere Bedeutung besitzt. Die zitierten Zeilen eröffnen nämlich einen Sehnsuchtskomplex, der sich im Hinblick auf Kättis unbestimmt idealistisches Fernweh (vgl. S. 589 und 608) mit dem Begriff des Vagabondentums vorwiegend metaphorisch auseinandersetzt: In seinem inständigen Tenor avanciert das Lied zur poetologischen Spiegelung der Suche nach einem geheimnisvoll ersehnten Etwas, das wie ein Lockvogel stets vor der Wandernden herfliegt, ohne doch jemals eingeholt und identifiziert werden zu können. In ihrer schmerzenden Erschöpfung sowie der rat- und orientierungslosen Einsamkeit, welche die Reisende an den Rand der Verzweiflung treibt, wird jede Clochard-Romantik desavouiert; das Singen ist vorbei. Stattdessen verkündet das Lied programmatisch jene Wanderung, die sich für Kättis eigene Entwicklung als bedeutsam erweist: Es schildert ein junges Mädchen, das, allein und unverstanden – »Wem klag ich meine Not?« –, seinen Weg in das Erwachsenwerden finden muss, ohne dabei überhaupt zu wissen, wie, geschweige denn wohin die Reise führt: »Weiß weder Weg noch Ort.«

Kätti ist von der Forschung als »Mignonfigur« bezeichnet worden[30], als Reminiszenz an Goethes musisches Zigeunerkind, und tatsächlich zieht es auch sie hinaus in die Welt und zum fahrenden Volk. Dass sie dort allerdings ihr Glück nicht finden kann, wird nicht zuletzt in der übertragenen Bedeutung offenbar, welche das zitierte Lied für Kätti einnimmt – wie der Erzähler ausdrücklich formuliert, wird sich Kätti »[d]er Worte dieses Liedes […] kaum bewußt, es war ihr nur die Melodie zu der sich dunkel regenden Empfindung, mit der sie in das hübsche Jungenantlitz blickte.« (S. 595) Dargebracht von einem attraktiven jungen Mann im Kontext einer »unschuldige[n] Heimlichkeit« (ebd.), mit der die Treffen zwischen dem Primaner und der Tochter des Hauses arrangiert werden, geht es Kätti weniger um Liedtexte und Akkordfolgen, als vielmehr um ihren Lehrer selbst. Indem sie sich mit dem ein oder anderen »Putzstück« (ebd.) ausstaffiert, macht sich das Mädchen für Wulf zurecht, und es wird allzu deutlich, dass Kätti in ihrem Innern vor allem eines bewegt: Sie ist verliebt. Folglich ist ihre symptomatische *Wanderlust* zu guter Letzt wörtlich zu nehmen und der Terminus des »in-die-Welt-Hinausgehens« als

Code für den Beginn einer sexuellen Beziehung zu verstehen[51] – Phantasien, die Kättis Denken nicht bloß im Hinblick auf Wulf, sondern auch im Gespräch mit Sträkelstrakel bestimmen:

»Ja«, sagte sie träumerisch und heftete die Augen auf das arme Körperchen des Musikanten, als wolle sie selbst das Wunder nun vollbringen; »wenn Er doch jung und hübsch wär', Sträkelstrakel! […] [D]ann wollten wir Beide mit einander in die Welt hinaus!« (S. 602)

Wie aber verträgt sich nun das Konzept der *Kindfrau* mit dem Drama der Pubertät und seinen aus Orientierungslosigkeit und Liebeskummer bestehenden Akten? Schon jetzt wird hier ein Interessenkonflikt deutlich, geht es doch bei der Idee der *Kindfrau* darum, den Status quo des antizipierten Werdens zu bewahren, statt das Mädchen real am Ziel seiner Reise, dem *Frau*sein, ankommen zu lassen. Und genau diese Problematik bestimmt auch den weiteren Handlungsverlauf der »Wald- und Wasserfreude«.

Erwachsenwerden ist alles andere als leicht, und auch Kätti hat ihre Probleme damit – nicht zuletzt deshalb, weil ihr als Halbwaise eine mütterliche Identifikationsfigur versagt bleibt. Obgleich in der Gesellschaft ihres Vaters, fühlt sich Kätti allein:

Manchmal nahm sie das kleinste der beiden weiß und grün gestrichenen Böte und ruderte den Fluß hinauf, bis wo am Ufer entlang sich große Binsenfelder streckten. Durch einige führte eine Wasserstraße wieder auf die Flußbreite hinaus; in anderen gelangte sie nach einer schmalen Öffnung, durch welche das Boot nur mit eingezogenen Rudern hindurchglitt, auf einen stillen, rings umschlossenen Wasserspiegel. Hier, an schwülen Sommernachmittagen, legte sie gern ihr Fahrzeug in den Schatten einer hohen Binsenwand; auf dem Boden des Bootes hingestreckt, die schmalen Hände über dem schwarzen Haar gefaltet, konnte sie ganze Stunden hier verbringen. Die Abgeschiedenheit des Ortes, das leise Rauschen der Binsen, über denen das lautlose Gaukeln der Libellen spielte, versenkte sie in einen Zustand der Geborgenheit vor jener doch so nahen Welt ihres Vaterhauses, in der sie immer weniger sich zurecht zu finden wußte. (S. 605)

Was in (back-)fischigen Andeutungen seinen Anfang genommen hat, wird nun vollständig im Bild einer kleinen Meerjungfrau vollendet, denn mit ihrer Reise auf das Wasser stellt Kätti sich der »Welt ihres *Vater*hauses« vehement entgegen: Hier manifestiert sich eine Flucht aus dem modernen Alltag zurück ins mütterlich-ursprüngliche Element, das Wasser. Dabei umschreiben das Rudern entgegen der Stromrichtung, die kanalartige, enge Wasserstraße und das Münden in einen vollkommen ruhigen und abgeschirmten Binnensee auf sinnfällige Art eine Reise zurück in den Mutterleib, in welchem Kätti die ihr fehlende Geborgenheit wieder findet. Allerdings wird gleichzeitig auch deutlich, dass Kätti nie vollständig wird heimkehren können, befindet sich doch unüberwindbar zwischen ihr und der Wasserwelt die Bootswand; jede Begegnung ist letztlich rein meditativer Natur. Kätti ist gezwungen, in die ihr fremde bzw. entfremdete Welt zurückzukehren und ihre ›Mutter‹ jedes Mal aufs Neue in

einer weiteren Geburt zu verlassen.

Wie viele andere weibliche Storm-Protagonistinnen – u. a. Lenore aus »Auf der Universität«, Anne-Lene aus »Auf dem Staatshof« oder Fränzchen aus »Im Sonnenschein« – besitzt Kätti eine deutliche Affinität zum Wasser. Ja, ihr kann ein regelrechter Undinen-Charakter zugesprochen werden, denn ebenso wie das Fouquésche Vorbild, das sich »das kindische Wesen gar nicht abgewöhnen will«[32], leidet auch Kätti mehr oder minder unter dem Peter-Pan-Syndrom: Seit Wulf nach seinem Abitur ausgezogen ist und seine stille Verehrerin verlassen hat, scheint Kätti kaum gereift:

> Kätti […], obgleich jetzt volle siebzehn Jahre alt, glich fast noch einem halberwachsenen Kinde; nur ihre Wangen waren jetzt sanft gerundet, und das bleiche Braun derselben war von einem roten Hauch durchbrochen. Ihr schwarzes Haar aber trug sie noch immer in zwei langen Zöpfen; sie war eigensinnig, sie wollte es nicht anders, und auch die rote Schleife an der linken Seite durfte niemals fehlen. (S. 600 f.)

Kättis Entwicklung hat trotz der letzten Jahre nahezu vollständig stagniert, wobei explizit die rote Schleife ein Relikt aus früheren Tagen darstellt, gehörte sie doch zu eben jenen Putzstücken, mit denen sich Kätti für Wulf einst aufgehübscht hat. Dabei ist es auffällig, dass eben diese Schleife »gleich einem angeflogenen Schmetterling auf ihrem schwarzen Haare saß« (S. 595). Mythologisch als »Seelentier« codiert[33], avanciert der Schmetterling bzw. die mit ihm gleichgesetzte Schleife hier nämlich zu einem Sinnbild, das Kättis eigenste Natur unterstreicht: In die Tradition der Wassergeister gesetzt, besitzt sie keine eigene Seele, denn diese kann ihr nur von einem (Menschen-)Mann gegeben werden; stattdessen ist Kättis Seele zunächst ein reines Provisorium, ein äußerlich angelegter Schmuck, der jedoch nichts anderes bewirken soll, als einen Mann zu betören und damit der Trägerin eines Tages eine echte Seele zu verschaffen.

Nun ist zu beachten, dass die Gesetzmäßigkeiten Fouquéscher Romantik nicht ohne weiteres auf Stormschen Realismus übertragbar sind, denn das religiös-christliche Motiv der Seelensuche hat in seinem kulturellen Kontext eine wesentliche, säkularisierte Umformung erfahren. Deren Resultat jedoch erscheint gerade im Hinblick auf die *Kindfrau*thematik umso frappierender, ist doch das modernisierte Streben nach der unsterblichen Seele nunmehr psychologisch zu verstehen und dem »Erlebnis reifer Objektliebe und der Entwicklung eigener Liebesfähigkeit« gleichzusetzten[34]: Kätti möchte mit Wulf eine ernsthafte Beziehung eingehen – mit allem, was dazugehört …

Sowohl das Streben nach einer Seele als auch deren moderne Uminterpretation in psychologische Reife markieren Grenzüberschreitungen, die weder Kättis romantischen Vorbildern noch ihr selbst leicht fallen. Dabei sieht zunächst alles vielversprechend aus, denn als Wulf eines Tages als frisch gebackener doctor iuris utriusque die »Wald- und Was-

serfreude« aufsucht, um sich einerseits von den überstandenen Strapazen des Studiums zu erholen und andererseits ein »epochemachende[s] Werk[]« vorzubereiten (S. 609), scheint das Schicksal Kätti eine zweite Chance zu geben, ihren Schwarm zu ihrem Prinzen zu machen. Aber die Konkurrenz schläft nicht: Es gibt da eine junge Dame aus der Stadt, die sich mit erwähntem »epochemachenden Buche« bereits Wulfs Herz »geschwisterlich« teilt (ebd.); Cäcilie, eine blonde Majorstochter, steht als kultivierte Städterin mit ihrer vornehmen Art Kättis zigeunerhaftem Aussehen und ihrer mangelhaften Schulbildung konträr entgegen. Und Kätti bekommt den Unterschied zwischen ihnen beiden auch deutlich zu spüren, nimmt Wulf doch keinerlei Anstoß daran, sie weiterhin zu duzen und ausschließlich als kleine »Wirtstochter« zu behandeln (S. 623 f.), während die Konkurrentin mit Handküssen und Respekt hofiert wird. – Aber hat Wulf tatsächlich keinerlei Interesse an Kätti?

Wenn es in Kätti angesichts der zweitklassigen Behandlung durch Wulf »siedend auf[wallt]« (ebd.), so bleibt auch letzterer alles andere als cool, geht es um die »Wirtstochter« und deren Umgang mit anderen Männern:

> Als Wulf Fedders einmal darüber zukam, war es ihm im ersten Augenblicke, als ob ein Dorftölpel in seinen Blumengarten steigen wolle, und schon saß ein überlegenes Wort gegen den jungen Menschen auf seinen Lippen. Aber er besann sich; was kümmerte es ihn? Er wollte ja kein Recht an dieser Blume haben. (S. 637 f.)

»Er wollte ja kein Recht an dieser *Blume* haben«, sagt Wulf bei sich selbst, und dennoch wird innerhalb der gesamten Erzählung deutlich, dass auch er bereits seit seiner Schulzeit ein uneingestandenes Faible für diese *Mädchenknospe* besitzt. Blickte der Primaner Wulf schon das ein oder andere Mal sehnsüchtig von seinen Büchern auf, um nach dem »braune[n] Köpfchen« zu spähen (S. 594) und dann während der Musikstunden die »bewundernden Augen« nur mühsam abzuwenden (ebd.), kann sich der studierte Jurist fast noch schwerer von der »eigentümlichen Anmut des Mädchens« (S. 626) losreißen. Wie aber gestaltet sich diese *eigentümliche Anmut* konkret? Wie kommt es, dass die undinenhafte Kätti einen streng rationalen und karriereorientierten Stadtmenschen wie Wulf Fedders betören kann?

> Im Fall des Melusinen-Motivs freilich sieht es fast so aus, als setze sich quer durch die Zeiten eine Tradition fort, in der Männer – aus Ungenügen an ihrer jeweiligen Wirklichkeit – sich der spirituellen Möglichkeiten von Frauen bedienen, um den eigenen Grenzen zu entrinnen.[35]

Das Motiv der Wasserfrau, das durch Melusine, Undine und Loreley populär geworden ist und auch in Storms »Zur ›Wald- und Wasserfreude‹« nachweislich mehrere Referenzen besitzt, repräsentiert einen Topos der Entgrenzung, die »Vorstellung einer Liebe des Augenblicks, ohne Vergangenheit und Zukunft«[36], welche die profane Gegenwart kurzzeitig aus den Angeln zu heben vermag. Dabei ist jedoch die persönliche Entfaltung via

Rückkehr zur Natur innerhalb einer solchen Liaison zwischen Menschenmann und Wasserfrau zumeist eine Einbahnstraße, denn je freier *mann* wird, desto strikter werden die Grenzen um das weibliche Gegenüber gezogen. So ist es auch Kätti versagt, sich weg vom romantischen Eindruck ihrer »heimatlose[n] Augen« (S. 635) zu einer feinen *Dame* zu entwickeln.

> Sie sah etwas bleich und anders aus als sonst; die dunkelrote Schleife saß zwar noch in dem glänzend schwarzen Haar; aber die langen Zöpfe waren am Hinterkopf zu einem Knoten aufgesteckt. Sie wollte nicht mehr wie ein Kind vor ihm erscheinen. (S. 624 f.)

Wulfs Rückkehr in die »Wald- und Wasserfreude« ist als Initialerlebnis zu betrachten, welches in Kätti den Wunsch weckt, endlich erwachsen zu werden. Ähnlich wie Undine nach ihrer Hochzeitsnacht, verwandelt sich Kätti vor Wulfs Augen bereits in der reinen Hoffnung auf eine mögliche Ehe in eine mustergültige Hausfrau, die es mit ihren selbsterworbenen Französischkenntnissen (S. 625) und Nähkünsten (S. 626 f.) durchaus mit der kultivierten Cäcilie aufnehmen kann. Doch Kättis sämtliche Bemühungen werden von Wulf schlichtweg ignoriert. Das »Fräulein Rosalie«, das ihm ein einziges Mal über die Lippen kommt, fällt lediglich im Scherz und ist direkt von der Frage gefolgt, in welchem »Zauberwinkel« Kätti wieder einmal verschwunden sei (S. 625). Und genau hier liegt – bereits vor jedem Abwägen über Stände- und Bildungsunterschiede, deren Problematik in dieser Novelle zweifelsohne ebenfalls thematisiert wird[37] – das Scheitern der Beziehung begründet: Als phantasmagorische *Kindfrau* ist Kätti für Wulf in erster Linie ein Urlaubsflirt und noch dazu einer der besonderen Art. Sie ist die Attraktion der »Wald- und Wasserfreude«, jenes künstlichen Paradieses, in das sich der moderne Bürger zurückzieht, um (vermeintlich) im Einklang mit der Natur auszuspannen.[38]

Hermann Tobias Zippel hat die Natur zu seinem höchst eigenen Verkaufsschlager gemacht, und ebenso wie das Spa ihres Vaters den mit Mühsal Beladenen Erquickung bieten soll, so ist es Kättis Aufgabe, als märchenhaft anmutende Tochter des Hauses die Gäste kurzzeitig in ihre zauberhaft-elementare Welt zu entführen – ohne diese im Gegenzug selbst jemals verlassen zu dürfen. Verdammt, als ewige *Mädchenknospe* allein allen anderen Glück zu versprechen, kann es für ihre eigene Person keine Erlösung geben, und so muss sie hilflos mit ansehen, wie sich Wulf der verträumten Staffage der »Wald- und Wasserfreude« bedient, um Cäcilie auf dem Wasser (!) einen Heiratsantrag zu machen. Tatsächlich erhält Kätti zu diesem Zeitpunkt der Erzählung eine geradezu frappierende Ähnlichkeit mit Hans Christian Andersens gescheiterter kleiner Meerjungfrau, die sich seinerzeit in Meeresschaum auflöste[39]:

> Aber ungesehen hinter der dunklen Binsenwand, war in diesem Augenblick ein verbleichendes junges Antlitz auf den Rand des Bootes hingesunken. – Das Abendrot überglänzte den Himmel und verging, der Tau versilberte das schwarze Haar des schönen Mädchenkopfes, und fern im lichten Blau des Äthers schimmerte der

Stern der Liebe. (S. 642)

Im profanen Alltag hat Wulf keinen Platz für die märchenhaft anmutende Kätti, und so verlobt er sich mit der blonden Cäcilie. Als Tochter aus gutem Hause steht diese ebenso wie er mit beiden Beinen im wirklichen Leben, während die Liebe zur Undine allein im Reich der Phantasie verbleiben muss bzw. darf. Doch bemerkenswerter Weise weigert sich Kätti auch nach zahlreichen Rückschlägen weiterhin, den ihr zugesprochenen Status der passiven Verfügbarkeit anzuerkennen, und nimmt stattdessen im Anschluss an die zitierte Szene wortwörtlich das Ruder selbst in die Hand. Nach der bitteren Erfahrung, in den vorliegenden Verhältnissen keine Chance für die eigene Entwicklung zu bekommen, kehrt sie der »Wald- und Wasserfreude« sowie ihrem gesamten Umfeld den Rücken und macht sich erneut auf die Reise, auf dass auch sie als *Mädchenknospe* vielleicht eines Tages die blühenden »Blumen an der Halde« finden mag.

***

Die *Kindfrau* erweist sich nicht allein als persönlicher Mythos des Dichters Theodor Storm, sondern zuletzt als Symptom eines ganzen Zeitalters. Ob bei Adalbert Stifter, Gottfried Keller oder Theodor Fontane – überall lassen sich überzarte Schönheiten finden, welche als ästhetisches Medium den Diskurs einer eigenen Epoche gestalten. Das Drama der Pubertät entpuppt sich als Drama einer Gesellschaft, die nicht erwachsen werden will, die sich zwar der Chancen des Fortschritts, des Übergangs in eine technisierte Moderne bewusst wird, sich aber vorerst nicht traut, diesen letzten Schritt auch zu gehen. Doch die Zeit lässt sich nicht einfach anhalten, und nicht zuletzt die *Kindfrau*-Geschichten eines Theodor Storm machen deutlich, dass das Versteck im idyllischen »Zauberwinkel« zunehmend obsolet wird: Der Preis, ein unvergängliches Phantasma zu bewahren, ist eindeutig zu hoch, denn er läuft – zumindest in den Geschichten des Husumer Dichters – bestenfalls auf ein unerfülltes Liebesleben[40], schlimmstenfalls sogar auf (Selbst-)Mord[41] hinaus.

Angesichts dieser prekären Lage besitzt die vorgestellte Erzählung Kätti Zippels direkt ein versöhnliches Ende, denn hier wird das Schicksal der *Kindfrau* ausnahmsweise nicht im Negativen besiegelt, sondern mehr oder weniger offen gelassen. Indem Theodor Storm in diesem konkreten Beispiel zumindest die *Hoffnung* auf zukünftige Selbstbestimmung aufkommen lässt, weist er nicht nur seiner Generation die einzuschlagende Richtung, sondern nimmt zeitgleich aus weiblicher Sicht genau jenen Schritt vorweg, den Ingeborg Bachmann ein Jahrhundert später in ihrer Abrechnung mit den unreifen, da bindungsunfähigen »Ungeheuer[n] mit Namen Hans«[42] noch einmal tun wird: Undine geht.

Anmerkungen

1 Neben der wohl bekanntesten Liebesgeschichte »Immensee« zählen hierzu u. a. »Angelica«, »Von jenseit des Meeres« und »Aquis submersus«.
2 Vgl. »Draußen im Heidedorf« und »Im Brauerhause«.
3 Vgl. »Der Spiegel des Cyprianus«; generell ist Storms Werk bekannt für seine aus Aberglauben gespeisten zahlreichen Spukelemente, am bekanntesten verkörpert im schimmelreitenden Wiedergänger Hauke Haien.
4 Vor allem das Spätwerk ist hierdurch bestimmt; vgl. »Carsten Curator«, »Der Herr Etatsrat« sowie »Hans und Heinz Kirch«.
5 Vgl. Karl Ernst Laage: Das Erinnerungsmotiv in Storms Novellistik. In: STSG 7 (1958), S. 17–39; Fritz Rüdiger Sammern-Frankenegg: Perspektivische Strukturen einer Erinnerungsdichtung. Studien zur Deutung von Storms »Immensee«. Stuttgart 1976; Sven-Aage Jørgensen: Vergangenheit und Vergänglichkeit. Zur Funktion des Erinnerns in Theodor Storms Novellen. In: STSG 35 (1986), S. 9–15; No-Eun Lee: Erinnerung und Erzählprozess in Theodor Storms frühen Novellen (1848–1859). Berlin 2005; Aiko Onken: Erinnerung, Erzählung, Identität: Theodor Storms mittlere Schaffensperiode (1867–1872). Heidelberg 2009.
6 Vgl. exemplarisch Birgit Reimann: Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung: Das menschliche Naturverhältnis in Theodor Storms Werk. Zur dichterischen Gestaltung von Natur und Landschaft in Lyrik und Novellistik. Freiburg 1995.
7 Vgl. Dorothee Römhild: Der Hund als Falke. Zur poetologischen und kulturgeschichtlichen Funktion des »Löwengelben« in Storms Novelle »Waldwinkel«. In: Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne. Hg. von Dorothee Römhild. Opladen 1999, S. 25–58; sowie Ingrid Schuster: Tiere als Chiffre. Natur und Kunstfigur in den Novellen Theodor Storms. Bern 2003.
8 Die Gagen des Fräulein Cyrus betrugen in den letzten Jahren zwischen 15 bis 25 Millionen US-Dollar; vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Miley_Cyrus, aufgerufen am 6.7.2010.
9 Dementsprechend ist die Doppeldeutigkeit des Terminus »Nymphchen« zu beachten, mit dem u. a. Nabokovs Humbert Humbert die Schönheit seiner Lolita beschreibt: Seit der Antike steht die Nymphe neben ihrem mythologischen Kontext zusätzlich als Metapher für den Verpuppungszustand der Insekten, deren verheißungsvoller Kokon am Ende den ein oder anderen Schmetterling entlässt; vgl. hierzu Michael Wetzel: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit. München 1999, S. 180 f.
10 Theodor Storm: Zwischenreich. In: LL I, S. 39 f.
11 Theodor Storm: Die Kleine. In: LL I, S. 33.
12 Vgl. Theodor Storm: Psyche. In: LL II, S. 312–345, hier S. 313, 315 und 316.
13 Vgl. Elisabeth aus »Immensee«, Regine aus »Ein grünes Blatt«, Anne Lene aus »Auf dem Staatshof«, Lenore Beauregard aus »Auf der Universität«, Jenni aus »Von jenseit des Meeres«, Susanne aus »Eine Halligfahrt«, Margreth Glansky aus »Draußen im Heidedorf«, Lisei aus »Pole Poppenspäler«, Ännchen aus »Ein stiller Musikant«, die junge Botilla Jansen aus »Im Nachbarhause links«, Renate aus der gleichnamigen Novelle, Heilwig aus »Eekenhof«, Phia aus »Der Herr Etatsrat«, Anna aus »John Riew'«, Dagmar Ravenstrupp aus »Ein Fest auf Haderslevhuus«, Else Füßli aus »Ein Bekenntnis« – und eben auch Kätti Zippel aus »Zur ›Wald- und Wasserfreude‹«, deren Schicksal im folgenden näher erläutert werden soll.
14 Michael Wetzel (wie Anm. 9), S. 203.
15 Theodor Storm: Psyche (wie Anm. 12), S. 331.
16 An dieser Stelle sei auf den sprechenden Namen der Lenore Beauregard aus »Auf der Universität« verwiesen, heißt sie doch nichts anderes als ›schön anzu-

sehen‹ – vgl. auch Malte Stein, der in diesem männlichen Betrachten des weiblichen Objekts ein großes Aggressionspotential verortet: »Sein Geliebtestes zu töten«. Literaturpsychologische Studien zum Geschlechter- und Generationenkonflikt im erzählerischen Werk Theodor Storms. Berlin 2006, S. 21–71.

17 Auch dieser narzisstisch geprägte Terminus geht auf Theodor Storm zurück; vgl. das Gedicht »In Bulemanns Haus«. In: LL I, S. 103 f., hier S. 104.

18 Theodor Storm: Ein Fest auf Haderslevhuus. In: LL III, S. 389–458, hier S. 434.

19 Theodor Storm an Hartmuth und Laura Brinkmann vom 21. April 1866.

20 Ebd., Hervorhebung M.G.

21 Ebd.

22 Theodor Storm: Immensee. In: LL I, S. 295–328, hier S. 305.

23 Irmgard Roebling: Liebe und Variationen. Zu einer biographischen Konstante in Storms Prosawerk. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 17 (1983), S. 99–130, hier S. 106.

24 Vgl. u. a. Regina Fasold: Narzißmus und Formdrang in Theodor Storms Novelle »Auf dem Staatshof« (1859). In: Theodor Storm – Narrative Strategies and Patriarchy / Theodor Storm – Erzählstrategien und Patriarchat. Hg. von David A. Jackson und Mark G. Ward. Lewiston u. a. 1999, S. 23–47; hier manifestiert Regina Fasold den *persönlichen Mythos* Theodor Storms in der Übertragung des eigenen Selbststilisierungswillens auf eine kindfrauliche Melusine und begründet damit das Scheitern der Beziehung zwischen Anne Lene und Marx vornehmlich auf psychopathologischer Ebene. Tatsächlich lässt sich in Storms Novellistik allgemein feststellen, dass die Protagonisten ihren Bräuten nur von allen Elementarkräften gereinigte, d.h. zumeist platonische Beziehungen anbieten können; vgl. hierzu Regina Fasold: »Wenn ich nur dort hinüberkönnte,/ Wer weiß! – vielleicht noch fänd' ich's dort«. Orte der Heimkehr bei Theodor Storm. In: STSG 54 (2005), S. 9–25, hier S. 20.

25 Vgl. Malte Stein (wie Anm. 16); auch diese Studie beleuchtet die psychologische Dimension Stormscher Zwischenmenschlichkeit und thematisiert dabei in den Analysen der Novellen »Auf der Universität« und »Ein grünes Blatt« die von männlicher Seite verwehrte Frauwerdung der Protagonistinnen Lenore und Regine – ohne dass sich die Interpretation jedoch exklusiv an diesem Phänomen ausrichten würde.

26 Vgl. Anm. 9.

27 Vgl. Mareike Börner: Mädchenknospe – Spiegelkindlein. Die Kindfrau im Werk Theodor Storms. Würzburg 2009.

28 Für die vollständige Analyse der Novelle vgl. ebd., S. 180–214.

29 Theodor Storm: Zur »Wald- und Wasserfreude«. In: LL II, S. 588–646, hier S. 588. Im Folgenden werden Zitate der Novelle mit Seitenzahl im Text nachgewiesen.

30 Fritz Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898. Dritte, mit einem ergänzenden Nachwort versehene Auflage. Stuttgart 1974, S. 658.

31 Vgl. entsprechend Malte Stein (wie Anm. 16), S. 135.

32 Friedrich de la Motte Fouqué: Undine. Zweite Auflage. Berlin 1814, S. 10.

33 Vgl. Hans Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole. Erftstadt 2004, S. 390.

34 Vgl. Regina Fasold: Orte der Heimkehr (wie Anm. 24), S. 20.

35 Elke Liebs: Möglichkeitsfrauen und Wirklichkeitsmänner. Nachdenken über die Ursachen der vegetativen und ideellen Dystonie im literarischen Umfeld des Melusinen-Motivs. In: Lulu, Lilith, Mona Lisa… Frauenbilder der Jahrhundertwende. Hg. von Irmgard Roebling. Pfaffenweiler 1989, S. 99–124, hier S. 99.

36 Andrea Bramberger: Die Kindfrau. Lust – Provokation – Spiel. München 2000, S. 168 f.

37 Vgl. hierzu exemplarisch Louis Gerrekens, der Kättis nicht-standesgemäße Liebe für den Bildungsbürger Wulf im intertextuellen Kontext eines scheiternden Käthchens von Heilbronn interpretiert hat: Funktionen von Intertextualität

in »Zur Chronik von Grieshuus« und »Zur ›Wald- und Wasserfreude‹«. In: Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage zum 80. Geburtstag. Hg. von Gerd Eversberg, David A. Jackson u. Eckart Pastor. Würzburg 2000, S. 59–78.

38 So gibt es neben den angekündigten »Soupers« und »Dejeuners« mit musikalischer Begleitung für die »höhere Natur« der Gäste (S. 600) etwa auch die Möglichkeit, romantische Bootstouren zu unternehmen – wie die Erzähleriронie an dieser Stelle verdeutlicht, ist auch ein solcher Ausflug alles andere als archaischer *Natur*, verzichten doch die Gäste nicht auf den Service des »Etablissements«, das Boot von einem Burschen zurückrudern zu lassen, vgl. S. 640: »[A]uf dem Hinwege freilich ließen die jungen Männer es sich nicht nehmen, ihre Damen selbst zu fahren.« Unter diesen Umständen kann die Bootstour in ihrer *un*natürlichen Bequemlichkeit ihre Neubestimmung als Flirtfaktor voll und ganz erfüllen. – Nicht einmal im Winter kommt die Natur zur Ruhe, stehen dann doch Zippels »fröhlich bewimpelte Zelte« auf der Eisdecke und bieten den Schlitten- und Schlittschuhläufern alles, was das Herz begehrt (S. 604).

39 Vgl. H. C. Andersen: »Den lille Havfrue«. In: H. C. Andersens samlede Værker. Eventyr og Historier I–III. Udgivet af Det Danske Sprog- og Litteraturselskap under redaktion af Klaus P. Mortensen, Bd I: 1830–1850. København 2003, S. 154–175, hier S. 174: »Endnu engang saae hun med halvbrustne Blik paa Prindsen, styrtede sig fra Skibet ned i Havet, og hun følte, hvor hendes Legeme opløste sig i Skum.« (»Noch einmal sah sie mit halbgebrochenem Blick auf den Prinzen, stürzte sich vom Schiff hinunter in das Meer, und sie fühlte, wie ihr Körper sich in Schaum auflöste.« Übersetzung M.G.)

40 Vgl. Elisabeth aus »Immensee«, Fränzchen aus »Im Sonnenschein« und Christian Valentin aus »Ein stiller Musikant«.

41 Vgl. Anne-Lene aus »Auf dem Staatshof«, Lore aus »Auf der Universität«, Hinrich Fehse aus »Draußen im Heidedorf«, Phia aus »Der Herr Etatsrat«, Anna aus »John Riew'«, Rolf Lembeck aus »Ein Fest auf Haderslevhuus«.

42 Ingeborg Bachmann: Undine geht. In: Werke. 4 Bde. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, Bd. 2: Erzählungen. München 1978, S. 253–263, hier S. 253.

Dorothee Römhild

»Was ist das mit den Hunden?«[1]

Zu einer schillernden Spiegelfigur menschlicher Spaltungserfahrung bei Theodor Storm

*Immer und unter allen Umständ*e*[n] wird die Poesie in jedem Jahrhundert, dem sich ihr Stoff am sichersten anpasst, ihr Zelt aufschlagen können; nur soll der Stoff selbst nicht auf vorübergehenden Zuständen beruhen; sondern auf rein menschlichen Conflicten, die wir ewig nennen.* (Theodor Storm an Wilhelm Petersen, 12.12.1885)[2]

In Storms Novelle »Draußen im Heidedorf« (1872) heißt es über die dort unvermittelt auftauchende Spukgestalt zwischen Mensch und Tier: »›Es war kein Hund, Herr Amtsvogt!‹« und weiter »›Es mag auch wohl kein rechter Wolf gewesen sein!‹«[3] In »Viola tricolor« (1874) werden wir, der Innensicht der Protagonistin Ines folgend, Zeugen, wie eine vielgestaltige nachtschwarze Hundemeute mit »roten Zungen« und »dampfenden Rachen«[4] durch das Gebüsch bricht, um sich gleich darauf in einen einzigen imposanten Neufundländer-Hund namens Nero zu verwandeln. Es handelt sich dabei um eben jenen »schwarzen Hüter des Hauses«[5], der uns bereits eingangs der Novelle als ebenso laut wie gutmütig vorgestellt wird und der jetzt winselnd und leckend Beschwichtigungssignal auf Beschwichtigungssignal aussendet. In der Chroniknovelle »Renate« (1878) begegnet uns ein nicht minder schwarzer gewaltiger Hund, der mal als wahrhaftes »Unthier« mit »offenem Rachen«, »roth dampfender Zunge«[6] und gefletschten Zähnen daherkommt und dann wieder »als der frömmste Hund im ganzen Dorf«[7] bezeichnet wird.

Solche Ambivalenz, wenn nicht gar Janusgesichtigkeit der Bilder lässt uns aufhorchen: »›Was ist das mit den Hunden‹?« Diese Frage, die Storm übrigens in seiner Novelle »Aquis submersus« (1876) der Figur Katharina in den Mund gelegt hat, werde ich nun entlang eines mal mehr, mal weniger kleinschrittigen Ganges durch das Werk zu beantworten versuchen. Ich beginne mit einem Panoramablick auf die Motivfigur des treuen Hundes und ihre fast schon inflationäre Verwendung in der Literatur des 19. Jahrhunderts, besonders in Texten des bürgerlichen Realismus. Diese offenbar zeitspezifische Bildertopik des Hundes wirft Fragen auf: Was also hat es mit der Spezies Canis familiaris in dieser Zeit auf sich? Und wie erklärt sich ihre außerordentliche Präsenz, die vom Alltagsgespräch über naturwissenschaftliche Debatten (Brehm, Darwin) bis hin zu philosophischen und ethischen Fragen (z. B. die Tierseelendebatte) reicht und die nicht zuletzt die schönen Künste prägen und beschäftigen wird?

Wie also war das mit den Hunden in der Bürgerkultur des 19. Jahrhunderts?[8] Auf die Kurzformel gebracht: Hundehaltung, zuvor ein Privileg der Adeligen, ist im Prozess des gesellschaftlichen Wandels bürgerlich und alltäglich geworden. Damit erreicht der emotionale Einfluss des

sprichwörtlich treuesten Gefährten des Menschen aber zugleich eine völlig neue Dimension – quantitativ wie qualitativ, im wirklichen Leben wie in der bildenden Kunst wie in der Literatur. Insbesondere als Sozialpartner im Alltag und in Prozessen menschlicher Selbstvergewisserung spielt der Canis familiaris seither eine zentrale Rolle; zumal er ja in seiner doppelten Bedeutung als Kultur- und Naturwesen ebenso gut als Spiegel- wie als Gegenbild[9] wahrgenommen werden kann: als instinkt- und triebgeleitetes Tier, das den zivilisierten Menschen mit seiner unbestimmten Sehnsucht nach Natur und Natürlichkeit konfrontiert, wie als domestiziertes Tier, das sich problemlos fast überall in den menschlichen Alltag integrieren lässt. Und aus eben diesen beiden Funktionen heraus lässt sich auch seine in ihrer Art beispiellose Karriere als poetisches Nutztier erklären, die jetzt beginnt: Als Symbolfigur für oder gegen die Ordnung, als Charakterisierungsmittel des Personals, als Sinnbild von Natur und Natürlichkeit, als zeit- und gesellschaftskritische Instanz und als Zeichenträger ethischer Wertvorstellungen wird der Hund zu einem wahrhaft sprechenden Hilfsmittel literarischer Weltdeutung.

In diesem Sinne bietet gerade das 19. Jahrhundert eine bemerkenswerte, unter mentalen wie unter poetologischen Gesichtspunkten aufschlussreiche Sammlung von Geschichten, die von Menschen und Hunden und von jenem magischen Eindruck erzählen, den der Hund als uralte Symbolfigur der Treue[10] im kollektiven Gedächtnis offenbar hinterlassen hat. Und damit sind keineswegs nur Tiergeschichten im engeren Sinne gemeint. In nahezu allen literarischen Gattungen wird seit den Anfängen der Heimtiersentimentalität, und diese entwickelt sich eindeutig in der Bürgerkultur, mal mehr, mal weniger nachhaltig geknurrt, gebellt, gewinselt oder wenigstens über die unverwechselbare Hundetreue geredet und philosophiert, wenn nicht sogar der Hund auf die eine oder andere Weise selbst zum Sprechen[11] gebracht wird. In allen diesen Fällen geht es aber keineswegs nur um den ‚Hund an sich', sondern mit Thomas Manns Hochstapler Felix Krull gesprochen, um die außerordentliche »Variabilität der Gattung«, so heißt es in dessen Bekenntnissen zum Thema Hund:

> Seine Herkunft vom Wolf oder vom Schakal ist bei der größten Mehrzahl der Arten völlig verwischt (…) Schon der Torfspitz der Pfahlbauzeit erinnerte nicht mehr an diese Abstammung, und wer ließe sich beim Spaniel, Dachshund, Pudel, beim schottischen Terrier, der auf dem Bauche zu gehen scheint, oder beim gemütvollen Bernhardiner den Wolf einfallen?[12]

Während die Ausdifferenzierung der Spezies Hund nach Rasse, Typus und Nützlichkeit spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts auf Hochtouren läuft, korrespondiert dieser Alltagsentwicklung die bildkünstlerische ebenso wie die literarische Verwendung der Figur: Hund ist eben nicht mehr gleich Hund, und ein veritables »Kapitalvieh« wie der mächtige Leonberger, der uns in Gestalt des »Löwengelben«[13] als Symbolfigur der

Herrentreue in Storms Schicksalsnovelle »Waldwinkel« (1874) begegnet, dürfte völlig andere Assoziationen wecken als der eigenwillige Dächser »Tambi« in Ferdinand von Saars gleichnamiger Novelle oder etwa jenes reinweiße, aber nichtsdestoweniger energisch kläffende, willensstarke Bologneser-Hündchen mit dem sprechenden Namen Czicka, das Theodor Fontane seiner nur scheinbar reinherzigen, dabei ebenso extravertierten wie raffinierten Titelheldin »Frau Jenny Treibel«, »geborene Bürstenbinder«[14], als vierfüßiges Begleitobjekt zugedacht hat.

Und ein Weiteres ist hier zu bedenken: Die exorbitante Heimtiersentimentalität der Bürgerkultur des 19. Jahrhunderts ist im Grunde, so paradox es klingt, nur die andere Seite einer nachhaltigen Naturentfremdung, die uns als Spaltungserfahrung der Moderne geläufig ist. Sie gehört in den Rahmenkontext einer Naturromantik, die – übrigens heute wie damals – in dialektischer Wechselwirkung mit dem janusköpfigen Phänomen des technischen, ökonomischen und ökologischen Fortschritts verbunden ist: Man denke etwa an jene weltflüchtigen Idealisten, denen die Natur als Sinnbild von Reinheit und Unschuld heilig ist. Ein derart idealtypisches Konstrukt, die Vorstellung von einer ‚heilen' friedvollen Natur abseits der ‚bösen' Zivilisation mit ihren unliebsamen Konventionen und Zwängen kann allerdings nur haben, wer erstens davon absieht, dass selbst noch der zivilisierteste Mensch nicht nur Kultur-, sondern auch Naturwesen ist, wer zweitens davon absieht, dass Zivilisierungsprozesse selbstverständlich die Kultivierung von Natur durch den Menschen mit einschließen und wer drittens davon absieht, dass Naturgesetze keineswegs mit paradiesischen Zuständen zu verwechseln sind.

Das heißt aber umgekehrt auch: Wenn der Bürger und insbesondere der stressgeplagte Städter heute wie damals das ‚heitere Erwachen auf dem Lande'[15], den gepflegten Schrebergarten, die blaue Schafsplastik auf dem Dach, den wohlerzogenen Hund an seiner Seite oder auch nur als freundlichen Empfangschef an der eigenen Haustür und die Feierabendlektüre der »Landlust« zu schätzen weiß, dann meint er eben nicht die wilde, die ungezähmte Natur, sondern mit Thomas Mann gesprochen, das Meer in seiner badeörtlichen Begrenztheit. Er schließt vielmehr, seiner eigenen Natürlichkeit längst verlustig gegangen, mit Vorliebe Bündnisse mit ihrer gezähmten Variante: mit dem zwitschernden Vogel im Käfig, der schnurrenden Katze auf dem Fenstersims, dem behaglich schnarchenden Mops auf dem Schoß.[16] Und so ist es denn keineswegs Zufall, dass der treueste Freund des Menschen, der Kulturfolger Hund, der aufgrund der enormen »Variabilität seiner Gattung« ein ganzes Spektrum an Dienstleistungen für den Menschen parat hat – als Blinden- und Therapiehund, als Such- und Jagdhund, als Hof- und Schutzhund, als Hüter der Schafe oder als Solofänger der Füchse untertage, vor allem aber als sprichwörtliches Gefährtentier im Alltag – bis heute seinen Sonderstatus im Heimtierkult behauptet. Als domestiziertes und gleichwohl von animalischen Trieben geleitetes Geschöpf des Menschen steht er – deutlicher etwa als die

eigensinnige Katze – zwischen Kultur und Natur. Eben diese schwebende Position macht ihn menschenähnlich und damit zu einer geeigneten Spiegelfigur, wenn nicht gar zum Prototyp menschlicher Identität.

Gerade aufgrund dieser Doppelgesichtigkeit ist der Hund aber ganz offensichtlich zu einem idealtypischen Beziehungstier im bürgerlichen Gefühls-Haushalt geworden: als Kulturfolger und Spiegeltier einerseits, als Stimme der Natur und Gegenbild andererseits; und in beider Brückenfunktion wohl auch ganz schlicht und einfach als Korrektiv zu jeder Form zwischenmenschlicher Mangelerfahrung. Fontane, der das um sich greifende Phänomen »Hundeliebe« seinerzeit immerhin lang und breit mit seinem Hausarzt Dr. Delhaes erörtert hat, fasst es so zusammen: »Wer nichts wie Egoismus, Lug und Trug erlebt, flüchtet zuletzt in die Thierwelt und sagt: ›Belly'chen ist Trumpf.‹«[17] Angesichts solcher »Prosa der Verhältnisse« (Hegel) ist es denn auch wohl kaum verwunderlich, dass der Hund gerade im poetischen Realismus zur beliebten Symbolfigur zwischen Wirklichkeit und Verklärung[18] avanciert: etwa als Inkarnation der Liebestreue und Loyalität, der Ritterlichkeit und Verständigkeit, der Authentizität und intuitiven Vernunft. Dafür stehen vor allen anderen die mächtigen Neufundländer, Landseer, Leonberger und Bernhardiner, weshalb man bei diesem Kult um die Leben rettenden Hunde geradezu von einem Barry-Syndrom nach dem Vorbild des legendären Schweizer Lawinenrettungshundes gleichen Namens[19] sprechen kann, was wiederum mit Fontane nicht mehr und nicht weniger als den Hund ‚im Dienste des Menschen'[20] meint.

Nach diesen allgemeinen Überlegungen zum Hundemotiv in der Literatur des 19. Jahrhunderts wende ich mich jetzt den auffälligsten kynopoetischen Tendenzen bei Storm und damit zugleich einer bemerkenswerten Variante solcher tendenziell realidealistischen Hundewelten zu. Anders als etwa bei Spielhagen, Fontane und Freytag, die – Rassenvielfalt hin oder her – ausnahmslos die Vision des ‚guten' Hundes kultivieren, bedient Storm sich nämlich gezielt der Ambivalenz der Hundebilder[21]: Die Nachtseite der schauderhaften Triebnatur des Wolfes kommt bei ihm ebenso zur Sprache wie die Tagseite des Natur- und Kulturfolgers Hund. Aber wichtiger noch: Storm zeigt solche Ambivalenz häufig in ein und demselben Tier und schafft auf diese Weise eine ausgesprochen bemerkenswerte Kippfigur, die es zu erläutern gilt.

Zum einen kontrastiert er innerhalb seiner fiktiven Hundepopulation grundsätzlich nach Rassetypen – vereinfacht ließe sich diese kynologische Genauigkeit Stormscher Hundedarstellung etwa auf folgende Formel bringen: Was in den historischen Chroniknovellen der Bullenbeißer, ist in den zeitgenössischen Novellen ganz offensichtlich der Neufundländer, gelegentlich auch der Leonberger. Wird der eine bevorzugt dem Mann, so der andere bevorzugt der Frau zugeordnet. Und figuriert der eine als Prototypus der schauderhaften Triebnatur, so steht der andere, frei nach dem berühmten Diktum des alten Briest bei Fontane: ‚Die Kreatur ist uns

über‘[22] – heute würde man vermutlich von emotionaler oder sozialer Intelligenz sprechen – für eine ‚höhere Vernunft‘. Man denke da zum Beispiel an jene philanthropischen Riesen, wie sie in den psychologischen Liebes- und Ehekonfliktnovellen mit positivem Ausgang in »Im Schloß« (1862) und »Viola tricolor« (1874) einerseits für Liebestreue und häusliche Geborgenheit[23] und doch zugleich für Glücksansprüche jenseits der Konvention[24] einstehen. Und während der eine vornehmlich der destruktiven, wenn nicht gar der autoaggressiven Variante des (männlichen) Machtprinzips zugeordnet ist, so verkörpert der andere, allein schon in seiner Eigenschaft als ritterlicher Begleiter von Frauen und Kindern, ganz offensichtlich jene positive Autorität, die der neufundländischen Bildertopik – wie sie auch bei Spielhagen, Fontane und Freytag begegnet – immer schon geläufig ist. Zum anderen aber, und das unterscheidet Storm von seinen zeitgenössischen Schriftstellerkollegen, zeigt er diese Ambivalenz in einigen seiner populärsten Novellen an ein und demselben Hund.

Dieser für Storm spezifischen Kippfigur, wie sie in den Eingangszitaten bereits angedeutet wurde, gilt mein besonderes Interesse; meinen Ausführungen zu den drei Novellen »Draußen im Heidedorf« (1872), »Aquis submersus« (1876) und »Renate« (1878) stelle ich ein Zitat von Silvia Bovenschen voran, die die ‚kulturellen Muster der Tier-Projektionen‘ sehr treffend auf folgenden Nenner gebracht hat: »Wenn die Menschen über Tiere reden, reden sie von sich. Wenn die Menschen über Menschen reden, indem sie über Tiere reden, werden sie unvorsichtig. Das macht das Thema soziologisch« und wie ich jetzt zu zeigen hoffe auch literaturwissenschaftlich »interessant.«[25]

In der Liebestragödie »Draußen im Heidedorf« (1872) geht es um das rätselhafte Verschwinden eines jungen Bauern namens Hinrich Fehse. Erzählt wird aus der Rahmen-Perspektive des Amtsvogts, der kraft seines Amtes dieser seltsamen Begebenheit nachgeht: Erinnert wird der Tag, an dem Hinrich zum letzten Mal gesehen wurde, aus der Sicht seiner Mutter, der verwitweten alten Bäuerin Fehse, die das Geschehen offenbar wie einen Spuk erlebt hat und dem Amtsvogt jetzt folgende Szenerie ausmalt: Der »vordem ganz verstürzt nach Hause gekommen(e)« Hinrich liegt wachträumend in seinem Wandbett; draußen tobt ein typisches November-Unwetter, während die Mutter es »leise vor dem Fenster trotten«[26] hört, und, nicht wissend, »war es ein Tier oder war es eines Menschen Fußtritt« (I, 636), auf die weiteren Geräusche lauscht: »es drückte sich was unter das Fenster und es rutschte, als scheuere ein Zottelpelz an der Mauer lang.« (I, 637)

Von Anfang an bleibt offen, woher derart unheimliche Geräusche kommen – ja, man könnte angesichts von Hinrichs Reaktion, der aufrecht in den Kissen sitzend mit glasigen Augen in Richtung des Fensters starrt (vgl. I, 637), fast selbst schon an ein Gespenst glauben. Zumal die Mutter

ja auch mehrfach beschwört, sie habe ganz deutlich »ein Tier durch den Fensterladen« gucken sehen, mit »weißen, spitzen Zähnen und (…) schwarzen Augen!« (I, 637) Auf Nachfragen des Amtsvogts beteuert die Alte dann wiederum, ein Hund sei es ebenso wenig gewesen wie ein »rechter Wolf« (I, 637) – es bleibt also, bis hierhin jedenfalls, permanent in der Schwebe, ob es sich um eine Spukgestalt, ein Mischwesen zwischen Mensch und Hund, einen Werwolf oder eine ähnliche Vision gehandelt haben könnte.

Der Leser weiß allerdings zu diesem Zeitpunkt schon mehr als der Amtsvogt: In Erinnerung an den Anfang der Novelle kann er die »weißen, spitzen Zähne« (I, 637) mit jener nicht in die provinziellen Konventionen eines Dorfes passenden Hebammentochter Margret in Verbindung bringen. Sie hatte offenbar ein Verhältnis mit Hinrich, wollte sich jedoch einerseits von ihm nicht domestizieren, sprich: zur Ehefrau machen lassen (vgl. I, 629), konnte aber andererseits auch von ihm schlicht aus Gründen der Herkunft nicht geheiratet werden (vgl. I, 629). Daraufhin hat Hinrich der guten Ordnung halber Anne-Marieken, die Tochter eines wohlhabenden Nachbarbauern geheiratet, die bald nach der Geburt ihres ersten gemeinsamen Kindes auf Leben und Tod liegt. Von da an nimmt die doppelte Liebestragödie erst recht ihren Lauf: Hinrich, der bereits auf den Tod seiner Frau spekuliert hatte, schwankt zwischen verbotenen Liebes- und Schuldgefühlen gleichermaßen und ist in besagter Nacht offenbar vollends wahnsinnig geworden. Ob ihm nun kurz vor seinem Verschwinden eine veritable Spukgestalt oder in der Tat die Geliebte, Margret, am Fenster erschienen ist, bleibt jedenfalls insoweit offen, als der Text an keiner Stelle einen eindeutigen Beleg für diese Vermutung liefert. Hinrichs Mutter, die ja vom Amtsvogt als Zeugin vernommen wird, war zwar anfangs noch fest davon überzeugt, die Hebammen-Margret gesehen zu haben. Dies jedenfalls habe ihrer Erinnerung nach auch die Schwiegertochter Anne-Marieken (vgl. I, 637) behauptet. Und doch laufen die spukhaften Bilder in ihrem Kopf immer mit und werden abwechselnd aufgerufen. Einmal heißt es »›Es war kein Hund, Herr Amtsvogt!‹« (I, 637), dann wieder »›Es mag auch wohl kein rechter Wolf gewesen sein!‹« (I, 637) und schließlich »›ich sage auch nicht, daß sie (nämlich Margret, D. R.) es nicht gewesen ist‹« (I, 637).

Die ambivalenten Bilder des Animalischen werden hier von der Mutter auf die unwillkommene Geliebte des Sohnes projiziert. Wichtig ist dabei, dass diese Projektionen auf zwei Seiten des Kultur- und Naturwesens Hund zugleich verweisen: Einmal wird der Wolf, wenn nicht gar der Werwolf – also das dämonische Zwitterwesen zwischen Mensch und Wolf – bemüht, dann wieder der Hund. Und doch bleibt kein Zweifel daran, dass die merkwürdige spukhafte Erscheinung am Fenster, die den Jungbauern Hinrich, wenigstens aus Sicht von Mutter und Schwiegertochter, so irre, genauer gesagt, so liebestoll gemacht zu haben scheint, in Wirklichkeit die Geliebte gewesen sein muss.

Wird aber, wie hier, abwechselnd die dämonische und die domestizierte Seite des Hundes, sprich: sein wilder Vorfahr, der Wolf, als Figuration der Triebe und der Verführung einerseits und dagegen der Kulturfolger Hund als eheliches Treuesymbol andererseits aufgerufen, dann ist in dieser Konstellation der Bilder die Besonderheit der Stormschen Motivverwendung vorläufig schon auf den Punkt gebracht: In diesem Hin und Her zwischen Wirklichkeit und Traum, real vorstellbarer und Spukgestalt, wird der Hund in seinen Werken meistens als janusköpfiges Doppelwesen und damit als wahrhaft schillernde Projektionsfläche menschlicher Gedankengänge – sei es der Figuren, sei es des Erzählers – gezeigt. Indem er auf diese Weise die jeweils andere Seite ihrer Bedeutung immer schon aufscheinen lässt, wenn die eine aufgerufen ist, belässt Storm die Symbolfigur Hund in einem eigentümlichen Schwebezustand. Damit entspricht er zwar durchaus ihrer kulturgeschichtlich immer schon verbürgten Doppelbedeutung: Man denke nur an die antike Mythologie mit dem Seelenführer Anubis auf der einen und dem Höllenhund Cerberos auf der anderen Seite oder auch an das klassische Oppositionspaar Hund und Wolf von der antiken Fabel bis hin zum Vormärz, wo der Wolf für den freiheitsliebenden Revolutionär und der Hund für den autoritätsgläubigen Bürger steht.

Gleichzeitig aber gewinnt Storm aus diesem Ambivalenzcharakter eine doppelt gerichtete Projektionsfigur moderner Spaltungserfahrung. Denn nicht genug damit, dass ihre beiden Seiten – wie übrigens später auch in »Viola tricolor« und in »Renate« – hier in der Vision der Mutter rückblickend noch gleichzeitig aufgerufen werden, wird dieser doppelwenn nicht gar dreigesichtigen Spukgestalt zwischen Wolf, Hund und Mensch am Ende noch eine ihrer denkbar gezähmtesten Varianten, nämlich der Schoßhund als Zeichenträger der bürgerlichen Intimität kontrastiert. Nach Hinrichs rätselhaftem Verschwinden tritt ausgerechnet und gleichwohl bezeichnenderweise jenes »graue Hündchen, naß und beschmutzt« auf den Plan, das nicht minder irritiert und verzweifelt als die übrigen Hinterbliebenen, Ehefrau und Mutter, seinen Herrn sucht. Dieser »Hund des Vermißten, den er selber aufgezogen und immer um sich gehabt hatte« (I, 638), mit seiner Treue über den Tod hinaus geradezu ein Urbild der Beständigkeit, entspricht darin eindeutig der zeitgenössischen Bildertopik: Hier wie in anderen Erzählungen des poetischen Realismus – man denke nur an Fontanes »Belly'chen«-Metapher oder an das kleine Hündchen Perle in Storms »Schimmelreiter«-Novelle – verbürgt er Werte wie Liebestreue, Loyalität, Beständigkeit und familiäre Geborgenheit selbst noch in Krisen.

Wenn aber eben dieser Hund, der »seit jenem Abend ebenfalls verschwunden gewesen« (I, 638) ist, anders als sein Herr nun auch noch völlig unvermittelt wieder auftaucht, liest sich das wie eine zweifache Vorausdeutung auf das nicht erzählte, aber zwischen den Zeilen erahnbare weitere Geschehen: zum einen, in bester Krimi-Tradition, auf den Tod

Hinrichs und zum anderen, in der kyno-poetischen Bilderwelt des Realismus, auf die Wiederherstellung oder besser gesagt, überhaupt erst Neuinstallierung einer familiären Ordnung, die dann auch wenige Zeilen später, nicht gänzlich ohne Ironie, verbürgt wird. Die Leiche Hinrichs wird gefunden und im zukunftsweisenden letzten Teil des Erzählerberichts heißt es:

> Auch der Mann für die junge Witwe fand sich, nachdem das Kind noch binnen Jahresfrist (…) seinem Vater in jenes unbekannte Land gefolgt war (…) Und so war denn, nach dem Rezept der Küsterin, mit ein paar Handvoll Kirchhofserde wieder alles in seinen Schick gebracht. (I, 640)

Ein weiteres Lehrstück für Storms Konzeptionierung des dämonischen Hundes als Projektionsfläche der menschlichen Triebnatur bietet die Chroniknovelle »Aquis Submersus« (1876). Es geht hier um eine Liebestragödie aus dem 17. Jahrhundert, die zugleich den sittlichen Verfall der Adelskultur thematisiert. Johannes, ein Portraitmaler von einfacher Herkunft, findet nach fünfjähriger Abwesenheit auf dem herzoglichen Schloss seines ehemaligen Förderers und väterlichen Freundes Gerhardus alles verändert vor: Gerhardus ist tot, und sein missratener Sohn, der trunk- und spielsüchtige Junker mit dem sprechenden Namen ‚Wulf', hat die Herrschaft über Haus, Hof und vor allem aber über seine Schwester Katharina, die Jugendliebe des Malers, übernommen. Nomen est omen, kann Wulf seine (Raub)Tiernatur kaum verleugnen. Dafür sprechen nicht zuletzt seine beiden Kampfhunde, »zwei fahlgraue Bullenbeißer mit Stachelhalsbändern«[27], von Wulf eigens dazu abgestellt, sein Vatererbe gegen Gott und die Welt zu verteidigen. Mit »erschreckliche(m) Geheul« (I, 957) und gefletschten Zähnen signalisieren sie dem soeben eingetroffenen Maler, wes Geistes Kind die neue Herrschaft ist. Der Konflikt spitzt sich zu, als Katharina sich erkennbar in Johannes verliebt, Wulf sie dagegen standesgemäß mit einem Freund und Saufkumpanen verheiraten will. Ausgerechnet aber die »grimmen Köter« (I, 961) und Spiegeltiere des Junkers, die den unerwünschten Geliebten Johannes verjagen und auf diese Weise die Standesehre der Familie wahren sollen, treiben diesen jetzt geradewegs in die Arme seiner Angebeteten. Und damit nicht genug, hindern sie ihn zudem noch daran, die symbolhafte Liebesgrotte im Turm wieder zu verlassen, sorgen also dafür, dass die beiden Königskinder, die zueinander nach dem Willen des Junkers eigentlich nicht kommen durften, eine ungestörte Nacht miteinander verbringen.

Die in eben dieser Nacht von Katharina gestellte Frage nach den Gefährten- und Spiegeltieren ihres Bruders »Was ist das mit den Hunden?« (I, 979) sollte den Leser über den Ambivalenzcharakter der mit ihnen verknüpften Bilder nachdenken lassen. Wird hier doch ausgerechnet die uralte Symbolfigur der ehelichen Treue zum gewaltvollen unbeabsichtigten Stifter der Liebe pervertiert.[28] Das heißt aber auch: Selbst die vom perversen Menschen denaturierte Bestie Hund kann ihre wahre Bestimmung

nicht verleugnen, selbst ihre Flüche werden zu Gebeten. Und so wenden sich die vom eigenen Herrn missbrauchten und degenerierten Hunde am Ende gar gegen den Junker selbst: Wulf – die Geister, die er rief, lassen grüßen! – stirbt ausgerechnet am Biss eines tollwütigen Hundes.

In der Chroniknovelle »Renate« (1878) begegnet ebenfalls der Motivkomplex Hund in seiner für Storm charakteristischen Ausprägung, nämlich in seiner janusköpfigen Doppeldeutigkeit. Und auch hier erscheint das treue Gefährtentier als Kippfigur. Die Ausgangssituation ist die folgende: Der Ich-Erzähler recherchiert die Geschichte der so genannten »Schwabstedter Hexe« – an unerwarteter Stelle, nämlich »auf dem Boden meines elterlichen Hauses«[29] wird er fündig: Im Hausrat seines Großvaters nach dessen Bräutigamsbriefen kramend, fällt ihm »ein Heft in augenscheinlich noch viel älterer Schrift in die Hände« (I, 1081), dessen Inhalt die nachfolgende historische Binnengeschichte begründet. Deren Protagonist und Ich-Erzähler, der Sohn eines schlichten Diakons im Dorfe Schwesen, hat es dank der Sparsamkeit seines Vaters zum Studiosus in Husum gebracht. Angelockt durch »ein sanftes Orgelspiel« (I, 1082) begibt er sich dort eines guten Tages in die Husumer Kirche, wo er sich von den goldenen Flügeln zweier Engel auf dem Altarbild offenbar persönlich beschützt und behütet fühlt. Während er soeben noch der Musik nachträumt, ändert sich die Stimmung urplötzlich mit dem Schlag der Turmuhr, und sein Blick fällt auf das vom Mond hell erleuchtete Reiterstandbild des St. Jürgen mit dem Drachen. Damit nicht genug, wandelt sich die klarhelle Bildlichkeit von Engelsgestalten und harmonischer Musik in der Wahrnehmung des Protagonisten unvermittelt zu einer düsteren von Tod und Untergang: Denn ausgerechnet in dem Moment, als er bemerkt, dass er in der Kirche eingeschlossen wurde, fällt sein Blick auf eine Allegorie des Todes.

Sich seiner eigenen Situation zwischen Tagträumerei und realer Gefahr offenbar durchaus bewusst, nimmt der Erzähler auf einmal eine weitere Bedrohung wahr. Ihm ist, als sei »etwas mit mir in der Kirchen« (I, 1084); dann hört er – man erinnere sich an die ganz ähnlichen Visionen der Bäuerin Fehse in »Draußen im Heidedorf« – dieses »es deutlich schnaufen und drunten durch den Quergang trotten.« (I, 1084) Soeben noch Schutz suchend unter dem Reiterstandbild St. Jürgens, d. h. des Drachentöters St. Georg, wird er auch schon unter »furchtbar dröhnendem Geheul« angegriffen »und in weiten Sprüngen sahe ich einen schwarzen gar gewaltigen Hund gegen mich daher rennen« (I, 1084). Dann folgt ein grausamer »Kampf zwischen einem vierzehnjährigen Buben und einer gar grimmigen und starken bestia.« (I, 1084)

Wichtig ist hier vor allem nachfolgende Innensicht der zugleich erzählenden wie handelnden Figur, die übrigens fast Wort für Wort der eingangs von mir paraphrasierten Passage aus »Viola tricolor« wie auch dem Bericht der Bäuerin Fehse aus »Draußen im Heidedorf« gleicht:

Mit funkelnden Augen sprang das Unthier an mir auf, mit seinen Tatzen riß es an meinem Schuhzeug, und ich sahe in den offenen Rachen mit der rothen dampfenden Zunge; nur einer Spannen Weite brauchte es, so hatten die weißen Zähne, so gegen mich gefletschet waren, mich gefaßt und auf den Grund gerissen. Aber ich wehrte mich meines Leibes und stach dem Unthier mit meiner Lanzen in sein zottig Fell, daß es mehrmals heulend auf die Seite flog. (I, 1084)

Gleicht diese Szene anfangs noch dem heldenhaften Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen, so läuft sie – jedenfalls in der Wahrnehmung des Erzählers – bald schon auf seine Niederlage hinaus: »Denn da das Thier unter heiserem Geschnaufe allzeit aufs neue gegen mich sprang, so sahe ich wohl, daß ich aufs letzt ihm doch zur Beute werden mußte.« (I, 1084 f.) Ja, der Erzähler nimmt den Hund nunmehr als Personifikation des Todes wahr: »Schon begunnten die Sinne mir zu schwinden, und war mir, als sei es nun nicht mehr der Hund, sondern der Tod selber sei von dem Epitaphio herabgeklommen und von einem der Gestühlte auf mich zu gesprungen.« (I, 1085) Doch da nimmt die Szene erneut eine völlig unerwartete Wendung, und wieder einmal erleben wir den Hund – hier eindeutig der Wahrnehmung des Ich-Erzählers und Protagonisten folgend – als Kippfigur. Diesem ist nämlich ganz unvermittelt, »als flöge oben von dem Crucifix der eine Engel wiederum zu mir herab und risse mit seinen Armen den grimmen Tod von meinem Leibe.« (I, 1085) Was hier vom Erzähler spontan wie ein sakrales Wunder erlebt wird, löst sich für ihn ähnlich undramatisch auf wie die fast tiefenpsychologisch ausgestaltete Schreckvision von der Bestie Hund in »Viola tricolor«, wo es heißt:

»und plötzlich wimmelte es von großen, schwarzen Hunden, die in emsigem Laufe gegen sie daherrannten; sie sah die roten Zungen aus ihren dampfenden Rachen hängen, sie hörte ihr Gebell immer näher – tönender (…) und allmählich begann sie es zu fassen. Sie erkannte«, dass es sich in Wirklichkeit um Nero, den »schwarzen Hüter des Hauses«[30] handelte, der im Schlusstableau den Wagen ihres eigenen Kindes ziehen wird: »Und unter dem Vorspann des getreuen Nero (…) hielt die fröhliche Zukunft des Hauses ihren Einzug in den Garten der Vergangenheit.«[31]

Genau so erfährt auch das scheinbare Wunder, das den Erzähler-Helden in »Renate« aus seiner ausweglosen Situation in der Kirche gerettet hat, eine rationale Erklärung, die den Hund wiederum zur Kippfigur macht: Das Mädchen Renate erscheint auf der Bildfläche, und die triebgeleitete Tiernatur, hier wie dort, in »Renate« wie in »Viola tricolor«, anfangs als Verkörperung des Todes erlebt, mutiert unversehens zum treuen Begleiter eines unschuldigen Kindes. Von ihr gebändigt, wird der von Renate spöttisch so genannte »Mordshund« (I, 1085) Türk zu einem liebevollen Beschützer: »auch leckte des Thieres Zunge ein paarmal wie liebkosend nach dem schönen Antlitz hin.« (I, 1085) Hier wie dort, wandelt sich der Hund, je nach Perspektive der betrachtenden Figur, vom treuen Gefährtentier zur wilden Bestie und wieder zurück. Dabei bleibt die jahrhunderttypische Vision des ‚guten' Hundes trotzdem gewahrt, ist doch die

‚wilde Bestie' bei Storm – sei es wie hier als Kopfgeburt oder wie in »Aquis submersus« eindeutig als Geschöpf des Menschen – immer als Projektionsfigur erkennbar.

So steht auch der Hund Türk auf der Wirklichkeitsebene der »Renate«-Novelle eindeutig im Dienste des Menschen. Er wurde, wie sich später herausstellt, »der vielen Einbrüche wegen« (I, 1086) als Wachhund in die Kirche geschickt. Der Titelheldin Renate gilt er gar als »der frömmste Hund im ganzen Dorf« (I, 1092). Ihr ist er von Anfang an zugeordnet, und zwar, das möchte ich hier betonen, im Sinne einer Partnerschaft auf Gegenseitigkeit: Türk, der ehemalige Hund des Husumer Küsters, ist ihr einst freiwillig zugelaufen (vgl. I, 1104), und nachdem er ihr später gestohlen (vgl. I, 1103) wird, wollte sie nie wieder einen eigenen Hund haben.

Im Bild dieses Frau-Hunde-Gespanns, wobei der eine zur Spiegelfigur der anderen wird, eröffnet sich folgendes Deutungsparadigma: Frau wie Hund erscheinen in dieser Novelle als beliebig zu füllende Projektionsfläche; so wie der Hund vom Ich-Erzähler als »grimmig Vieh« (I, 1092), von seiner Herrin Renate dagegen »als der frömmste Hund im ganzen Dorf« (I, 1092) eingestuft wird, so wird Renate selbst wiederum vom Ich-Erzähler als attraktive Kindfrau (wortwörtlich: »eine kleine tapfere Stimme«; »ein gar lieblich Angesicht«; »zwei braune Ärmchen«, vgl. I, 1085), von ihrem weiteren sozialen Umfeld dagegen als Hexe wahrgenommen, die der »schwarzen Kunst« (I, 1098) mächtig sei. Nach dem Tod ihres Vaters spitzt die Lage sich zu. Renate wird als Hexe verfolgt und verleumdet; und der Einzige, der sich am Ende noch zu ihr bekannt hat, ist – wie der Ich-Erzähler fünf Jahre später erfährt – eben jener schwarze Hund gewesen:

> Dann, wohl fünf Jahre später, von einem Manne, der mit Binsenmatten durch das Land ging, wurde mir erzählet, daß eines Abends ein mächtig großer schwarzer Hund auf ihren Hof gekommen sei, beschmutzt und abgemagert und mit einem abgerissenen Strick an seinem Halse. Da sei sie zu ihm hingeknieet und habe mit beiden Armen das alte Thier umfangen und seinen rauhen Kopf an ihre Brust gezogen. (I, 1133)

Herrin und Hund am Ende friedlich wieder miteinander vereint – dieses anrührende Bild gleicht einem Tableau, das als Umkehrung des Homerschen Urbilds erscheint. Ich erinnere an den sterbenden Argos, der seinen Herrn Odysseus nach dessen Rückkehr an den häuslichen Herd als einziger wiedererkannt hat. Bei Storm ist der treue Hund bezeichnenderweise nicht dem männlichen Vernunft-Part der Erzählung zugeordnet, sondern ausgerechnet jener Frau, die als Hexe verschrien und noch dazu mit verschiedenen Attributen des Wasserweiblichen ausgestattet (vgl. I, 1133) ist, die uns bei Homer in Gestalt der Sirenen gerade in Kontrast zur männlichen Ratio begegnet. Beide, Frau wie Hund, eint in der Stormschen Erzählung allerdings eines: Sie werden erkennbar zur Projektions-

fläche unterschiedlichster Bilder, zu janusgesichtigen Kippfiguren, die zwischen zwei Extremen hin und her pendeln. So wie Renate in der Wahrnehmung des Ich-Erzählers zur unschuldigen Kindfrau, ja zur Lebensretterin und nicht zuletzt zum Zielpunkt seines männlichen Begehrens wird, mutiert sie in den Augen der Dorfbewohner zur Hexe, die über das Wasser gehen kann (vgl. I, 1133). Und so wie ihr treuer Begleiter in ihren eigenen Augen der »frömmste Hund« gewesen ist, so mutiert eben dieser Hund in der Wahrnehmung des Erzählers, und zwar ausgerechnet in dem Moment, da er sich in dessen Herrin verliebt, zu einem grimmigen »Unthier« (I, 1084).

Bilder und immer wieder Bilder sind es offenbar, die Frau wie Hund in dieser Novelle nicht nur zu Gefährten, sondern zu in ganz besonderer Weise aufeinander bezogenen Spiegelfiguren machen. In dieser Doppelung, einer Konzeption des wechselseitigen Verweisens aufeinander, ist ihnen geradezu lehrhaft das Funktionieren menschlicher Projektionen eingeschrieben. Und an beiden Figuren, Frau wie Hund, wird auf diese Weise sichtbar, wie Storm mit Projektionen arbeitet, um sie letztendlich als solche zu entlarven, oder anders gesagt, wie er an seinen Bildern fortschreibt, um sie schlussendlich zu demontieren. Nicht zufällig schließt die Novelle mit zwei Legenden über ihre Titelfigur Renate, die einmal dem Mythos, dem Aberglauben und zum anderen aber der Aufklärung zuzuschreiben sind[32]: »Nun aber hat es bald ein laut Gerücht im Dorf gegeben (…) man wisse nun, die Hexe von Schwabstedte sei es gewesen«, die »unter Vorspiegelung trügerischer Heilkunst, dem armen Herrn Josias das Leben abgewonnen habe.« (I, 1138) Soweit der Mythos, dem hier, im letzten Wort des Erzählers an die Leser, die Aufklärung auf dem Fuße folgt: »Wir aber, wenn Du alles nun gelesen, Du und ich, wir wissen besser, wer sie war, die seinen letzten Hauch ihm von den Lippen nahm.« (I, 1138)

Was aber, so könnte man jetzt wiederum mit Storm fragen, ist das mit den Hunden? In »Renate« klärt das eben jene Titelheldin auf, die dort selbst, fast schon lehrbuchhaft, Gegenstand der Projektionen wie Gegenstand ihrer Demontage geworden ist: »Das war ja gar kein grimmig Vieh; das war der frömmste Hund im ganzen Dorf!« (I, 1092) Der aber bedankt sich bei ihr dadurch, dass er am Ende wieder zu der als Hexe denunzierten Kindfrau zurückkehrt und sich auf diese Weise ritterlich zu ihr und damit zu ihrer Reinheit und Unschuld bekennt. So jedenfalls will es die Kollektivsymbolik des 19. Jahrhunderts, innerhalb derer dem Hund mindestens intuitive Vernunft, wenn nicht gar mehr, attestiert wird. In »Draußen im Heidedorf« muss das dämonische Mischwesen aus Wolf und Hund, das für Triebhaftigkeit und illegitime Liebe stand, am Ende dem Schoßhund als eheliches Treuesymbol weichen. In »Aquis submersus« ermöglichen ausgerechnet die blutrünstigen Bullenbeißer des degenerierten Junkers die einzige Liebesnacht, die den tragisch Liebenden vergönnt ist. Und in »Viola tricolor« wird der dämonische Hund, der die junge Frau

in ihren Angstträumen verfolgt hat, zum verlässlichen Beschützer ihres eigenen Kindes. In dieser Weise wird die Kippfigur Hund bei Storm zum Ausdruck moderner Spaltungserfahrung – und denkt man etwa an die heutigen Debatten über Kampfhunde einerseits und verpönte Affenliebe zum Hund andererseits, so hat sich daran offensichtlich nichts geändert: »Wenn die Menschen über Menschen reden, indem sie über Tiere reden, werden sie unvorsichtig.«[33] So ist das mit den Hunden!

Anmerkungen

1 Theodor Storm: Aquis Submersus. In: Theodor Storm: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Nach dem Text der ersten Gesamtausgabe 1868/69. Mit einem Nachwort von Johannes Klein. Bd. I. Winkler Verlag: München 1951, S. 979. Alle Quellenangaben aus dieser Ausgabe werden künftig mit SW I / SW II abgekürzt.
2 Theodor Storm – Wilhelm Petersen. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Brian Coghlan. Berlin 1984, S. 168.
3 Theodor Storm: Draußen im Heidedorf. In: SW I, S. 637.
4 Theodor Storm: Viola tricolor. In: SW I, S. 693.
5 Ebd.
6 Theodor Storm: Renate. In: SW I, S. 1084.
7 Ebd., S. 1092.
8 Zu diesem Komplex vgl. ausführlich Dorothee Römhild: »Belly'chen ist Trumpf«. Poetische und andere Hunde im 19. Jahrhundert. Bielefeld 2005, S. 7–62.
9 Vgl. dazu den bekannten Verhaltensforscher Konrad Lorenz: So kam der Mensch auf den Hund. München 1983, der Mensch-Hunde-Gespanne nach Spiegel- oder Komplementärbeziehungen sortiert hat.
10 Als deren archetypisches Vorbild gilt bis heute der treue Hund Argos in der Homerschen Odyssee.
11 Dass dabei nicht nur an die mit menschlicher Sprache begabten Tiere der Romantiker (etwa den sprechenden Hund Berganza in der Callot'schen Manier eines E.T.A. Hoffmann oder die kleinen Hündchen in den Kunstmärchen Ludwig Tiecks, namentlich Strohmian in »Der blonde Eckbert« oder das kleine weiße Hündchen an der Schwelle zum Elfenreich in »Die Elfen«) gedacht ist, sondern auch an so realidealistische Kopfgeburten zwischen Wirklichkeit und Verklärung wie Fontanes Rollo und Marie von Ebner-Eschenbachs »Krambambuli«, die schlicht als Hunde das Wort haben, und auf welch unterschiedliche Weise der romantische wie der realistische Hund, poetologisch betrachtet, zum Sprechen gebracht wird, habe ich andernorts gezeigt. Vgl. Römhild (wie Anm. 8), S. 68–192.
12 Thomas Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. In: Gesammelte Werke. Bd. VII, Frankfurt a. Main 1990, S. 612–613.
13 Theodor Storm: Waldwinkel. In: SW I, S. 843. Vgl. dazu auch Römhild (wie Anm. 8), S. 250–269.
14 Theodor Fontane: Frau Jenny Treibel oder »Wo sich Herz zum Herzen find't«. Frankfurt a. Main, Berlin, Wien 1983, S. 148.
15 Der erste Satz von Ludwig van Beethovens Symphonie No. 6 (1807/1808), der Pastorale, lautet »Heiteres Erwachen bei der Ankunft auf dem Lande.«
16 Vgl. Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur. Hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Königstein/Ts. 1981 sowie Dorothee Römhild (wie Anm. 8), S. 42.
17 Theodor Fontane an seine Tochter Martha vom 9. März 1898. In: Theodor Fontane und Martha Fontane. Ein Familienbriefnetz. Hg. von Regina Dieterle. Berlin, New York 2002, S. 500.
18 Zur (Einfühlungs)Ästhetisierung des Hundes im Zusammenhang der Poetologie des Realismus ausführlich in: Dorothee Römhild (wie Anm. 8), S. 168–192.
19 Die Legende von dem Bernhardiner Barry, der zu Beginn des Jahrhunderts mehr als vierzig Menschen das Leben gerettet haben soll, hat die Gemüter bis in natur- und geisteswissenschaftliche Diskurse hinein erregt. Dazu ausführlich Dorothee Römhild (wie Anm. 8), S. 201–220.
20 Dass Fontanes Begeisterung für diese Hunde den Umweg über seine Tätigkeit als Kunstkritiker genommen hat, ist seiner Hommage an das berühmte Gemälde mit dem Titel »Saved! Dedicated to the Human Society« des englischen Tier-

malers Sir Edward Landseer zu entnehmen, das einen Neufundländer unmittelbar nach einer Rettungsaktion zeigt. Vgl. Theodor Fontane: Die Kunstausstellung (1856). In: Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Bd. III, 3/I. München, S. 415 f. und Dorothee Römhild (wie Anm. 8), S. 288.

21 Darin ist er eher schon Wilhelm Raabe verwandt, man denke etwa an die wilden Hunde auf der roten Schanze in »Stopfkuchen« (1891), vgl. dazu Dorothee Römhild (wie Anm. 8), S. 220–235.

22 Vgl. Theodor Fontane: Effi Briest. München 1983, S. 287; dazu Dorothee Römhild (wie Anm. 8), S. 52 f. u. 171.

23 Wie z. B. in Gustav Freytags Roman »Soll und Haben« (1855), wo der Neufundländer mit dem bezeichnenden Namen Pluto (= Cerberos) für ein Glück im Zeichen der Ordnung einsteht.

24 Wie z. B. in Friedrich Spielhagens Roman »Problematische Naturen« (1861/62), wo der Neufundländer mit dem sprechenden Namen Boncoeur die Utopie einer Liebe jenseits von Stand und Sitte bewacht. Als sprichwörtliches Schwellentier liegt er dort »vor der Thür«, die – im übertragenen Sinne – zur Liebesgrotte führt und hält »gute Wache (…) Er würde dem, der es wagte, in dies Heiligthum der Liebe zu dringen, zerreißen.« Friedrich Spielhagens sämtliche Romane.
I. Bd.: Problematische Naturen. Erste Abteilung. Leipzig 1908, S. 173.

25 Silvia Bovenschen: Tierische Spekulationen. Bemerkungen zu den kulturellen Mustern der Tier-Projektionen. In: Neue Rundschau 94 (1983), H. 1, S. 5 f.

26 Theodor Storm: Draußen im Heidedorf. In: SW I, S. 636. Alle weiteren Zitate aus dieser Novelle werden nachfolgend unter der Abkürzung (I, S.…) direkt im Text belegt.

27 Theodor Storm: Aquis submersus. In: SW I, S. 957. Alle weiteren Zitate aus dieser Novelle werden nachfolgend unter der Abkürzung (I, S.…) direkt im Text belegt.

28 Als eine solche ist sie gerade im Realismus prominent, so z. B. in Gustav Freytags »Soll und Haben« (1855), wo der Neufundländer eine Ehe im Zeichen der Ordnung stiftet, anders dagegen in Friedrich Spielhagens Roman »Problematische Naturen« (1861/62) und schließlich in Storms Novelle »Im Schloß« (1862), wo ebenfalls Neufundländer-Hunde als Wächter der ‚wahren' Liebe, aber hier eindeutig gegen die sittlichen und ständischen Werte figurieren.

29 Theodor Storm: Renate. In: SW I, S. 1081. Alle weiteren Zitate aus dieser Novelle werden nachfolgend unter der Abkürzung (I, S.…) direkt im Text belegt.

30 Theodor Storm: Viola tricolor. In: SW I, S. 693.

31 Ebd., S. 705.

32 Auf ein vergleichbar von der Ambivalenz der Bilder profitierendes Erzählverfahren bei Storm hat Irmgard Roebling in ihrer Studie über die Thematisierung von Kultur/Natur und Geschlecht am Beispiel der »Schimmelreiter«-Novelle hingewiesen. Vgl. Irmgard Roebling: »Von Menschentragik und wildem Naturgeheimnis«. Die Thematisierung von Natur und Weiblichkeit in »Der Schimmelreiter«. In: Stormlektüren. Festschrift für Karl Ernst Laage zum 80. Geburtstag. Hg. von Gerd Eversberg, David Jackson und Eckart Pastor. Würzburg 2000, S. 212–214.

33 Vgl. Anm. 25.

Gabriele Radecke

Hugo Großmann und der Prozess jüdischer Verbürgerlichung

Eine textgenetische Lektüre von Theodor Fontanes Nachlassroman »Mathilde Möhring«

Die Geschichte der »Mathilde Möhring«-Edition ist eine Geschichte editorischer Fehlentscheidungen, die wie bei keinem anderen Werk Theodor Fontanes die Rezeption und Interpretation so nachhaltig beeinflusst haben. Obwohl Fontane »Mathilde Möhring« unvollendet gelassen und nicht zum Druck befördert hat, ist der Roman so gelesen worden, als ob er ein abgeschlossener und vom Autor selbst veröffentlichter Text sei. Da poetische Texte nicht durch Handschriften, sondern durch Editionen vermittelt werden, liegt es nahe, dass die bisherigen Herausgeber diese fehlgeleitete Rezeption zu verantworten haben. In der Tat hat die Editionspraxis lange Zeit »Mathilde Möhring« »als eine im wesentlichen fertiggestellte Arbeit«[1] behandelt, weil für die Textkonstitution alle charakteristischen Kennzeichen der Handschrift zu wenig beachtet wurden, die die Unvollendetheit zum Ausdruck bringen. Das gilt gleichermaßen für Joseph Ettlingers Erstedition (1906)[2] und für Gotthard Erlers vielgelobte und weit verbreitete Neuedition (1969)[3]. Mit dem folgenden Beitrag wird der Versuch einer textgenetischen Lektüre[4] des Romans auf der Grundlage der von mir besorgten historisch-kritischen Edition unternommen, die im Rahmen der »Großen Brandenburger Ausgabe« der Werke Theodor Fontanes 2008 erschienen ist.[5] Der überlieferungs- und editionsgeschichtliche Überblick zeigt, dass erst die konsequente Berücksichtigung der Handschrift mit ihren Entwürfen und Niederschriften, die zahlreiche Überarbeitungen Fontanes sowie Spuren des unvollendeten Textes dokumentieren, eine differenzierte Analyse des Romans ermöglicht und neue Dimensionen der Textinterpretation evoziert. Dies gilt insbesondere für die Figur des Jurastudenten und späteren »Burgemeisters« von Woldenstein, Hugo Großmann, der innerhalb der Forschung bisher nur wenig beachtet wurde.

I. Die Handschrift: Spuren des Unvollendeten

Die »Mathilde Möhring«-Handschrift ist Eigentum der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (St 53) und wird als Leihgabe im Theodor-Fontane-Archiv Potsdam aufbewahrt. Sie umfasst 267 Blätter (21,2 x 33,2 cm), die Fontane einseitig mit dem »Mathilde Möhring«-Text beschriftet hat. Das Manuskript wird als archivalische Einheit aufbewahrt, setzt sich aber in Wirklichkeit aus handschriftlichen Blättern verschiedener Entstehungszeiträume zusammen: aus Blättern der ersten Dispositions- und Entwurfsphase im Januar und Februar 1891 sowie aus Blät-

tern, die während der Niederschrift im August und September 1891 und der Überarbeitung im Winter 1896 beschriftet wurden. Schließlich existieren noch einzelne Kapitelabschriften, die Fontane bis spätestens zum Frühjahr 1896 angefertigt und zum Teil erneut überarbeitet hat.[6] Zunächst gibt es äußerliche Kennzeichen, die darauf hindeuten, dass der Arbeitsprozess unabgeschlossen geblieben ist: Es fehlen zahlreiche An- und Abführungszeichen in den Dialogszenen sowie Punkte an den Satzenden. Darüber hinaus fallen Unterschiede bei der Namensschreibung auf – etwa der Rechnungsrat, der sowohl »Schultze« als auch »Schulze« geschrieben wird. Außerdem gibt es weitere Figuren, die bis zu drei Namen tragen, das ist beispielsweise bei Familie Möhrings Hausarzt Dr. Birnbaum der Fall, der zuweilen auch Dr. Bolle und Dr. Stubbe heißt. Auch die Kapitelstruktur zeigt noch Unregelmäßigkeiten. Wenngleich sich der Roman in 17 durchgezählte Kapitel gliedert, so bezeugen die von Fontane jeweils in die Abschnitte a und b unterteilten Kapitel 9 bis 11 noch das Stadium eines unabgeschlossenen Überarbeitungsvorgangs.

Mehr als diese äußerlichen Kennzeichen, die allein genommen nur auf Flüchtigkeiten im Schreibprozess zurückzuführen wären, zeigen die verschiedenen Ausprägungen der individuellen Arbeitsweise Fontanes, dass das Schreiben nicht erst – wie bisher angenommen worden ist – kurz vor Drucklegung,[7] sondern vielmehr schon mitten in einer Umarbeitung abgebrochen worden ist. Ebenso wie bei den anderen poetischen Werken Fontanes umfasst die »Mathilde Möhring«-Handschrift nicht nur Dispositionen, erste Entwürfe und die ausgearbeitete und revidierte erste Niederschrift, sondern auch zahlreiche Autoranmerkungen, die Fontane vermutlich nach der ersten Niederschrift auf separaten Kapitel-Umschlagblättern notierte. So findet man Bemerkungen, die Fontanes Arbeitspläne skizzieren und seine Bemühungen um sprachliche Präzision und Kürze verdeutlichen, wie etwa zum 6. Kapitel: »Gut. Nur den Schluß (mit der Runtschen) im Dialog weiter ausführen. Aber nur etwa 1 Blatt, alles ganz kurz«, oder zum 7. Kapitel: »Enthält alles. Nur das kurz Angedeutete mehr ausführen. Aber nicht lang.«[8] Andere Bemerkungen hat Fontane als Marginalien oder zwischen den Zeilen auf den Blättern der ersten Niederschrift notiert. Sie betreffen nur wenige Details, etwa die Änderungen der Datierung (Kap. 8, S. 45), der Kapitelstruktur (Kap. 10a, S. 64) und der Figurennamen (Kap. 13, S. 95) sowie eine Textumstellung (Kap. 9b, S. 58). Andere Autoranmerkungen belegen hingegen Fontanes Absicht, »einzelne Punkte« in umfangreichem Maße zu »ordnen«[9]. So plante er etwa den Ausbau einer weiteren Nebenhandlung, wenn von »Hugos Mutter und Schwester [...] noch ein klein bischen mehr die Rede sein« sollte, und auch über die juristischen »Einpaukebücher« wollte Fontane noch mehr historische Informationen zusammentragen. Fontanes Autoranmerkungen, die die physische Anwesenheit des Urhebers markieren und von mir auch als »metatextuelle Anmerkungen« bezeichnet worden sind,[10] lassen sich in zwei Gruppen klassifizieren: in kritische Äuße-

rungen über die künstlerische Gestaltung des Romans und in Hinweise für die noch bevorstehende Revision. Sie dokumentieren, dass selbst die bis in die letzte Überarbeitung hinein konstant gebliebenen Formulierungen noch einer gewissen Vorläufigkeit unterliegen.[11]

Ein weiteres Kennzeichen der Nichtabgeschlossenheit bilden die linear und alinear verlaufenden oder am Rand hinzugefügten Doppel- und Mehrfachformulierungen eines Textabschnitts, die in den Entwürfen eher weniger, in der ersten Niederschrift hingegen an zahlreichen Stellen auftreten. Es handelt sich um punktuell mehrfach autorisierte Wörter, Satzphrasen oder ganze Sätze, deren vorangegangene Stufen Fontane eben *nicht* aufgehoben oder ersetzt hat. Diese Mehrfachformulierungen umfassen nicht nur Ergänzungen, sondern auch Alternativen zu dem bisher Verfassten, die sich aber nicht immer grammatikalisch korrekt in die Grundschicht einbinden lassen. In ihrem Neben- und Übereinander lassen sie Fontanes Arbeitsprozess und Autorintention sichtbar werden. Der Hinweis auf Rybinskis ersten »Räuber-Abend« in der Rolle des Kosinsky in Schillers Drama »Die Räuber« (Kap. 4, S. 25) zeigt eine sprachliche Präzisierung, denn im ersten Anlauf hatte Fontane Hugo noch von seinem »erste[*n*] Auftreten« sprechen lassen, dem dann im zweiten Versuch der treffendere Ausdruck »Debut« gegenübersteht (S. 27). Hugos Leidenschaft für die beiden Dichter »Lenau« und »Zola« wird in der ersten Textschicht zunächst mit »Vorliebe« umschrieben, und auch hier ist die die emotionale Beziehung charakterisierende Formulierung »Schwärmerei« erst während der Überarbeitung gefunden worden (Kap. 4, S. 26). Andere Mehrfachformulierungen belegen den künstlerischen Aufbau von Realitätseffekten und textinternen Verweisungszusammenhängen. So entstand der historisch motivierte Schauplatz der »Lesehalle für Frauen« in Anspielung auf die so genannte und 1895 gegründete erste private öffentliche Bibliothek Berlins[12] erst allmählich. In einem Entwurf sollte Mathilde zunächst die Zeitungen und Zeitschriften, in denen sie eine geeignete Stelle für Hugo suchte, von einem Spediteur bekommen. In der ersten Niederschrift, die ja im Sommer 1891 geschrieben wurde, formulierte Fontane dann ebenfalls noch unspezifisch: »›Ich gehe Zeitungen lesen‹«. Erst in der Überarbeitung im Herbst/Winter 1895/96 fügte er dann den zeitgenössischen und modernen Ausdruck »Lesehalle für Frauen« hinzu (Kap. 11b, S. 83), ohne aber darauf zu achten, dass die erzählte Zeit des Romans zwischen 1888 und 1890 und somit vor Gründung der ersten Berliner Lesehalle liegt. Dieser Anachronismus erklärt sich erst, wenn man den Schaffensprozess rekonstruiert, in dem Fontane auf ein aus seiner Schreibperspektive betrachtetes aktuelles Ereignis reagierte, nämlich den Bau der ersten privaten Bibliothek in Berlin. Schließlich zeigen die Mehrfachformulierungen auch den schrittweisen Ausbau des Berliner Dialekts. So stellt Mathilde fest, dass Hugo auf seiner beruflichen Laufbahn erst »zwischen [...] Student und Referendarius« steht. In der Überarbeitung heißt es dann: »Er [...] ticktackt jetzt so hin und her zwischen Student und Referendarius« (Kap. 3, S. 16).

II. Zur Editionsgeschichte

Fontanes »Mathilde Möhring« liegt in drei Editionen vor, die auf unterschiedliche Weise den Spuren der unvollendeten Textgestalt Rechnung tragen. Im November und Dezember 1906 wurde der Roman[13] in der Familienzeitschrift »Die Gartenlaube« erstmals abgedruckt.[14] Die Erben Fontanes und die Nachlasskommission hatten den Journalisten Joseph Ettlinger beauftragt, den bedeutendsten Text aus Fontanes Nachlass zu publizieren.[15] Hinsichtlich des ästhetischen Status rangierten unvollendete Nachlasstexte in handschriftlicher Überlieferung im Unterschied zu heute weit hinter den vollendeten und vom Schriftsteller zum Druck beförderten Texten. Ettlingers Argumentation in seinem Gutachten zur Veröffentlichung der »Mathilde Möhring« verdeutlicht, dass er ebenso wie die Familie Fontane die weit verbreitete Meinung über die Minderwertigkeit von Handschriften unvollendeter Werke teilte. Denn er befürwortete den Abdruck nur, weil der Roman eben nicht als ein »erster flüchtiger Entwurf«, sondern als ein fast fertiger Text mit »mindestens dreimalige[*r*] Durcharbeitung« vorliege. Dabei spielte es für ihn keine Rolle, dass »Mathilde Möhring« seiner Ansicht nach nicht »zu den besten Arbeiten Fontanes« gehöre: »Wäre der Roman Fragment geblieben, würde ich selbst nicht für seine Veröffentlichung plädiren. Er ist aber ein Ganzes, und er enthält so viel echt Fontanisches, besonders in der weiblichen Hauptfigur, dass ich glaube, die grosse Lesergemeinde, die F. liebt, hat einen Anspruch darauf, ein Nachlasswerk dieses Kalibers kennen zu lernen. [...] Es handelt sich hier um ein im wesentlichen fertiges Werk, dem nur die letzte Durcharbeitung da und dort noch fehlt, so dass einzelne Partieen [...] wohl skizzenhafter geblieben sind, als der Dichter sie im Fall einer Herausgabe gelassen hätte« (an Friedrich Fontane, 13. Dezember 1905; Theodor Fontane Archiv W 220a). Es war offensichtlich zu befürchten, dass selbst der wichtigste Text aus Fontanes Nachlass bei der Leserschaft nur auf Desinteresse stoßen würde, denn man hatte keine großen ästhetischen Erwartungen an unvollendete Werke, die vom Autor bewusst in der »Schreibtischschublade« verborgen worden waren. Aus diesem Grund bemühte sich Ettlinger, den Roman so zu bearbeiten, wie es Fontane nach seinen Herausgebervorstellungen getan hätte. Der Vergleich zwischen Ettlingers Textfassung und Fontanes Handschrift zeigt nun, dass er weder einen »sorgfältig[*en*] und authentisch[*en*] Text hergestellt hat«, noch dass er sich nur eine »leichte Nachbesserung« der überlieferten Textgestalt erlaubt hat, wie er es noch in seinem Vorwort zu dem Band »Aus dem Nachlaß« geschrieben hatte, in dem »Mathilde Möhring« 1908 erstmals in einer Buchausgabe vorgelegt wurde.[16] Mit dem Erstdruck lag vielmehr eine großzügige Bearbeitung des Romans vor, die sich an vielen Stellen durch inhaltliche, stilistische und strukturelle Veränderungen sowie durch eigenmächtige Herausgeber-Textkürzungen und -Ergänzungen von der Handschrift unterscheidet.[17]

Mit Gotthard Erlers Neuedition von 1969[18] wurde eine zweite »Mathilde Möhring«-Fassung veröffentlicht, die damals sowohl vom Herausgeber als auch von den Rezensenten als die »garantiert echte« und »authentische« »Mathilde Möhring«-Ausgabe gefeiert wurde.[19] Auch innerhalb der Literaturwissenschaft hat sich diese Meinung bis heute durchgesetzt, so dass die Neuedition von 1969 fortan kritiklos *die* maßgebliche Grundlage für weitere »Mathilde Möhring«-Ausgaben und -Interpretationen bildete. Peter Demetz war einer der wenigen, der die Editionsprinzipien und besonders den Begriff der »Authentizität« in Erlers Textfassung in Frage gestellt hat, weil jede postume Veröffentlichung nicht allein »auf der fixierten Schreibweise eines Autors beruht«, sondern gleichermaßen stets an die Entscheidungen des Herausgebers gebunden sei.[20] Was von Demetz jedoch nur grundsätzlich bemerkt wurde, bestätigte sich während der Arbeit an der historisch-kritischen Edition der »Mathilde Möhring«. Der Vergleich mit der Handschrift machte nur allzu deutlich, dass auch mit der zweiten Textfassung tatsächlich bei weitem kein authentischer Fontane-Text vorliegt, sondern eine weitere Herausgeberfassung, die sich zwar hinsichtlich der philologischen Genauigkeit von Ettlingers Textfassung unterscheidet, weniger jedoch in Bezug auf das Editionskonzept. Denn mit Erlers »Mathilde Möhring«-Neuedition lag ebenso ein modernisierter Text vor, der von der historischen Schreibweise Fontanes in Orthographie und Interpunktion abweicht und den Nachlassroman durch strukturelle Glättungen der Kapitelnummerierung sowie durch stillschweigende Ergänzungen von Satzzeichen und Wortumstellungen als ein nahezu vollendetes Werk präsentiert. Die besondere »Schwierigkeit der Textgewinnung« sah Erler, ebenso wie es Ettlinger schon bemerkt hatte, in Fontanes Schreibgewohnheit der Mehrfachformulierungen begründet, weil »einzelne Wörter, Zeilen und Sätze in zwei Versionen« linear und über der Zeile als gültige Textteile im Manuskript stehen geblieben sind, ohne dass Fontane eine Entscheidung getroffen hätte, welche der Formulierungsmöglichkeiten letztendlich gültig seien bzw. welche Textabschnitte getilgt werden sollen.[21] Ettlinger hatte schon damals auf die Wiedergabe solcher »Mehrfachformulierungen« verzichtet, und auch in Erlers Edition wird nur eine, nämlich die letzte Schicht der handschriftlich bezeugten doppelten oder dreifachen Formulierungen wiedergegeben. Für Erler »bedeutet[*e*] dieses Nebeneinander [...] keine Unschlüssigkeit [*des Autors*],« und so entschied er als Herausgeber, dass stets »die nachträglich geschriebene Version« ediert werde, nicht zuletzt, weil die »zweite Fassung einleuchtender und sinnvoller« sei als die erste[22]. Blieb die letzte Formulierung aber nur ein Schreibversuch oder gar ein Schreibabbruch Fontanes, wurde bei der Textkonstitution nicht konsequent auf die jüngste, sondern auf die älteste Textschicht zurückgegriffen. Durch die Wiedergabe von Mischfassungen aus unterschiedlichen Textentstehungszeiträumen wurde also in der Neuedition von 1969 gegen eine der wichtigsten editorischen Regeln verstoßen, gegen das Kontaminationsverbot. Die Be-

gründung dieser editorischen Entscheidung belegt einmal mehr, dass Erlers Editionsprinzip ebenso wie Ettlingers editorische Vorgehensweise weniger durch die Handschrift als vielmehr durch ein bestimmtes Autorbild geprägt worden ist. Denn die Vorstellung des Herausgebers bezüglich Fontanes Sprachlogik bestimmte letztendlich die editorische Entscheidung über die Gültigkeit oder Ungültigkeit einer Textstelle.[23]

Die wichtigsten handschriftlichen Spuren der Unvollendetheit sind also auch in der Neufassung von 1969 nicht konsequent in die Druckgestalt umgesetzt worden; infolgedessen spielte die Tatsache, dass »Mathilde Möhring« ein nachgelassener Roman Fontanes ohne eine gesicherte und letztgültige Gestalt ist, bis ins 21. Jahrhundert hinein keine Rolle für literaturwissenschaftliche Interpretationen, denn die für die Textanalyse gewinnbringenden Textbrüche, Mehrfachformulierungen und Autoranmerkungen konnten auch durch die glättende Neufassung von 1969 nicht erkannt und genutzt werden. 2008 erschien nun eine letzte Edition der »Mathilde Möhring«,[24] die sich in ihrem methodischen Konzept grundlegend von den bisherigen »Mathilde Möhring«-Ausgaben unterscheidet. Denn erstmals wurde ein Text ediert, der den Anspruch erheben darf, konsequent nach der Handschrift hergestellt worden zu sein. Die Editionsprinzipien wurden nicht wie bisher durch ein vorausgesetztes Autorbild geleitet, sondern allein durch die handschriftlichen Befunde. So wurde auf glättende Textveränderungen verzichtet und nur wenige Texteingriffe, etwa bei eindeutig fehlenden Redezeichen, vorgenommen. Die wichtigste, für weiterführende Textinterpretationen relevante editorische Entscheidung ist, dass die Kennzeichen der unvollendeten Textgestalt in der Handschrift auch im gedruckten Text sichtbar bleiben. Das betrifft vor allem die Autoranmerkungen und die Mehrfachformulierungen, die in der historisch-kritischen Edition erstmals als Bestandteile des edierten Textes mitveröffentlicht werden. Die Berücksichtigung dieser handschriftlich bezeugten Textbrüche trägt zu einem erweiterten Textverständnis bei und ermöglicht neue Interpretationswege.

III. Möglichkeiten einer textgenetischen Lektüre: Hugo Großmann und der Prozess jüdischer Verbürgerlichung

Die poetische Darstellung der männlichen Hauptfigur, Hugo Großmann, galt bisher als wenig überzeugend und wurde immer wieder als ein Beispiel für eine letzte fehlende Textüberarbeitung gedeutet.[25] Diese Behauptung, die aufgrund der beiden inzwischen überholten »Mathilde Möhring«-Ausgaben aufgestellt wurde, wird nun unter Berücksichtigung der gesamten handschriftlichen Überlieferung mit ihren Mehrfachformulierungen, Autoranmerkungen und innerhandschriftlichen Varianten korrigiert. Dabei eröffnet sich außerdem ein Thema, das bisher nicht in Erwägung gezogen wurde: der Prozess jüdischer Verbürgerlichung im

Deutschen Kaiserreich.

Spätestens mit der Gesetzgebung des Norddeutschen Bundes vom 3. Juli 1869, die alle mit der Religionszugehörigkeit begründeten Einschränkungen und Ausschlüsse aufgehoben hatte, galten Juden juristisch als »Vollbürger«. Der Alltag in Deutschland aber sah anders aus. Obgleich die männlichen Juden die vollen Bürgerrechte besaßen und durch Besitz und Bildung »fast in ihrer Gesamtheit Teil des deutschen Bürgertums« waren, gab es Einschränkungen, die ihnen vor allem den Zugang zum Reserveoffiziersstand verwehrten und die freie Berufswahl behinderten. Viele von ihnen verstanden sich zwar längst als Bürgerliche, konvertierten und veränderten ihren Namen oder heirateten, um ihre berufliche Karriere und ihre gesellschaftliche Stellung zu festigen.[26] »Mathilde Möhring« enthält zahlreiche Anspielungen auf die Überbleibsel jüdischer Lebensgewohnheiten und Glaubensrituale in Hugo Großmanns Umfeld, vor deren Hintergrund die bürgerliche Integration der Familie Großmann erst sichtbar wird. Schon mit der Namenswahl hat Fontane die wechselseitige Beziehung zwischen christlicher und jüdischer Religion thematisiert, indem er die christlich-germanische (Hugo) und jüdische (Großmann) Tradition miteinander verbindet. Hugo Großmann wird zunächst von Mutter und Tochter Möhring als Bürger und »Guter Leute Kind« (Kap. 3, S. 19) wahrgenommen. Wenngleich er nicht wohlhabend ist (Kap. 10b, S. 72), so deuten seine gepflegte Kleidung, die »Juchtenbriefmappe« und die ledergebundenen Bücher auf eine Herkunft aus gutem Hause hin (Kap. 3, S. 19 f.). Auch der Beruf des Vaters, der »Burgemeister« in einer Kleinstadt war und zu den Honoratioren zählte (Kap. 4, S. 23), sowie Hugos Schulbildung (»Gymnasium«, Kap. 4, S. 23) und das Studium der Rechtswissenschaften (Kap. 2, 3) bestätigen, dass Möhrings Untermieter zur bürgerlichen Schicht gehört. Daran ändert auch seine Leidenschaft für die Schauspielerei (Kap. 5) und für die Welt des Zirkus (Kap. 10b) nichts, die Ausdruck von Hugos Sehnsucht nach einem Leben als freier Künstler ist, um das er seinen adligen Freund Rybinski auch noch nach der Übersiedelung nach Woldenstein beneidet. Hugo selbst ist sich indessen der bürgerlichen Zugehörigkeit durchaus bewusst. Kurz vor seiner Verlobung mit der Buchhalterstochter Mathilde bricht sein ständisches Überlegenheitsgefühl gegenüber der Verlobten in einem Monolog hervor, als er sich seine gesellschaftliche Bedeutung als stattlicher »Burgemeisterssohn mit Vollbart« vor Augen führt und mit Mathildes sofortiger Einwilligung rechnet, weil sie im Unterschied zu ihm »auf Geburtsstolz verzichten« muss (Kap. 8, S. 45). Hugos Befürchtung, seine Schwester Aurelie mit ihrem »sonderbaren Honoratiorengefühl« könne mit Mathilde nicht einverstanden sein (Kap. 10b, S. 69), bestätigt einmal mehr das bürgerliche Selbstbewusstsein der Familie Großmann.

Liest man den Text genauer und bezieht in die Lektüre auch die innerhandschriftliche Varianz, die Mehrfachformulierungen und die Autoranmerkungen Fontanes mit ein, so finden sich jedoch Hinweise, die we-

niger mit den bürgerlichen Lebensgewohnheiten Hugos im Zusammenhang stehen, als vielmehr mit seiner jüdischen Vergangenheit, die er offensichtlich längst verdrängt hat. Die Beschreibung von Hugos Gestalt etwa, die sich auf die Merkmale »schwarze[r] und krause[r] Vollbart« und »breitk[r]ämpiger Hut« konzentriert, ist ein erster Hinweis darauf, denn schwarzer Bart und Hut sind die hervorstechendsten Attribute orthodoxer Juden. Darüber hinaus gibt es eine weitere Auffälligkeit: Nach damaliger Gepflogenheit hätte Hugo, dem Vorbild Kaiser Wilhelms II. (1859–1941) folgend, einen Zwirbelbart tragen müssen. Er bevorzugt aber den krausen Vollbart des verstorbenen Vorgängers, Friedrichs III. (1831–1888), der ein Gegner der antisemitischen »Berliner Bewegung« und Anhänger der linksliberalen Deutschen Fortschrittspartei war, die 1884 mit der Deutschfreisinnigen Partei fusionierte. Auch die Wahl des Studienfachs und die Anstellung als Bürgermeister in Woldenstein stehen im Zusammenhang mit der jüdischen Familiengeschichte. Es ist anzunehmen, dass Hugo keinen Militärdienst geleistet und somit nicht einmal den Dienstgrad eines Reserveoffiziers erworben hat, denn im Roman wird nichts über eine militärische Karriere mitgeteilt. Hugo hat im März 1889 sein Studium der Rechtswissenschaften beendet, zu einer Zeit, als der Anteil jüdischer Jurastudenten an der Berliner Universität angestiegen war, weil ihnen trotz ihrer Herkunft relativ gute berufliche Möglichkeiten in Aussicht gestellt wurden. Sie durften zwar nicht als Professoren an einer Hochschule lehren, wurden aber in der Regel verbeamtet oder konnten einen freien Beruf ergreifen. So gab es viele jüdische Anwälte und Richter, wie es die Einträge in den Berliner Adressbüchern von 1888 bis 1890 belegen, die sogar einen Amtsrichter Dr. jur. St. Großmann verzeichnen. Außerdem bekleidete zumindest ein getaufter Jude ein Ministeramt: der mit 16 Jahren konvertierte Heinrich von Friedberg, der zwischen 1879 und 1889 preußischer Justizminister war und auf den die ehemalige Nachbarin der Möhrings, die Witwe Schmä/aedicke, zurückkommt, als es um Hugos Berufsaussichten geht (»Minister«, Kap. 11b, S. 84). Hugos Bemerkung gegenüber Rybinski, dass sie »jetzt nicht all und jeden« als Referendar nehmen (Kap. 4, S. 24), könnte ein wichtiger Hinweis auf die für Juden trotz aller juristischen Liberalisierungstendenzen nach wie vor bestehende Einschränkung der Berufswahl im Deutschen Kaiserreich sein. Hugo wird sich seiner Vergangenheit noch ein weiteres Mal bewusst, als er über die Entscheidung, Mathilde zu heiraten, nachdenkt. Seine Argumente belegen, dass offensichtlich nicht nur Mathilde von der Hochzeit und dem mit ihr verbundenen sozialen Aufstieg profitieren wird, sondern auch er selbst, weil seine zukünftige Ehefrau »grade das« hat, »was ihm fehlte«. Denn Mathilde ist nicht nur »quick, findig, praktisch« (Kap. 8, S. 45), sondern auch »ein echtes deutsches Mädchen« (Kap. 7, S. 45). Dass Hugo ein getaufter Jude ist, legt schließlich ein weiteres Indiz nahe. Als Mathilde kurz vor ihrem Lehrerinnenexamen steht, schlägt ihr die Mutter vor, »das mit der Wittwe fallen« zu lassen und ihren »Mädchennamen«

wieder anzunehmen, weil »ja so viele mit andre Namen getauft« werden und bei Mathilde eigentlich nur »das Alte blos wieder oben auf« komme (Kap. 17, S. 122). Mit diesem Hinweis wird Bezug genommen auf die im Gefolge der antisemitischen »Berliner Bewegung« zwischen 1879 und der Reichstagswahl von 1893 zunehmenden Namensänderungen unter der jüdischen Bevölkerung. Mehr als die letztgültige Formulierung allein verdeutlicht der Vergleich zwischen der ersten Niederschrift und der Überarbeitung den Zusammenhang zwischen christlicher Konversion und Namenswechsel. Denn die Handschrift belegt zunächst das Wort »umgetauft«, aus dem dann die Formulierung »mit andre Namen getauft« entstanden ist.[27] Offensichtlich drückt sich in Adele Möhrings Ablehnung des Namens Großmann und ihrer Präferenz von »Möhring« auch ihr Argwohn gegenüber dem künftigen Schwiegersohn aus, der sich zum ersten Mal bemerkbar machte, nachdem Mathilde die Anzeige für die Stelle als Bürgermeister in Woldenstein gefunden hatte. Als Mathilde von ihrem Besuch der Lesehalle für Frauen zurückkommt, riecht es in der Wohnung »ein bischen nach verbrannt«. Sie erinnert sich daran, dass Hugo »die verbrannten Stellen am liebsten« isst, weil »›nu alles Animalische ’raus‹« sei. Ihre Mutter ist über diese Formulierung irritiert und räumt ein, dass sie eine gewisse Scheu hatte, Hugo nach der Bedeutung dieser Äußerung zu fragen (Kap. 11b, S. 83). Möglicherweise steht Mutter Möhrings Reaktion weniger im Zusammenhang mit der damals in Mode gekommenen vegetarischen Ernährung als vielmehr mit den jüdischen Speisegesetzen, in denen die Nahrung als koscher gilt, wenn alles Blut ausgeschächtet wurde. Nach Hugos Tod kommt Mathilde noch einmal auf die Vorbehalte ihrer Mutter zurück und wirft ihr vor, dass sie von Anfang an »gegen den armen Hugo was« hatte (Kap. 17, S. 123).

Auch in den Kapiteln, die in der fiktiven Stadt Woldenstein in Westpreußen spielen, gibt es Hinweise auf Hugos jüdische Herkunft. Die antisemitische Tendenz einzelner Figuren ist hier deutlicher ausgeprägt als im ersten Teil des Romans; sie richtet sich allerdings weniger gegen Hugo als vielmehr gegen die beiden nichtkonvertierten jüdischen Inhaber der Firma Silberstein und Isenthal, die nach dem Gesetz den anderen Einwohnern gleichgestellt waren, aber im Unterschied zu Hugo nicht als ebenbürtige Vertreter des bürgerlichen Standes akzeptiert wurden. Nicht nur die »Konservativen« distanzieren sich von der »fortschrittliche[*n*] Firma« (Kap. 12, S. 90), sondern auch Frau Landrätin von Dunajewski, die an anderer Stelle im Roman von Schmuckern bzw. von Zschuck genannt wird, die sich um die »Festigung des Christlich Germanischen« in Woldenstein bemüht (Kap. 13, S. 95). Selbst Mathilde ist nicht ganz frei von gesellschaftlichen Vorbehalten gegenüber den Silbersteins, wenn sie feststellt, dass Silbersteins Tochter Rebecca zwar »eine hübsche Person«, aber »doch nicht zum Heirathen« sei (Kap. 12, S. 93).

Die Bürgermeisterwohnung befindet sich in der »Herzog-Kasimir-Straße« (Kap. 15, S. 108), benannt nach dem polnischen Herzog Kasimir III.

(1310–1370), der sich mit dem Erlass von 1334 für zahlreiche Judenprivilegien eingesetzt hatte. Das Beerdigungsmahl findet im Hotel »Zum braunen Roß« statt, das Fontane in einer zweiten Formulierung dann, ohne die erste zu streichen, »Herzog Kasimir« nennt. Somit führte der Schreibprozess erneut zu einer Verdichtung des jüdischen Kontextes (Kap. 15, S. 112). Außerdem sind Mathilde und Hugo in Woldenstein Abonnenten der liberalen und wegen ihrer judenfreundlichen Ausrichtung bekannten »Vossischen Zeitung«. Hugos Integrationsbemühungen und sein Ansehen gerade bei den jüdischen Einwohnern sind ein weiterer Beleg seiner doppelten Identität. Silberstein vergleicht den neuen Bürgermeister zunächst mit Lessings Dramenfigur Nathan, der als Jude für die Toleranz der drei großen konkurrierenden Weltreligionen eingetreten ist. Andererseits bezeichnet er Hugo als »Apostel«, der – wie die Nachfolger Jesu Christi – durch Konversion den jüdischen Glauben hinter sich gelassen hat und somit nicht mehr die Religionszugehörigkeit mit Silberstein teilt (Kap. 13, S. 95). Mit der Beisetzung Hugo Großmanns im 15. Kapitel wird vielleicht am deutlichsten auf die jüdische Tradition Bezug genommen; sie verweist auf die im ersten Kapitel indirekt erwähnte Beerdigung von Mathildes Vater, der an einem Palmsamstagabend gestorben ist. Nach christlichem Brauch wurde er erst Tage später, am darauffolgenden Dienstag, zur Beisetzung auf den Friedhof gebracht (Kap. 1, S. 6). Hugo hingegen stirbt am Abend des Ostermontags und wird nach alter jüdischer Sitte schon einen Tag später beerdigt. Dass er konvertierte, zeigt schließlich die Zeremonie am Grab, die nach evangelischem Ritus vollzogen wird (Kap. 15, S. 112).

Der Schluss des Romans stellt ein letztes Mal einen Bezug zu Hugos jüdischer Herkunft her. Um ihre Chancen für eine zweite Eheschließung zu optimieren, unterbreitete Mutter Möhring ihrer Tochter mehrere Male sehr eindringlich, doch ihren Geburtsnamen »Möhring« wieder anzunehmen (Kap. 17). Adele Möhrings Vorschlag, den Witwenstand aufzugeben und sich durch den Namenswechsel nach außen hin zumindest so zu verhalten, »wie wenn es gar nicht gewesen wäre« (S. 123), lehnte Mathilde ab, weil sie sich nicht vorstellen kann, ihre Witwenschaft zu verheimlichen und als Fräulein Möhring in »Lug und Trug« weiterzuleben (S. 123). Am Ende des Romans trägt sie also nach wie vor den jüdischen Namen ihres verstorbenen Mannes, Großmann, und bekennt sich somit immer noch zu seiner Herkunft. Das Handschriftenkonvolut aber bezeugt, dass Fontane durchaus noch eine andere Möglichkeit in Erwägung gezogen hatte, zu deren Ausführung er dann aber nicht mehr gekommen war. Auf einem Entwurfsblatt (Blatt 264) findet sich eine kleine Ausführung, dass Mathilde trotz ihrer zunächst gegenüber der Mutter bekundeten Ablehnung, »wieder ihren Mädchennamen anzunehmen«, am Romanende letztendlich doch von den Argumenten der Mutter überzeugt worden ist. Denn sie gesteht sich ein, dass »der Mädchenname [...] doch besser [*is*]«, und ist sogar bereit, »alles [*zu*] vergessen« und ihre »Vergangenheit wie-

der auf[*zu*]nehmen, als wäre es nicht gewesen«.[28] Zu einer Textänderung ist Fontane dann aber nicht mehr gekommen, die Mathildes Wiederverheiratung ins Spiel gebracht und ihre Karriere als Lehrerin zumindest als eine vorläufige Lösung in Aussicht gestellt hätte. Mit der Wiederherstellung des Namens Mathilde Möhring am Schluss des Romans hätte Fontane schließlich noch einen weiteren Aspekt verdeutlicht: Mathildes Aversion gegen Juden, die sich bereits in Woldenstein gegenüber Rebecca Silberstein abgezeichnet hatte.

Literaturwissenschaftliche Interpretationen sind immer von der Qualität der Editionen und ihrer zugrunde gelegten Prinzipien abhängig. Texte aus Dichternachlässen erfordern bei der Publikation eine besondere editorische Sensibilität, weil nicht der Autor, sondern der Herausgeber die Veröffentlichung allein verantwortet und eine letzte Autorentscheidung über die Gültigkeit bzw. Ungültigkeit von Textstellen fehlt. Damit die Informationen der Textüberlieferung im Druckbild nicht verwischt werden und für Textstudien genutzt werden können, müssen die editionswissenschaftlichen Prinzipien allein aus den Befunden und Analysen der Handschrift gewonnen werden. Das Beispiel der »Mathilde Möhring«-Editorik hat gezeigt, dass erst mit der historisch-kritischen Edition die wesentlichen Merkmale der handschriftlich bezeugten Textgestalt konserviert werden und somit eine Grundlage für textgenetische Lektüren bereitgestellt worden ist. Der textgenetische Zugang trägt dabei zu einer Differenzierung und Revidierung bisheriger Urteile bei und ermöglicht die Erschließung neuer Subtexte, wie etwa Hugo Großmanns Prozess der jüdischen Verbürgerlichung im Deutschen Kaiserreich.[29]

Anmerkungen

1 Hugo Aust: »Mathilde Möhring« – Die Kunst des Rechnens. In: Interpretationen. Fontanes Novellen und Romane. Hg. von Christian Grawe. Stuttgart 1991, S. 275–295, hier S. 275.
2 Theodor Fontane: Mathilde Möhring. Roman. Hg. von Josef Ettlinger. In: Die Gartenlaube 54 (1906), Nr. 46–52.
3 Theodor Fontane: Effi Briest, Die Poggenpuhls, Mathilde Möhring. Bearb. von Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1969 (Romane und Erzählungen, Bd. 7).
4 Wesentliche Impulse für die textgenetische Untersuchungsmethode, die für die Analyse die gesamte handschriftliche Überlieferung zugrunde legt, verdanke ich der »critique génétique«. Die »critique génétique« ist eine seit den 1970er Jahren in Frankreich etablierte Forschungsrichtung, die erstmals literarische Handschriften als einen autonomen Untersuchungsgegenstand für die Textlektüre einbezogen und neue Sichtweisen sowohl auf den Text als auch auf die dichterischen Schreib- und Produktionsprozesse hervorgebracht hat. Vgl. grundlegend Almuth Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die »critique génétique«. Bern u. a. 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft, Bd. 4).
5 Theodor Fontane: Mathilde Möhring. Nach der Handschrift neu hg. von Gabriele Radecke. Berlin 2008 (GBA – Das erzählerische Werk, Bd. 20). Alle Textstellen werden im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert und im Fließtext nachgewiesen. – Die Arbeit entstand am Graduiertenkolleg »Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften« an der Universität München und wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziell unterstützt.
6 Zur Entstehungsgeschichte vgl. ausführlich Gabriele Radecke: Entstehung. In: Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5), S. 151–158.
7 Vgl. exemplarisch Eda Sagarra: Mathilde Möhring. In: Fontane-Handbuch. Hg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart 2000, S. 679–690, hier S. 680.
8 Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5), S. 284.
9 Vgl. ebd., S. 286.
10 Vgl. Gabriele Radecke: »Leider *nicht* druckfertig.« Spuren der Unvollendetheit in Theodor Fontanes *Mathilde Möhring*. In: Schrift – Text – Edition. Hans Walter Gabler zum 65. Geburtstag. Hg. von Christiane Henkes, Walter Hettche, Gabriele Radecke und Elke Senne. Tübingen 2003 (Beihefte zu editio, Bd. 19), S. 221–230, hier S. 225.
11 Auch in den anderen erzählerischen Werken Fontanes finden sich viele Autoranmerkungen, die als Ausdruck eines noch unfertigen Schreibprozesses gewertet werden können. Die Analyse des »L'Adultera«-Manuskriptes hat beispielsweise ergeben, dass je mehr sich Fontane der für den Druck vorgesehenen Textgestalt genähert hat, desto weniger Autoranmerkungen hat er notiert. So findet man Fontanes Notizen nur bis zur revidierten ersten Niederschrift; alle weiteren von ihm oder von seiner Frau Emilie angefertigten Abschriften enthalten nur noch einzelne oder gar keine über den Romantext hinausgehenden Formulierungen mehr. Vgl. Gabriele Radecke: Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes Roman »L'Adultera«. Würzburg 2002, S. 72–90. Diese Deutung des handschriftlichen Befundes lässt sich auch auf das »Mathilde Möhring«-Manuskript übertragen: Die letzte überlieferte Schreibstufe ist die revidierte erste Niederschrift mit den über alle Kapitel verstreuten Autoranmerkungen. Abschriften oder Reinschriften des Autors fehlen, die in der Regel eine weiter fortgeschrittene Überarbeitungsstufe dokumentieren als die Blätter der revidierten Niederschrift. Auch eine letzte Abschrift, die wie bei vielen anderen Romanen als Satzvorlage hätte fungieren sollen, existiert mit Sicherheit nicht. Denn Emilie Fontane hat den Roman erst

gut zwei Jahre nach dem Tod ihres Mannes am 31. Januar 1901 gelesen und auf ein Blatt notiert: »Leider nicht druckfertig«; vgl. Gabriele Radecke: Rezeption. In: Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5), S. 181–193, hier S. 182.

12 Vgl. zur kulturhistorischen Bedeutung der Lesehallenbewegung Hans-Dieter Holzhausen: 125 Jahre Berliner Öffentliche Büchereien. Berlin 1975, S. 2, sowie Ulrike Verch: Sonntags in die Bibliothek. Die Wiederbelebung des Bibliothekssonntags in Deutschland. Berlin 2006 (Berliner Arbeiten zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft, Bd. 17), S. 51.

13 Wenngleich »Mathilde Möhring« unvollendet geblieben ist, wird der Text wegen seiner Handlungsstringenz, seiner Figurenkonstellation und seiner exakt erzählten Zeit gattungstheoretisch nicht als »Studie«, sondern als »Roman« klassifiziert. Er enthält satirische Elemente, die vor allem in den Gesprächen zwischen den Möhrings, der Runtschen und Frau Leutnant Petermann entfaltet werden. Von einer »Novelle« oder »Erzählung« unterscheidet er sich durch die Dauer der erzählten Zeit (von Anfang Oktober 1888 – Hugos Einzug in die Wohnung der Möhrings – bis zum 1. Oktober 1890, Mathildes erstem Arbeitstag als examinierte Lehrerin), den Schauplatzwechsel zwischen Berlin und Woldenstein sowie durch die Nebenhandlungen. Mittlerweile zählt »Mathilde Möhring« zu den modernsten Texten Fontanes, vor allem wegen der Erzählstruktur und des Themas der Frauenemanzipation. Vgl. Eda Sagarra (wie Anm. 7), S. 681, und Stefan Greif: »Neid macht glücklich«. Fontanes »Mathilde Möhring« als wilhelminische Satire. In: Der Deutschunterricht 50 (1998), Heft 4, S. 46–57. Zur Rekonstruktion der erzählten Zeit vgl. Gabriele Radecke: »Der Mädchenname is doch besser«. Konstanz und Varianz als Erzählprinzip. In: Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5), S. 145–150, hier S. 146.

14 Theodor Fontane: Mathilde Möhring 1906 (wie Anm. 2).

15 Zur Entstehungsgeschichte und zu den Gründen für die Nichtvollendung vgl. Gabriele Radecke: Entstehung. In: Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5), S. 151–164.

16 Theodor Fontane: Aus dem Nachlaß. Hg. von Josef Ettlinger. Berlin 1908.

17 Gotthard Erler hat als erster auf diese gravierenden editorischen Mängel aufmerksam gemacht, ohne jedoch die Hintergründe der Editionsgeschichte zu berücksichtigen. Das führte dazu, dass er zu Unrecht Ettlinger allein für die editorischen Fehler verantwortlich gemacht hat. Vgl. Gotthard Erler: Anhang und Nachwort. In: Theodor Fontane: Mathilde Möhring. Roman. Mit einem Nachwort neu hg. von Gotthard Erler. Zweite Aufl. München 2003, S. 107–158, hier S. 149–151. Die Briefe aus Friedrich Fontanes Nachlass, der als jüngster Fontane-Sohn einen gleichnamigen Verlag unterhielt und sich für die Verbreitung des Fontane'schen Werks enorm verdient gemacht hat, dokumentieren jedoch, dass weitaus mehr Personen für die Erstedition verantwortlich zeichnen. Diese Hintergründe werden erstmals ausführlich im Anhang der historisch-kritischen »Mathilde Möhring«-Edition diskutiert; vgl. Gabriele Radecke: Editionsgeschichte. In: Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5), S. 159 bis 180.

18 Theodor Fontane: Effi Briest, Die Poggenpuhls, Mathilde Möhring 1969 (wie Anm. 3).

19 Vgl. stellvertretend die Rezension von Marcel Reich-Ranicki: In Sachen Fontane. »Mathilde Möhring« erst jetzt in authentischer Fassung. In: »Die Zeit«, Nr. 45, 5. November 1971. Zu weiteren Besprechungen vgl. Gabriele Radecke: Rezeption. In: Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5), S. 181 bis 194.

20 Peter Demetz: Nachwort. In: Theodor Fontane: Mathilde Möhring. Frankfurt a. M. 1988, S. 143–158, hier S. 155.

21 Gotthard Erler (wie Anm. 17), S. 111.

22 Ebd., S. 111.
23 Vgl. Gabriele Radecke (wie Anm. 10), S. 228–230.
24 Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5).
25 Vgl. Eda Sagarra (wie Anm. 7), S. 680. Es gibt nur wenige Untersuchungen, die sich der Figur Hugo Großmanns widmen, etwa in Verbindung mit seiner Leidenschaft für das Theater oder auch als schwache und kränkelnde Persönlichkeit in seiner Abhängigkeit von Mathilde. Vgl. exemplarisch Sylvain Guarda: Theodor Fontane und das »Schau-Spiel«. Die Künstlergestalten als Bedeutungsträger seines Romanwerks. New York u. a. 1990 (American University Studies 1, Germanic Languages and Literature, Bd. 87), S. 84–92, Lieselotte Voss: Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Romanwerks. München 1985, S. 228, und Harald Tanzer: Theodor Fontanes Berliner Doppelroman: »Die Poggenpuhls« und »Mathilde Möhring«. Ein Erzählkunstwerk zwischen Tradition und Moderne. Paderborn 1997 (Kasseler Studien zur deutschsprachigen Literaturgeschichte, Bd. 9), S. 194–225.
26 Shulamit Volkov: Die Verbürgerlichung der Juden in Deutschland. Eigenart und Paradigma. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert: Deutschland im europäischen Vergleich. Hg. von Jürgen Kocka. Bd. 3: Verbürgerlichung, Recht und Politik. Göttingen 1995 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 1575), S. 105–133, hier S. 105 f.
27 Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5), S. 269.
28 Ebd., S. 287.
29 Zu weiteren differenzierten Textanalysen, etwa der Gestaltung des doppelten Schlusses, vgl. Gabriele Radecke: Rezeption. In: Theodor Fontane: Mathilde Möhring 2008 (wie Anm. 5), S. 181–194, hier S. 192–194, und dies.: Überlieferung. In: ebd., S. 272–287, hier S. 274–276.

Dieter Lohmeier

Individuum und Gesellschaft in Theodor Fontanes Roman »Cécile«*

Gegen Ende der 1950er Jahre stellte der Germanist Walther Killy für den Fischer-Taschenbuchverlag die Reihe der »Exempla classica« zusammen, die in genau hundert Bänden eine wohlüberlegte »Auswahl von Meisterwerken der abendländischen Literatur« von der Antike bis zu Kafka präsentierte. Theodor Storm erhielt darin keinen Platz, wohl aber Theodor Fontane. Als exemplarischen Text für dessen erzählerisches Werk wählte Killy aber weder »Effi Briest« noch »Irrungen, Wirrungen« oder den »Stechlin«, sondern den Roman »Cécile«.[1] Dass er sich statt für einen der ›Klassiker‹ für einen vergleichsweise unbekannten Text[2] entschied, mochte die Liebhaber von Fontanes Werk überraschen, aber die Kenner dürften gewusst oder bei näherem Zusehen bald erkannt haben, dass Killys Entscheidung durchaus vernünftig war. »Cécile« ist, wie alle Romane Fontanes, ein typisches Werk des Poetischen Realismus, d. h.: Es spiegelt zeitgenössische alltägliche Wirklichkeit, unterwirft diese aber dem Prinzip der »Verklärung«, wie Fontane selber zu sagen pflegt. Gemeint ist damit, dass die gar zu prosaischen Aspekte der Wirklichkeit um des Kunstanspruchs willen nur in »klassischer Dämpfung« und indirekter Spiegelung in den Roman Eingang finden dürfen, obwohl es sich dabei doch um zentrale Motivkomplexe eben dieser Wirklichkeit handelt: um Berufsarbeit, Sexualität, Krankheit und Tod. »Cécile« besitzt zudem dieselbe klassische Einfachheit und Klarheit der Komposition, die auch »Irrungen, Wirrungen« oder »Effi Briest« auszeichnet. Der kleine Roman hat eine geradezu novellistische Anlage, die die ganze Handlung auf einen einzigen, chronologisch erzählten Handlungsfaden konzentriert, und bietet eine dichte Folge von Szenen aus einer kurzen Zeitspanne, in denen sich alles Wesentliche in geselliger Konversation darstellt. Der Erzähler hält sich weitgehend zurück; vor allem gibt er keine verbindlichen Auskünfte über die Beweggründe der Figuren für ihr Verhalten. Allenfalls lässt er die Leser stumme Monologe der Figuren belauschen, aber in diesen reflektieren diese fast niemals über sich selbst, sondern immer nur über andere Figuren und deren mögliche Motive. Der ganze Roman hat 29 Kapitel. Die ersten dreizehn spielen in der Sommerfrische im Luftkurort Thale im Harz, die letzten dreizehn in Berlin, und die drei Kapitel zwischen diesen beiden Blöcken erzählen von einem glücklichen Tag, in dem die zentrale Liebesgeschichte noch nicht mehr ist als ein Flirt und die Gefahr eines Ehebruchs noch in heiterer Geselligkeit aufgehoben zu sein scheint. Diese künstlerische Abrundung verbindet »Cécile«, wie gesagt, mit »Irrungen, Wirrungen« und »Effi Briest«. Walther Killy hätte sie also genauso gut für die »Exempla classica« wählen können. Was ihn aber

bewogen haben mag, das vergleichsweise unbekannte Werk den bekannteren Gesellschaftsromanen vorzuziehen, ist die Tatsache, dass Fontane in ihm seine weibliche Hauptfigur mit einer ausgesprochen modernen Psychologie ausstattet und darin über »Irrungen, Wirrungen« und »Effi Briest« hinausgeht. Das wird weiter unten zu erläutern sein.

Mit der Arbeit an seinem Roman beginnt Fontane im Sommer 1884; der Zeitschriftenvorabdruck erscheint im Frühjahr 1886, die Buchausgabe im April 1887. Das Werk ist also, gemessen an Fontanes üblicher Arbeitsweise, in verhältnismäßig kurzer Zeit fertiggeworden. Was in ihm erzählt wird, referiert Fontane selbst im Januar 1886 verhältnismäßig ausführlich in einem Brief an Jesco von Putkamer, den Gründer und Redakteur der Zeitschrift »Universum«, in der er den Roman unterbringen möchte und in der er dann tatsächlich auch erscheint.[5] Fontane schreibt also zu einem Zeitpunkt, an dem sein Werk schon sehr weitgehend fertig ist; sein Referat ist daher verhältnismäßig detailliert und sehr getreu. Fontane schreibt:

Herr v. *Gordon*, früher preußischer Offizier, jetzt englischer Civil-Ingenieur, kehrt nach 7jähriger Abwesenheit [...] besuchsweise nach Deutschland zurück und nimmt Wohnung im Hôtel Zehnpfund in Thale. Hier macht er wenige Tage später die Bekanntschaft des St. Arnaud'schen Ehepaares, *er* Garde-Oberst a. D., *sie* schöne Frau par excellence, nerven- und herzkrank. Man verlebt gemeinschaftliche glückliche Tage, deren Glück durch etwas Dunkles und Verschleiertes, das über der schönen Frau liegt, in Gordons Augen eher gesteigert als gemindert wird. Als er auf dem Punkte steht sich regelrecht zu verlieben, wird er von seiner Firma nach Bremen hin abberufen und verläßt Thale mit widerstreitenden Empfindungen, schmerzlich bewegt und zu gleicher Zeit beruhigt, einer ihm drohenden Gefahr entrissen zu sein.

Weiter berichtet Fontane dann, dass Gordon bei seiner Schwester in Schlesien Erkundigungen über Cécile einholt und erst einige Zeit später, als er nun in gesellschaftlichem Umgang mit dem Ehepaar in Berlin lebt, einen Brief von ihr erhält. Über ihn schreibt Fontane an Jesco von Puttkamer:

Dieser Brief [...] erzählt die Lebensgeschichte Céciles, die darin gipfelt, aus der einen Hand in die andre übergehend, die Maitresse zweier Fürsten gewesen zu sein, erst des alten Oheims, dann seines Neffen und Erben. Verwitwet, ohne verheiratet gewesen zu sein, lernt Cécile den eben damals an die Spitze eines oberschlesischen Regiments gestellten St. Arnaud kennen und verlobt sich mit ihm. Das Regiment protestirt, es kommt zum Duell und St. Arnaud verwundet seinen Gegner, den nächstältesten Stabsoffizier auf den Tod. Er macht eine Festungsstrafe durch, nimmt den Abschied, und übersiedelt nach Berlin. Aber er steht einsam in der Gesellschaft, von der Céciles frühres Leben und das so tragisch verlaufene Duell (als Folge davon) ihn gleichmäßig scheiden.

Dies ist der Inhalt des Briefes, den zum Ueberfluß alle bis dahin gemachten Wahrnehmungen bestätigen. Gordon, sich einen dupe scheltend, lacht sich aus und giebt, von Stund' an, seiner Werbung einen andern Ton. [...] als er, einige Wochen später, die schöne Frau von einem frivolen und süffisanten Geheimrath, der

schon vorher ein Gegenstand seiner Eifersucht war, anscheinend erfolgreich umworben sieht, läßt er jede Rücksicht fallen und fordert ihre Gunst, als ob er ein *Recht* darauf habe.

Daran schließt sich dann die Katastrophe an: St. Arnaud fordert Gordon zum Duell, trifft ihn tödlich und entzieht sich einer erneuten Festungsstrafe durch eine Flucht an die Riviera. Von dort aus fordert er Cécile auf, Berlin zu verlassen und zu ihm zu kommen. Aber statt der Antwort Céciles, die er erwartet, bekommt er den Brief eines mit ihr befreundeten Hofpredigers, der berichtet, dass sie sich das Leben genommen hat und zwar mit einer Überdosis Digitalis, des Fingerhutextrakts, den ihr der Arzt als Herzstärkungsmittel verordnet hat.

So viel zur Fabel, die dem Roman das Gerüst und den inneren Zusammenhang gibt. Ihren Keim bildet, wie in manchen Romanen Fontanes, eine Episode aus der zeitgenössischen *chronique scandaleuse*. Hier ist es die Geschichte eines Grafen Eulenburg, der als preußischer Offizier eine Dame von etwas zweifelhaftem Ruf heiraten möchte und dem sein Kommandeur das verbietet mit den Worten: »Lieber Eulenburg, solche Dame liebt man, aber heirathet man nicht.«[4] Diese stoffliche Anregung betrifft aber nur die Vorgeschichte des Ehepaars von St. Arnaud. Die eigentliche Romanhandlung dagegen ist Fontanes Erfindung.

Was sie in Bewegung setzt, ist das Interesse Gordons an Cécile. Dieses wird aber nicht nur durch ihre Schönheit ausgelöst, sondern ebenso sehr durch das »Dunkle und Verschleierte«, das über ihrer Person liegt. Als Gordon das Ehepaar St. Arnaud in Thale kennenlernt, hat er sogleich den Eindruck, dass da etwas nicht stimmt. Dass Cécile den Luftkurort im Harz aufsucht, ist zwar durch ihre Nervenkrankheit begründet, aber diese Erklärung reicht Gordon nicht aus. »Das ist Baden-Baden«, sagt er sich, »Baden-Baden oder Brighton oder Biarritz, aber nicht Harz und Hôtel Zehnpfund.« Er kommt zu dem Schluss:

> Dahinter steckt ein Roman. Er ist über 20 Jahre älter als sie. Nun, das ginge schließlich, das bedeutet unter Umständen nicht viel. Aber den Abschied genommen, ein so brillanter und bewährter Offizier! Man sieht ihm noch jetzt den Schneid an; Garde-Oberst comme il faut, jeder Zoll. Und doch außer Dienst. [...] Nun, will es schon erfahren.« (I, 14 f.)

Gordons Interesse an Cécile beruht also auf einer Mischung aus Erotik und Neugier. Mit dem Flirt in der Sommerfrische verbindet sich das Interesse an dem verborgenen ›Roman‹, d. h. an der ›interessanten‹ Vorgeschichte des Ehepaars. Dieses Interesse lässt auch nicht nach, als Gordon Cécile näher kennenlernt. Unmittelbar vor dem Ende der gemeinsamen Tage in Thale lässt Fontane Gordon noch einmal monologisieren. Da heißt es:

> Was ist es mit dieser Frau? [...] Sie hat augenscheinlich in der vornehmen Welt gelebt, vielleicht in einer allervornehmsten, und hat Auszeichnungen und Huldigungen erfahren, aber wenig ächte Neigung und noch weniger Liebe. Ja, sie hat ein

Verlangen, eine Sehnsucht. Aber welche? Mitunter ist es, als sehne sie sich, von einem Drucke befreit zu werden, oder von einer Furcht und innerlichen Qual. Ist ihr St. Arnaud diese Furcht? Ist er ihre Qual? Nein; er hat nichts von einem Quälgeist, [...] Und *doch* eine Wolke! Sie hat eine Geschichte, oder er, oder Beide, und die Vergangenheit wirft nun ihre Schatten. (XVI, 125)

Die Aufdeckung dieser Vorgeschichte führt dann, weil sie sich bei Gordon mit Eifersucht mischt, in die Katastrophe: seinen Tod im Duell und Céciles Selbstmord.

Zweierlei ist bei der Ausgestaltung, die Fontane der einfachen Fabel seines Romans zuteil werden lässt, bemerkenswert: zum einen die Motivation für Céciles Schicksal und zum andern die Darstellung des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft. Ich befasse mich zunächst mit der Motivation für Céciles Schicksal und zwar insbesondere mit deren sozialgeschichtlichen und sozialpsychologischen Aspekten.

Cécile stammt aus einer oberschlesischen Adelsfamilie polnischer Abstammung und damit aus einer aristokratischen Welt, die ganz auf Repräsentation und auf gesellschaftliche Tugenden abgestellt ist. Das mochte in der Vergangenheit vielleicht als Existenzgrundlage ausgereicht haben, ist aber unter den Bedingungen der modernen, zunehmend bürgerlichen und kapitalistischen Gesellschaft zum Problem geworden. Von Céciles Vater, einem Herrn von Zacha, heißt es, er sei Betriebsdirektor bei den Hohenlohes gewesen, also im Dienste einer der Familien des Hochadels, die Fontane hier in Schlesien ansiedelt, in einer Umgebung, in der der Adel etwas anders lebt als in der Mark Brandenburg. Charakteristisch für den wohlhabendsten Teil dieses schlesischen Adels ist nämlich seine enge Verbindung mit der Frühindustrialisierung, gewissermaßen das Umsteigen vom Grundbesitz auf moderne kapitalistische Wirtschaftsweisen. Dort findet Céciles Vater also Verwendung als Betriebsdirektor, aber er ist doch nicht mehr als ein Frühstücksdirektor, jemand, den man seines gesellschaftlichen Rangs und Geschicks wegen zu repräsentativen Zwecken brauchen kann, nicht wegen einer speziellen beruflichen Qualifikation, denn eine solche hat er nicht. Von ihm heißt es nämlich in dem Brief, den Gordon von seiner Schwester bekommt:

Er war ein Betriebsdirector bei den Hohenlohes, verstand nichts und that nichts (was noch ein Glück war), gab aber die besten Frühstücke. Cavalier, schöner Mann und Anekdotenerzähler, war er allgemein beliebt, freilich noch mehr verschuldet, trotzdem er ein hohes Gehalt hatte. Plötzlich starb er, was man so sterben nennt; die Verlegenheiten waren zu groß geworden. Das ›Wie‹ seines Todes wurde vertuscht. (XXII, 174 f.)

Was schon das Unglück des Vaters ist, das steigert sich bei den Frauen der Familie noch weiter. Von ihnen heißt es in dem Brief weiter:

Alles was diesen blieb, beschränkte sich auf eine kleine Pension. An Erziehung war nicht zu denken. Frau von Zacha lachte, wenn sie hörte, daß ihre Töchter doch etwas lernen müßten. Sie selbst hatte sich dessen entschlagen und sich trotz-

dem sehr wohl gefühlt, bis zum Hinscheiden ihres Mannes gewiß und nachher kaum minder. Es stand fest für sie, daß eine junge schöne Dame nur dazu da sei, zu gefallen und zu diesem Zwecke sei wenig wissen besser als viel. Und so lernten sie nichts. (XXII, 175)

Gordon kommentiert diese Existenzbedingungen Céciles dann in seinen Reflexionen über diese brieflichen Mitteilungen:

Ja, das entwaffnet! Groß gezogen ohne Vorbild und ohne Schule, und nichts gelernt, als sich im Spiegel zu sehen und eine Schleife zu stecken. Und [...] tagaus und tagein am Fenster und in beständiger Erwartung des Prinzen, der vorfahren würde, um Kathinka zu holen oder vielleicht auch Lysinka, [...] Vielleicht nimmt er auch die Mutter. Alles gleich, wenn er nur überhaupt kommt und überhaupt wen nimmt. Sie gönnen sich's untereinander. Er ist ja generös und dann können sie weiter spielen. Ja, spielen, spielen; das ist die Hauptsache. Nur kein Ernst, [...] Arme Cécile! Sie hat sich dies Leben nicht ausgesucht, sie war darin geboren, sie kannt' es nicht anders, und als der lang Erwartete kam, nach dem man vielleicht schon zu Lebzeiten des Vaters ausgeschaut hatte, da hat sie nicht nein gesagt. Woher sollte sie dies ›nein‹ auch nehmen? (XXII, 176 f.)

Hier ordnet Fontane eine seiner Romanfiguren in gesellschaftliche und historische Bedingungen ein, wie er das vom historischen Roman Walter Scotts und vom englischen Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts gelernt hat und auch von Balzac hätte lernen können. Er skizziert hier allgemeine Gesetzmäßigkeiten, die das individuelle Verhalten erklären sollen. Im konkreten Falle hat die Lebensweise der Damen von Zacha ihren sozialgeschichtlichen Hintergrund in der höfischen Gesellschaft der frühen Neuzeit, was Fontane aber wohl nicht daran hindert, damit auch noch ein Portion preußischer Kritik am Leichtsinn der sprichwörtlichen ›polnischen Wirtschaft‹ zu verquicken.

In der höfischen Gesellschaft der frühen Neuzeit gibt es das Erziehungsideal des *honnête homme*, des Mannes, der sich in vielerlei Dingen ein bisschen auskennen muss, um in der Gesellschaft Konversation machen und um mit den verschiedensten Kreisen und Schichten umgehen zu können. Sofern er auf irgendeinem Gebiet gründliche Kenntnisse haben sollte, ist er geradezu verpflichtet, diese zu kaschieren, denn sonst wäre er ein Pedant; Spezialkenntnisse soll nach den Maßstäben der höfischen Gesellschaft allein der bürgerliche Gelehrte, Beamte und Fachmann haben, dem aus eben diesem Grunde auch immer das Etikett anhaftet, er sei ein langweiliger Pedant. Das ist auch der Grund dafür, dass die Adelserziehung in der frühen Neuzeit anders aussieht als die der Bürger. Im Verlaufe der frühen Neuzeit nehmen bestimmte Kreise des Adels zwar immer mehr Elemente der bürgerlichen gelehrten Bildung auf und besuchen deshalb auch mehr und mehr die Universitäten, aber die Unterschiede in den Erziehungsidealen bleiben doch bestehen. Für die Frauen sehen die Bildungsziele zwar anders aus als für die Männer, aber grundsätzlich gilt doch, dass die Überzeugung, für eine Frau sei es besser, wenig zu wissen als viel, in spezifisch höfischen Erziehungsidealen

der Vergangenheit ihren historischen Hintergrund hat. Für Cécile in ihrer Rolle als Mätresse eines Fürsten ergeben sich daraus denn auch noch keine Probleme. Diese entstehen erst zu dem Zeitpunkt, als sie als die Frau des pensionierten Obersten von St. Arnaud in Gesellschaftskreise kommt, in denen sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Normen des Bildungsbürgertums durchgesetzt haben. In einem der ersten Kapitel des Romans gibt es ein Gespräch zwischen den Eheleuten, das dieses Problem reflektiert. Da ist zuvor von der erfolgreichen Tiermalerin Rosa Bonheur die Rede gewesen, und Cécile hat der Konversation und ihren Anspielungen nicht folgen können. Sie fragt ihren Mann deshalb, ob man wissen müsse, wer die Malerin sei, und er antwortet:

> Je nachdem. Meinem persönlichen Geschmacke nach brauchen Damen überhaupt nichts zu wissen. Und jedenfalls lieber zu wenig als zuviel. Aber die Welt ist nun mal, wie sie ist, auch in *diesem* Stück, und verlangt, daß man dies und jenes wenigstens dem Namen nach kenne. (VII, 39)

Als Cécile dann einwendet, sie lese doch viel, sagt er weiter:

> Aber nicht das Rechte. Da hab ich neulich einen Blick auf deinen Bücherschrank geworfen und war halb erschrocken über das, was ich da vorfand. Erst ein gelber französischer Roman. Nun, das möchte gehen. Aber daneben lag: ›Ehrenström, ein Lebensbild, oder die separatistische Bewegung in der Uckermark‹. Was soll das? Es ist zum Lachen und bare Traktätchenliteratur. Die bringt Dich nicht weiter. Ob Deine Seele dabei Fortschritte macht, weiß ich nicht; nehmen wir an, ›ja‹, so fraglich es mir ist. Aber was hast Du gesellschaftlich von Ehrenström? Ehrenström mag ein ausgezeichneter Mann gewesen sein, ich glaub' es sogar aufrichtig und gönn' ihm seinen Platz in Abrahams Schooß, aber für die Kreise, darin wir leben oder doch wenigstens leben sollten, für *die* Kreise bedeutet Ehrenström nichts, Rosa Bonheur aber sehr viel. (VII, 39)

In diesem Gespräch stecken gleich zwei Probleme. Zunächst einmal wird erkennbar, dass St. Arnaud und Cécile in einer Gesellschaft leben, in der man nun auch – und gerade als Frau – Bildung haben muss. Das führt zwar vielfach zu einer veräußerlichten Kultur, zu einer gefühlvollen Schöngeistigkeit, wie Fontane sie in der Gestalt der Jenny Treibel satirisch dargestellt hat, aber das ändert doch nichts an der Tatsache, dass die Notwendigkeit eines gewissen Maßes von Allgemeinbildung zunächst einmal vorausgesetzt wird. Es ist dafür sehr bezeichnend, dass Gordon, der ja einen modernen bürgerlichen Beruf ausübt, die aristokratische Existenz im Hause der Frau von Zacha als ein bloßes Spiel ohne Ernst kritisiert. Auch von einer Frau, die dem Ernst des Lebens gewachsen sein will, wird in der modernen bürgerlichen Gesellschaft ein Mindestmaß an Bildung verlangt. Dass das so ist, hat seine historischen Gründe, denn Bildung ist ja nicht nur die Voraussetzung für die Teilnahme an der geselligen Konversation, wie es nach dem Gespräch zwischen Cécile und St. Arnaud den Anschein haben könnte, sondern sie ist auch – und gerade in den höheren sozialen Schichten – die Voraussetzung dafür, dass die

Frau als Partnerin des Mannes ihre Rolle spielen kann, dass aus der Liebesheirat dann eine partnerschaftliche Ehe werden kann. Theodor Storms Briefe an seine Braut Constanze Esmarch aus den 1840er Jahren zeugen ja von einem qualvollen Erziehungsprozeß, durch den Storm seine Kusine von der unbedarften höheren Tochter ohne viel Bildung, die sie war, zu einer Gesprächspartnerin für seinen eigenen Literatenehrgeiz machen wollte. Bildung wird also mehr und mehr zu einer Voraussetzung für die Emanzipation der Frauen oder – genauer gesagt – zunächst einmal für ein gewisses Maß an Selbständigkeit in der Ehe und zur Anerkennung als Partnerin des Ehemannes.

Für die Frauen, die Fontane in seinen Romanen darstellt, muss man diese allgemeine sozialgeschichtliche Feststellung aber beträchtlich einschränken: Bildung, speziell literarische Bildung, ist für sie noch nicht einmal als Grundlage einer partnerschaftlichen Ehe von Bedeutung, sondern vielmehr als eine Möglichkeit, ihr eigenes Dasein auszufüllen, gerade auch in der Ehe. Fontanes Frauengestalten leben in der bürgerlichen Ehe gewissermaßen in dünner Luft. Das ganze Haus des alten bürgerlichen Handwerksbetriebs, die Einheit von Erwerbstätigkeit und Familienleben hat sich aufgelöst. Der Ehemann geht außerhalb des Hauses seinem Beruf nach. Sie selbst sind von den praktischen Arbeiten des Haushalts so gut wie ganz entlastet. Aus diesem Sachverhalt, der für das Leben wohlhabender bürgerlicher Frauen am Ende des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist, resultiert beispielsweise die Langeweile, die Effi Briest in Kessin verspürt und die sie für die kleinen Huldigungen des Majors Crampas so anfällig macht. Durch die Lebensbedingungen der Frauen in den höheren Schichten entsteht ein Vakuum, das durch Kindererziehung, Geselligkeit oder aber eben durch Lektüre gefüllt werden muss. Bei Cécile verschärft sich dieses Problem noch, denn da sie wegen ihrer Vergangenheit von der guten Gesellschaft weitgehend geschnitten wird, könnte sie die Lektüre einigermaßen anspruchsvoller Literatur nicht nur zum Zeitvertreib ganz gut gebrauchen, sondern auch zur Klärung ihrer eigenen Situation, zur Reflexion über sich selbst. Aber dazu fehlt ihr eben die Bildung, und so greift sie zu der erbaulichen Traktätchenliteratur, von der St. Arnaud so abfällig spricht.

Die Art, wie St. Arnaud über die Lektüre Céciles spricht, deutet aber außer der Frage der Bildung der Frau auch noch ein zweites Problem an, das für Fontanes Romane ebenfalls sehr bezeichnend ist. St. Arnaud spricht über die Lektüre ausschließlich unter dem Gesichtspunkt ihrer gesellschaftlichen Brauchbarkeit. Nur darauf kommt es ihm an. Die Frage, ob Céciles Seele bei der Lektüre der erbaulichen Schriften Fortschritte mache, schiebt er dagegen als irrelevant beiseite. Das ist höchst bezeichnend für die Verhältnisse, die Fontane in seinen Romanen darstellt. Er schreibt nämlich in einer Zeit, in der das Ideal der Bildung, wie es sich in Deutschland im 18. Jahrhundert entwickelt hat und wie es dann um 1810 zur Grundlage der preußischen Schulreformen und der Humboldtschen

Universitätsreform geworden ist, sich in einem Prozess der Veräußerlichung schon gewandelt hat. Bildung wird nun nicht mehr als das ideale Ziel einer niemals abzuschließenden Entwicklung der allseitigen harmonischen Persönlichkeit verstanden, sondern als eine Form des Besitzes, gewissermaßen das bildungsbürgerliche Gegenstück zum Geld der Bourgeoisie. Sehr bezeichnend für diese Entwicklung ist die Tatsache, dass damals der Büchmann entsteht, die Sammlung geflügelter Worte aus der Literatur aller Zeiten und Länder. Dieser Bildungsbesitz, den man in kleiner Münze haben kann, ist eine der Grundlagen der Konversation in der guten Gesellschaft und damit auch der Gespräche in Fontanes Romanen, denn diese arbeiten ja zu einem beträchtlichen Teil mit Zitaten, Anspielungen und anderen Redetechniken, die einen eingeweihten Zuhörer und Leser voraussetzen. Fontane hat an dieser Veräußerlichung des Bildungskonzepts durchaus selber Anteil, indem er es für die Gesprächstechnik seiner Gesellschaftsromane nutzt, aber nicht minder wichtig ist die Tatsache, dass er diese Veräußerlichung auch reflektiert. Er tut das nicht allein in der humoristischen Darstellung seiner »Frau Jenny Treibel«, die in ihrem Salon sehr gern von ihren schönen Gefühlen spricht, aber sogleich nur noch an die prosaischen Vermögenswerte denkt, als einer ihrer beiden Söhne auf die Idee kommt, eine Lehrerstochter zu heiraten. Vor allem aber thematisiert Fontane in seinen Romanen immer wieder den Verlust an Humanität, der mit der zunehmenden gutbürgerlichen Bildung verbunden sein kann. Eben dafür ist Cécile ein recht bezeichnender Beleg.

Es gehört ja zu den Grundüberzeugungen der Aufklärung, dass die Religion etwas Historisches ist, das in der klassischen und philosophischen Bildung aufgehoben ist, und Schleiermacher richtet seine berühmten Reden »Über die Religion« (1799) nicht zufällig, wie es im Untertitel heißt, »an die Gebildeten unter ihren Verächtern«. Und es gehört außerdem zu den liebgewordenen Geschichtsmythen, dass die Aufklärung mit Luther begonnen hat, dass also die Reformation der Beginn des Ausgangs aus dem dunklen Mittelalter gewesen ist. Im Bewusstsein der Gebildeten im protestantischen Deutschland gehören seitdem Mittelalter, Restauration und Katholizismus aufs engste zusammen, als die Welt, über die man hinausgewachsen zu sein glaubt. Fontane selbst hat nur noch sehr lockere Bindungen an die Kirche, aber trotzdem stellt er in seinen Romanen die katholische Frömmigkeit auffällig positiv dar. Wo er das Luthertum positiv darstellt, geht es ihm meist um vorbildliche Pastoren, die nicht mehr die Amtskirche nach außen kehren, sondern liberal und sozial eingestellt sind, aber daneben gibt es eigentlich keinerlei lutherische Frömmigkeit. Umgekehrt bleiben bei Fontane die katholischen Geistlichen weitgehend ausgespart, aber dafür gibt es positiv gezeichnete fromme Katholikinnen wie das Dienstmädchen Roswitha in »Effi Briest«, das vom Eichsfeld stammt.

Wenn man St. Arnaud an der Stelle, die ich vorhin zitiert habe, über Céciles Traktätchenlektüre reden hört, kann man den Eindruck haben,

als gehe es Fontane nur um die Darstellung ihres Bildungsdefizits. Wenn man den Roman aber insgesamt überblickt, so sieht man, daß Cécile zwar zu ungebildet ist, um mit Hilfe anspruchsvoller Lektüre mit ihrer prekären gesellschaftlichen Stellung als Gattin des Herrn von St. Arnaud fertigzuwerden, dass aber statt dessen die Religiosität ihr eben diesen Halt gibt und ihr sogar eine Verheißung bietet, den inneren Frieden zu finden. Fontane beendet daher sein Referat der Fabel seines Romans in dem Brief an Jesco von Puttkamer, aus dem ich ausführlicher zitiert habe, mit einem Satz, der nun noch zu zitieren bleibt:

> Der Grundgedanke des kl[einen] Romans ist der von der unerbittlichen Macht zurückliegender Geschehnisse, die durch reinen Wandel und aufrichtige Buße vor *Gott* zu sühnen, aber gesellschaftlich nicht zu tilgen sind.[5]

Cécile ist zwar unter dem Einfluß des Hofpredigers Dörffel, der zu ihrem Berliner Freundeskreis gehört, von der katholischen zur lutherischen Kirche übergetreten, aber ihre Frömmigkeit bleibt doch von ihrer katholischen Herkunft geprägt. Das zeigt sich besonders deutlich bei ihrem Selbstmord. Sie stirbt mit einem Kruzifix in der Hand, das sie in ihren letzten Zeilen dem lutherischen Hofprediger vermacht. Sie schreibt ihm:

> Ihre hundertfach erprobte Milde wird nicht Anstoß daran nehmen, daß es ein katholisches Kreuz ist, und auch daran nicht, daß ich, eine Convertitin, meine letzten Gebete an ebendies Kreuz, und aus einem katholischen Herzen heraus gerichtet habe. Jede Kirche hat reiche Gaben, und auch der Ihrigen verdank' ich viel; *die* aber, darin ich geboren und groß gezogen wurde, macht uns das Sterben leichter und bettet uns sanfter. (XXIX, 215)

Religion kompensiert hier also das, was die gebildete Gesellschaft dem leidenden Menschen verwehrt. Das ist insofern kein isolierter Einzelfall in Fontanes Werk, als Fontane von dieser grundsätzlichen Skepsis her, die sich gegen eine veräußerlichte Bildung richtet, einige Figuren konzipiert, die gerade dadurch gekennzeichnet sind, dass sie als Gegenbilder zur guten Gesellschaft die Verbindung von Mangel an Bildung und Fähigkeit zur Humanität verkörpern. Das Dienstmädchen Roswitha in »Effi Briest« habe ich schon erwähnt, die Witwe Schmolke in »Frau Jenny Treibel« gehört ebenfalls hierher, und in Lene Nimptsch macht Fontane sogar eine solche ungebildete Frau zu einer Hauptfigur des Romans »Irrungen, Wirrungen«, die er ohne jede Spur von Ironie mit wärmster Sympathie zeichnet. Diese Figuren kann man alle noch von Vorstellungen her interpretieren, die ein genuines Erbe des 18. Jahrhunderts sind, nämlich von der Überzeugung, die sich etwa bei Herder ausgesprochen findet, dass Humanität nicht nur das Ziel der Bildung des Menschen ist, sondern dass er immer auch schon zur Humanität geboren ist, dass es also eine natürliche Menschlichkeit vor aller Bildung gibt.

Man kann denselben Sachverhalt in Fontanes Romanen jedoch auch von seiner negativen Seite her beleuchtet sehen, denn sie zeigen, dass

Humanität in den seltensten Fällen innerhalb der angeblich guten Gesellschaft gedeihen kann, sondern eigentlich viel eher an ihren Rändern, nämlich bei den Alten, die Distanz zur Gesellschaft haben wie Dubslav von Stechlin, bei liebenswürdigen Sonderlingen wie dem Apotheker Gieshübler in »Effi Briest«, bei den Kinder- und Hausmädchen wie Roswitha oder bei der ungebildeten Kleinbürgerin Lene. Die Überzeugung, dass der gesellschaftliche Drill, die gesellschaftliche Konvention und eben auch die veräußerlichte Bildung den Menschen zu einem wahrhaft menschlichen Verhalten unfähig machen, lässt Fontane einmal in einem Brief an seine Tochter schreiben: »die verfluchte Bildung hat alles natürliche Urtheil verdorben; jeder quatscht nach«,[6] und einige Jahre später schreibt er noch schärfer:

Ich bin fast bis zu dem Satze gediehn: ›Bildung ist ein Weltunglück‹. Der Mensch muß klug sein, aber nicht gebildet. Da sich nun aber Bildung, wie Katarrh bei Ostwind, kaum vermeiden läßt, so muß man beständig auf der Hut sein, daß aus der kleinen Affektion nicht die galoppirende Schwindsucht wird.[7]

Solche Kritik an der Schwindsucht des natürlichen Urteils und der natürlichen Humanität, die durch die konventionelle Bildung verursacht wird, ist die Grundlage für die Aufwertung der katholischen Frömmigkeit, für die Cécile ein Beispiel abgibt, und von dort aus lässt sich eine Linie ziehen, die über die natürliche Menschlichkeit einer Figur wie Lene Nimptsch hinführt zum Hund Rollo, von dem Effi Briest sagt, dass er nach ihrer Verstoßung aus der guten Gesellschaft in der Einsamkeit des elterlichen Gutes Hohen-Cremmen ihr einziger Begleiter sein könne: »der ist mir auch nicht gram. Das ist der Vorteil, daß sich die Tiere nicht so drum kümmern«.[8] Und als der Hund dann um Effi trauert, sagt der alte Briest:

Ja, Luise, die Kreatur. Das ist ja, was ich immer sage. Es ist nicht so viel mit uns, wie wir glauben. Da reden wir immer von Instinkt. Am Ende ist es doch das beste.

Frau von Briest wehrt dann ab und sagt:

Sprich nicht so. Wenn du so philosophierst ... nimm es mir nicht übel, Briest, dazu reicht es bei dir nicht aus. Du hast deinen guten Verstand, aber du kannst doch nicht an solche Fragen ...[9]

Damit rücken Briests Sätze natürlich sogleich in ein humoristisches Licht, das ein Ausdruck von Fontanes Skepsis allen extremen und apodiktischen Behauptungen gegenüber ist, und das verbietet es dem Leser, diese Sätze als einen Ausdruck letzter Wahrheiten zu nehmen, aber die Tatsache, dass hier, wie eigentlich immer bei Fontane, die Dinge skeptisch in der Schwebe bleiben, ändert doch nichts daran, dass er hier eine grundsätzliche Kritik an der menschlichen Vernunft und an der menschlichen Kultur formuliert und dass sie mehr ist als eine Beiläufigkeit, eben weil diese Kritik nur das auf die Spitze treibt, was in anderen Äußerungen und anderen Figuren schon angelegt ist. Das spielt auch noch in der Ka-

tastrophe des Romans »Cécile« eine Rolle. Dort macht Gordon es sich in seinem letzten Brief an Cécile vor dem Duell – mit Recht – zum Vorwurf, dass sein Vertrauen, sein Gefühl für Cécile nicht stark genug gewesen ist, seine gesellschaftlichen Vorurteile zu überwinden.

Fontanes Kritik an der Veräußerlichung der Bildung im Bürgertum des 19. Jahrhundert, die die natürliche Urteilskraft und die natürliche Humanität korrumpiert oder sogar vernichtet, berührt sich nun schon mit dem zweiten allgemeinen Aspekt, den ich am Roman »Cécile« herausheben möchte, nämlich die Darstellung von Gesellschaft. »Cécile« ist in Fontanes Werk der erste Roman, in dem er seine Reflexionen über die Gesellschaft als Institution und über die Humanität eben jener Gesellschaft, die man die gute zu nennen pflegt, zum ersten Mal ausdrücklich thematisiert. Wenn man über Fontanes Romane spricht, muss immer von der Gesellschaft die Rede sein, von der gesellschaftlichen Einbettung der Figuren, von der gesellschaftlichen Prägung ihrer Psychologie, von gesellschaftlichen Zwängen und anderem mehr. Dabei geht es aber vornehmlich um bestimmte Gesellschaftsformationen, um historische Zustände oder um bestimmte Schichten. Das gilt zunächst einmal auch für »Cécile«, und alles, was ich bisher über diesen Roman und seine weibliche Hauptfigur gesagt habe, bezog sich auf solche Konkreta, vor allem auf ihre Prägung durch die höfische Gesellschaft. In »Cécile« kommt aber noch etwas Allgemeineres hinzu, nämlich der Blick für das Wesen von Gesellschaft an sich.

Schon die Selbstinterpretation Fontanes am Schluss seines Briefes an Jesco von Puttkamer deutet auf eben diesen Problemkomplex hin. Ich zitiere sie deshalb noch einmal: »Der Grundgedanke des kl[einen] Romans ist der von der unerbittlichen Macht zurückliegender Geschehnisse, die durch reinen Wandel und auf richtige Buße vor *Gott* zu sühnen, aber gesellschaftlich nicht zu tilgen sind.« In dem Brief an Mathilde von Rohr, mit dem er ihr ein Exemplar des Romans schickte, formuliert Fontane im selben Sinne, die Geschichte von Cécile predige den Satz: »sitzt man erst mal drin, gleichviel ob durch eigne Schuld oder unglückliche Constellation, so kommt man nicht mehr heraus. Es wird nichts vergessen.«[10] Beide Formulierungen zielen auf den Zusammenhang von Schuld und Sühne, auf den Zusammenhang zwischen einer Verfehlung und ihren Folgen. Das sind an sich Probleme, die ihren Platz vor allem in der Gattung der Tragödie haben. Wenn Fontane seinem Roman gerade dieses Grundmuster unterlegt, dann liegt darin auch schon eine wesentliche Aussage über die Bedeutung der Gesellschaft als Institution: Gesellschaft rückt hier nämlich in die Rolle des Schicksals in der klassischen Tragödie; Gesellschaft wird zum Verhängnis. Die zurückliegenden Geschehnisse, von denen Fontane spricht, bekommen dadurch ihre »unerbittliche Macht«, dass sie sich nicht nur zwischen Gott und den Menschen abspielen, sondern unter den Menschen, dass über sie nicht nur Gott zu Gericht sitzt, sondern auch die Menschen, die als Gesellschaft nicht vergessen und die

deswegen erbarmungsloser sind als Gott. Dieses Grundmuster trifft insofern auf die Handlung von »Cécile« besonders gut zu, als es hier ja tatsächlich um die Nachwirkungen und um die Aufdeckung »zurückliegender Geschehnisse« geht und dass sich diese Aufdeckung am Ende genauso tödlich auswirkt wie die Suche des Ödipus nach der Wahrheit.

In »Cécile« gibt es im Übergang zwischen den Szenen in Thale und den Szenen in Berlin ein Gespräch zwischen Cécile und dem Hofprediger Dörffel, in dem es um ihr Verhältnis zu Gordon geht. Der Hofprediger meint, dieser sei so recht eine Bekanntschaft, wie Cécile sie brauche: »Denn es bleibt bei meinem alten Satz: Sie verbringen Ihr Leben einsamer, als Sie sollten.« (XVIII, 146) Cécile meint dagegen, sie sei noch gar nicht einsam genug: »Was sich Gesellschaft nennt, ist mir alles Erdenkliche, nur kein Trost und keine Freude.« Darauf repliziert dann der Hofprediger:

> Weil die Gesellschaft, die sich Ihnen bietet, hinter Ihren Ansprüchen zurückbleibt. Sie lächeln, aber es ist so, meine gnädigste Frau. Was Sie brauchen, sind unbefangene Menschen, Menschen, die die Sprache zum Ausplaudern, nicht aber zum Cachiren der Dinge haben. Und zu diesen Unbefangenen zählt Herr von Gordon. So wenigstens ist der Eindruck, den ich von ihm empfangen habe. Pflegen Sie seine Bekanntschaft, und er wird Ihnen das Licht und die Freude geben, die Sie so schmerzlich vermissen. (XVIII, 146)

Cécile sieht das ganz anders: Sie verdankt ihrer Meinung nach die glücklichen Tage in Thale allein dem Umstand, dass Gordon sieben Jahre im Ausland war und deswegen nichts von der Duellaffäre St. Arnauds und damit von ihrer Vorgeschichte weiß. »Aber auf wie lange noch? Er wird sich rasch hier wieder einleben, alte Beziehungen anknüpfen, und eines Tages wird er alles wissen. Und an demselben Tage [...] wird auch der heitere Traum, den ich träumen soll, zerronnen sein.« (XVIII, 147 f.) Cécile fürchtet also die Gesellschaft und ihre Neigung zum Klatsch, und in der Tat nimmt sie hier vorweg, was dann tatsächlich geschieht. Nur ist an der Katastrophe gar nicht einmal die Gesellschaft schuld, wie Cécile das befürchtet. Ausgelöst wird sie nämlich gerade nicht durch den gesellschaftlichen Klatsch, der mehr oder minder zufällig oder böswillig an Gordon herangetragen wird, sondern durch seine eigene Neugier, sein eigenes Interesse daran, hinter das Geheimnis ihrer aparten Erscheinung zu kommen. Es passiert dann zudem auch etwas anderes, als was Cécile eigentlich befürchten muss. Das Normale, das sie erwartet, ist ja, dass Gordon sich, nachdem er ihre Vorgeschichte kennt, von ihr zurückzieht, aber es geschieht dann gerade das Gegenteil: dass Gordon unter dem Einfluß seiner Eifersucht auf einen scheinbar erfolgreichen Nebenbuhler Cécile gegenüber auf eine taktlose Weise aufdringlich wird.

Aber auch wenn die Handlung anders abläuft, als Cécile befürchtet, so tritt doch die Katastrophe ein, vor der sie Angst hat, ja, sie kommt aufgrund von Gordons Verhalten sogar noch schlimmer, als sie es tatsächlich befürchten kann. Cécile begeht Selbstmord, weil es ihr vermutlich

unerträglich ist, dass sie nun schon unwillentlich den Tod eines zweiten Mannes verursacht hat, weil die Spielregeln der Gesellschaft von St. Arnaud verlangen, dass er seine gekränkte Ehre durch ein Duell wiederherstellt. Das alles zeigt, wie subtil Fontane die Handlungsweisen seiner Romanfiguren motiviert und wie die verschiedensten Umstände ineinandergreifen. Insofern hat der alte Briest durchaus recht, wenn er die sorgenvollen Reflexionen seiner Frau über ihre eigene Schuld am Schicksal Effis mit der Bemerkung abbricht: »Ach, Luise, laß ... das ist ein *zu* weites Feld.«[11] Es ist sehr bezeichnend für Fontane, dass er das Leitmotiv von Briests ständiger Redensart gerade auf diese Pointe zulaufen lässt, dass es gerade um diesen Zusammenhang geht, nämlich die Verkettung des Persönlichen mit dem Gesellschaftlichen.

Aber auch wenn man grundsätzlich in Rechnung stellt, dass diese Verkettung sehr vielschichtig ist, so bleibt doch festzuhalten, dass es im Gespräch zwischen dem Hofprediger und Cécile zunächst einmal um die Gesellschaft als Institution geht und noch gar nicht um die Verflechtung des Individuums in ihre Strukturen. Und dabei ist nun sehr bezeichnend, dass die Gesellschaft hier unter einem doppelten Aspekt erscheint: als etwas Humanes und als inhumaner Zwang. Fontane ist – natürlich, muss man sagen – von der Überzeugung durchdrungen, dass der Mensch ein geselliges Wesen ist und ohne den Umgang mit seinesgleichen verkümmern muss. Aber ihm geht es dabei in seinen Gesellschaftsromanen im Grunde überhaupt nicht um die gegenwärtige politische Ordnung und ihre Formen, sondern nur um Gesellschaftliches ganz allgemein und grundsätzlich. Nirgends in seinen Romanen gibt es eine ernsthafte Alternative zum Leben in der realen Gesellschaft seiner Zeit, keine realistische Möglichkeit zum Aussteigen aus ihr, aber auch keine realistische Möglichkeit zu einer von Grund auf veränderten, wirklich freien Gesellschaft.

Als Positives bietet die Gesellschaft dagegen vor allem die Möglichkeit zum Gespräch. Als Dubslav von Stechlin am Anfang des Romans Besuch von seinem Sohn und dessen Freunden bekommt, sagt gerade er, der vorher in seiner Alterseinsamkeit dargestellt worden ist, er sei sehr für das Reden: »Schweigen kleid't nicht jeden. Und dann sollen wir uns ja auch durch die Sprache vom Tier unterscheiden. Also wer am meisten red't, ist der reinste Mensch.«[12] Das sagt schon Dubslav selbst mit Freude an der Causerie, an der pointierten Formulierung und der provokanten Überspitzung, in der zugleich Fontanes ironische Skepsis gegenüber allen unanfechtbaren Wahrheiten zum Ausdruck kommt, aber trotzdem steht dahinter auch seine Grundüberzeugung von der geselligen Natur des Menschen. Dem ist aber sogleich hinzuzufügen, dass im Gespräch zwischen Cécile und dem Hofprediger auch die Kehrseite dieses Sachverhalts anklingt, nämlich in den bereits zitierten Worten des Geistlichen: »Was Sie brauchen, sind unbefangene Menschen, Menschen, die die Sprache zum Ausplaudern, nicht aber zum Cachiren der Dinge haben.«

Da erscheint sogleich dieselbe humane Fähigkeit zur Kommunikation in einem anderen Licht: Sprache ist nicht nur eine Fähigkeit zur Mitteilung von Gedanken, sondern auch eine Möglichkeit, sie zu verbergen, und das gilt gerade für die gesellige Konversation mit ihren Andeutungen und Anspielungen. Voraussetzung für eine offene, unverzerrte Kommunikation wäre Unbefangenheit, aber die ist nur schwer zu haben, weil die Menschen in der Gesellschaft Zwecke verfolgen, weil sie etwas erreichen oder bewirken wollen, diese Ziele aber verbergen. Vor allem aber sind die meisten Menschen nicht unbefangen und unvoreingenommen, eben weil sie gesellige Wesen sind, weil die Gesellschaft jedem, der sich in ihr bewegt, ein Bild von anderen Menschen vermittelt, das diese in Gestalt eines Vorurteils festlegt. Und gerade die gute Gesellschaft, die ihren ungeschriebenen, aber trotzdem ehernen Spielregeln folgt, ahndet Verstöße gegen diese Spielregeln, gegen die Schicklichkeit, besonders scharf, indem sie die schwarzen Schafe ausgrenzt. Gerade die sogenannte gute Gesellschaft hat wenig Talent zur Nachsicht. Cécile sieht den einzigen Grund für Gordons Unbefangenheit ja mit Recht darin, dass er einige Jahre im Ausland gelebt hat und deshalb von ihrer Vergangenheit noch nichts weiß. Sie fürchtet sich also mit gutem Grund vor dem Augenblick, in dem er seine Unbefangenheit verliert. Aber ein besonders interessanter Zug an dieser Frauengestalt ist die Tatsache, dass sie aufgrund ihrer Vorgeschichte wirklich krank wird, noch *bevor* Gordon von ihrer Vergangenheit erfährt.

Friedrich Theodor Vischer hatte in den 1860er Jahren in seiner »Ästhetik« das Programm für eine realistische Erzählkunst entwickelt und dabei ein für allemal festgestellt, dass die moderne Gattung des Romans in der »wunderlosen Welt« des modernen Alltags zu spielen habe. Das hatte ihn jedoch nicht daran gehindert, nach Möglichkeiten zu suchen, wie der Roman trotzdem zugleich auch die poetischen Bedürfnisse seiner Leser und Leserinnen erfüllen könne. Daher sind seine Ausführungen über den Roman eine aufschlussreiche Quelle zum Verständnis der Erzählkunst des Poetischen Realismus. Eine der Möglichkeiten, die Vischer bei seinen Überlegungen ins Spiel brachte, war es, die »tiefen Abgründe des Seelenlebens« zu nutzen, um die an sich prosaische Wirklichkeit zu poetisieren. Das Vorbild, das ihm dabei vorschwebte, war die Gestalt der Mignon in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«, ein rätselhaftes androgynes Wesen, dessen abnormes Verhalten Goethe beschreibt, aber nicht wirklich erklärt, so dass der Leser es sowohl als Ausdruck der Pubertät als auch als Folge der psychischen Belastung durch den Inzest der Eltern deuten kann.

Fontane nun schreibt seine Romane in einer Zeit, in der sich sowohl in der Psychologie und Psychiatrie als auch in der erzählenden Literatur die Entdeckungen Sigmund Freuds vorbereiten. Die Vorstellung von der menschlichen Seele und den Kräften, die in ihr wirken, wird damals in einer Weise erweitert und vertieft, die für das frühe 19. Jahrhundert noch

ganz unvorstellbar war. In der Wissenschaft wie in der Literatur vollzieht sich die Entdeckung des Unbewussten, des Verdrängten, überhaupt die Entdeckung der Sexualpsychologie. Die Frauenfiguren in Fontanes Romanen gehören auch in diesen Zusammenhang, insofern nämlich manche von ihnen an rätselhaften Krankheiten leiden, die im zeitgenössischen Sprachgebrauch vielfach als Neurasthenie, als Nervenfieber oder einfach als Nervosität bezeichnet werden. In Fontanes Darstellung sind dies komplexe Krankheitszustände, die wir mit unserem modernen Begriffsapparat als psychosomatisch bezeichnen würden. Das prägnanteste Beispiel dafür ist eben Cécile, eine Frau, die die Angst vor der Entdeckung ihrer Vergangenheit im ganz wörtlichen Sinne krank macht, ohne dass sie selbst imstande wäre, diesen Zusammenhang zu durchschauen.

Am Beginn ihrer Krankheit steht der erwähnte Mechanismus des Lebens in der guten Gesellschaft, nämlich die Bestrafung von Handlungen, die nicht schicklich sind, durch Ausschluss aus ihr. Im Lebenslauf des Offiziers von St. Arnaud sind deshalb die Heirat mit Cécile und das Duell mit dem Stabsoffizier ein Ende seiner vielversprechenden Karriere, und das wiederum hat verheerende psychische Folgen. Die Malerin Rosa Hexel sagt von ihm im Gespräch mit Gordon:

> Es war ein Unglück, daß er den Dienst quittiren mußte. Blieb er in der Armee, so war alles gut oder konnt' es wieder werden. Jetzt ist er verbittert: befehdet was er früher vergöttert hat und sitzt auf der Bank, wo die Spötter sitzen. Und das ist eine schlimme Bank. Er war ganz Soldat und ging darin auf. Nun hat er nichts zu tun und steht im Tattersall umher oder besucht den Club, ja, fast läßt sich sagen, er lebe da. Vor Tisch liest er Zeitungen, nach Tisch spielt er Whist oder Billard; das klingt sehr harmlos, aber, wie Sie vielleicht wissen werden, es geht um Summen, die für unsereins ein Vermögen bedeuten. (XXI, 167 f.)

Der gesellschaftliche Ausschluss ist hier also der Weg ins Abseits, in die innere und äußere Labilität, und das ist dann auch wieder einer der Gründe für die halbverdeckten Spannungen in der Ehe der St. Arnauds.

In welcher Weise die gesellschaftlichen Sanktionen gewissermaßen nach innen schlagen, wird an Cécile selbst noch deutlicher als an ihrem Mann dargestellt, noch dazu auf eine sehr moderne Weise. Als Gordon Cécile in Thale kennenlernt, zeigt sie Anzeichen von Nervenschwäche und von hysterischen Überreaktionen, die allenfalls ihrem Mann verständlich sind, Gordon aber ein Rätsel bleiben. Aber Cécile ist in Thale doch noch nicht wirklich krank, und ihr Befinden bessert sich unter dem Einfluss der Sommerfrische. Als Gordon Cécile dann aber im Spätherbst in Berlin besucht, findet er sie auf dem Balkon ihrer Wohnung vor; ihr Arzt hat bei ihr eine Herzkrankheit diagnostiziert und ihr dagegen Digitalis verordnet, also Fingerhutextrakt. Sie fühlt sich selber schwach, aber Gordon protestiert dagegen: sie sei nicht krank,

Sie dürfen nicht krank sein. Und diese dummen Tropfen; weg damit samt der ganzen Doktorensippe. Das brüstet sich mit Ergründung von Leib und Seele, schafft immer neue Wissenschaften, in denen man sich vor ›Psyche‹ nicht retten kann und kennt nicht mal das ABC der Seele. Verkennung und Irrthum, wohin ich sehe. Ach, meine theure Cécile, Sie haben sich hier in bittere Kälte gebettet, um freier athmen zu können. Aber was Ihnen fehlt, das ist nicht Luft, das ist Licht, Freiheit, Freude. Sie sind eingeschnürt, eingezwängt, deshalb wird Ihnen das Athmen schwer, *des*halb thut Ihnen das Herz weh, und dieses eingezwängte Herz, das heilen Sie nicht mit todtem Fingerhutkraut. Sie müßten es wieder blühen sehen, roth und lebendig wie damals, als wir über die Felsen ritten und der helle Sonnenschein um uns her lag. Und dann abends das Mondlicht, das auf das einsame Denkmal am Wege fiel. Unvergeßlicher Tag und unvergeßliche Stunde. (XXIII, 183)

Gordon hat mit seiner Rede insofern recht, als er erkennt und offen ausspricht, dass Céciles Herzkrankheit kein einfach organisches Leiden ist, sondern seine sozialen Ursachen hat, dass es ein psychosomatisches Leiden ist, verursacht eben durch die Ausschließung aus der Gesellschaft. Deshalb steht am Schluss seiner Rede die Aufforderung, aus der Gesellschaft wieder auszubrechen, wieder die Freiheit der Sommerfrische zu genießen, die sie beide zusammen während der Tage in Thale erlebten. So weit hat Gordon, wie gesagt, durchaus recht. Was er aber nicht durchschaut und was auch Cecile selbst nicht durchschaut, ist die Tatsache, dass die Ursache dieser Leiden nicht mehr nur bei der Gesellschaft allein liegen, sondern dass sie schon nach innen geschlagen sind. Diese Szene steht nämlich zeitlich nach dem Gespräch Céciles mit dem Hofprediger und damit auch nach dem Ausdruck ihrer Furcht davor, Gordon könne die verborgenen Zusammenhänge erkennen. Tatsächlich kennt er sie bei seinem Besuch bereits, aber er hat bisher von dieser Kenntnis noch keinen Gebrauch gemacht. Es sind also nicht so sehr die gesellschaftlichen Sanktionen, die Cécile herzkrank machen, sondern vielmehr die Furcht vor diesen Sanktionen durch die Kreise, in denen sie sich in Berlin überhaupt noch bewegen kann, und ihre Furcht davor, Gordons wohltuende Sympathie durch die Entdeckung ihrer Vorgeschichte zu verlieren. Das ist ein Zwang, den sie sich selbst antut. Ihre Frömmigkeit erscheint nicht zuletzt auch als Versuch, mit diesem inneren Zwang und den Ängsten, die er auslöst, fertig zu werden. Aber das hilft ihr am Ende nicht, weil Gordon ganz anders reagiert, als sie erwartet. Gegen seine taktlose Zudringlichkeit ist sie wehrlos.

Bald nach dem Erscheinen der Buchausgabe des Romans schrieb der Kritiker Paul Schlenther eine Besprechung für die »Vossische Zeitung«, in der er vor allem Fontanes Meisterschaft der indirekten Charakterisierung der Figuren rühmte. Fontane war trotzdem nicht ganz zufrieden, weil Schlenther weder auf die Modernität der weiblichen Hauptfigur noch auf die Modernität in der Darstellung der Gesellschaft eingegangen war. So machte er den Versuch, das in einem Brief an Schlenther zurechtzurücken:

»Cécile« ist doch mehr als eine Alltagsgeschichte, die liebevoll und mit einem gewissen Aufwand von Kunst erzählt ist. Wenigstens *will* die Geschichte noch etwas mehr sein. Sie setzt sich erstens vor, einen Charakter zu zeichnen, der, soweit meine Novellenkenntnis reicht (freilich nicht sehr weit), noch nicht gezeichnet ist, und will zweitens den Satz illustrieren: ›Wer mal drin sitzt, gleichviel mit oder ohne Schuld, kommt nicht wieder heraus.‹ Also etwas wie Tendenz. Auch das, wenigstens in dieser Gestaltung, ist neu.[15]

Die Modernität der Gestalt der Cécile liegt in der Tat darin, dass Fontane die Symptome einer Neurasthenie schildert, ohne sie mit klinischer Distanz zu analysieren, und die Modernität der Darstellung der Gesellschaft kommt durch das Ineinandergreifen des Gesellschaftlichen mit dem Individuellen zustande. Fontane hat, wie erwähnt, vom englischen Roman gelernt, die Psychologie seiner Figuren historisch und gesellschaftlich zu verankern. In »Cécile« ist das besonders konsequent durchgeführt, weil es dabei gar nicht um bestimmte historische oder gesellschaftliche Verhältnisse geht, sondern um das Gesellschaftliche an sich. Das gibt dem kleinen Roman seinen besonderen Rang und das war für Walther Killy vermutlich eine hinreichende Begründung für seine Aufnahme in die Reihe der »Exempla classica«.

Anmerkungen

* Vortrag, gehalten bei den Storm-Tagen in Heiligenstadt 2009, für den Druck mit Zitatnachweisen versehen. – Ich zitiere den Roman nach: Theodor Fontane: Cécile. Hg. von Hans Joachim Funke u. Christine Hehle. Berlin 2000 (= Theodor Fontane: Große Brandenburger Ausgabe. Hg. von Gotthard Erler [5] Das erzählerische Werk. Bd. 9, mit römischer Kapitelzahl und arabischer Seitenzahl).

1 Theodor Fontane: Cécile (mit einem Nachwort von Kurt Schreinert). Frankfurt a. M. u. Hamburg 1961 (= Exempla classica, Bd. 29).

2 In der kleinen Literaturliste, die dem Text beigegeben war, gab es keinen einzigen Aufsatz, der sich mit diesem Roman befasste. Im Metzler-Band von Charlotte Jolles: Theodor Fontane. 3. Auflage. Stuttgart 1983, S. 76, beginnt die nachgewiesene Spezialliteratur mit dem Erscheinungsjahr 1968.

3 Theodor Fontane: Briefe. Bd. 3. München 1980 (= Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Hg. von Walter Keitel u. Helmut Nürnberger. Abt. IV. Bd. 3), S. 449–451.

4 Tagebuchnotiz Fontanes, hier zitiert nach dem Anhang der benutzten Ausgabe des Romans, S. 219.

5 Wie Anm. 3.

6 An Mete Fontane, 17. 2. 1891. In: Theodor Fontane: Briefe II: Briefe an die Tochter und an die Schwester. Hg. von Kurt Schreinert. Berlin 1969, S. 168.

7 An Mete Fontane, 9. 8. 1895. Ebd., S. 238.

8 Theodor Fontane: Effi Briest. Hg. von Christine Hehle. Berlin 1998 (= Theodor Fontane: Große Brandenburger Ausgabe. Hg. von Gotthard Erler [5] Das erzählerische Werk. Bd. 15), S. 339.

9 Ebd., S. 349.

10 An Mathilde von Rohr, 19. 4. 1887. In: Briefe (wie Anm. 3), S. 535.

11 Effi Briest (wie Anm. 8), S. 350.

12 Theodor Fontane: Der Stechlin. Hg. von Klaus-Peter Möller. Berlin 2001 (= Theodor Fontane: Große Brandenburger Ausgabe. Hg. von Gotthard Erler [5] Das erzählerische Werk, Bd. 17), S. 24.

13 An Paul Schlenther, 2. 6. 1887. In: Briefe (wie Anm. 3), S. 539.

Regina Fasold

Oscar von Westernhagen: Erinnerungen an die Stormzeit in Heiligenstadt.

Vier Briefe von Oscar von Westernhagen, Sohn des Stormfreundes Adolf von Westernhagen, gerichtet an den Heimatforscher Wilhelm Kolbe

Wilhelm Kolbe (1878–1963), einer der bedeutenden Heimatforscher des Eichsfeldes und des Südharz-Gebietes und langjähriger Herausgeber der Zeitschrift »Heimatland«, hat sich sehr frühzeitig auch um die Erforschung der Heiligenstädter Jahre Theodor Storms bemüht.[1] Seine kleinen Aufsätze sind im Stile der damaligen Zeit verfasst und versuchen – zumeist über einschlägige Briefzitate –, Lebensverhältnisse und literarisches Schaffen des Autors einem breiteren Publikum vorzustellen. Wichtig ist dabei die Tatsache, dass Wilhelm Kolbe, der auch im Briefaustausch mit Gertrud Storm (1865–1936) stand, noch Mitte der 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, offenbar angeregt durch die Storm-Biografin, nach letzten Zeitzeugen von Storms Aufenthalt in Heiligenstadt suchte. Diese Quellenforschung Kolbes gilt auch heute noch als überaus verdienstvoll.

Im Literaturmuseum »Theodor Storm« befindet sich als Dauerleihgabe ein Teilnachlass von Wilhelm Kolbe, der dem Museum im Jahre 2000 von Bernhard Jung (1922–2002) aus Arenshausen übergeben wurde. Unter den verschienen Materialien dieses Konvoluts sind auch vier Briefe von Oscar von Westernhagen an Kolbe aus dem Jahre 1926.

Oscar von Westernhagen ist der einzige Sohn von Adolf von Westernhagen (1804–1886). Letzterer arbeitete wie Theodor Storm als Kreisrichter an dem großen Kreisgericht in Heiligenstadt, übrigens nicht selten auch als Vertretung Storms am Gericht während dessen Krankheiten bzw. Erholungsaufenthalten in der schleswig-holsteinischen Heimat. Adolf von Westernhagen lebte während seiner Dienstzeit am Gericht mit der Familie in einer Stadtwohnung, und zwar in der ehemaligen Post von Heiligenstadt, Ecke Kollegiengasse / Wilhelmstraße. Hier verkehrten die Familien von Haus zu Haus offenbar öfter miteinander. Anfangs, also 1857 und 1858, noch bevor Storm Alexander von Wussow zum Freund gewann, war Westernhagen auch der einzige Kollege, von dem Storm überhaupt eingeladen wurde. Gegenüber seinen Eltern vergisst er nicht zu bemerken, dass es neben einem üppigen Mahl dort »7 Sorten Wein«[2] gegeben habe.

Adolf von Westernhagen war jedoch nicht nur Richter, sondern auch der Mitbesitzer[3] des Unterhofs in Teistungen, eines Rittergutes, das dann in Teilen an seinen einzigen Sohn Oscar vererbt wurde.[4] Mehrere Male hat Storm Adolf von Westernhagen in Teistungen besucht. Über den Be-

such am 17./18. Juli 1858, zusammen mit seinem Sohn Ernst (1851–1913), gibt es bekanntlich einen ausführlichen Bericht des Dichters in einem Brief an seine in Segeberg weilende Frau Constanze.[5] Aber schon am 2. September 1858 meldet er bereits wieder einen Teistungenbesuch an die Eltern: »Vorigen Montag machten wir mit den 3 Jungens, incl. Hermann[6] also 4, eine Leiterwagenpartie nach dem Westernhagenschen Gute Teistungen, wohin wir eingeladen waren; und kamen Nachts gegen 1 U. recht verfroren zurück.«[7]

Adolf von Westernhagen, der am 24. Februar 1806 in Teistungen geboren wurde, heiratete, laut der »Geschichte der Familie von Westernhagen«[8], am 8. Juni 1848 in Rietberg in Westfalen Magdalena Maria Rotgeri (1827–1912). Das Ehepaar hatte fünf Kinder, vier Mädchen, Magdalene (geb. 1852), Alice (geb. 1854), Corinna (geb. 1859) und Melitta (geb. 1871) sowie eben den Erstgeborenen Oscar, der am 9. Juli 1849 in Heiligenstadt das Licht der Welt erblickte. Altersmäßig stand er also den Storm-Söhnen Hans und Ernst sehr nahe. Oscar von Westernhagen schlug später die Offizierslaufbahn ein und lebte nach seiner Pensionierung als Major a. D. wieder auf Teistungen Unterhof, nachdem er am 30. März 1903 sämtliche Anteile an Unterhof erworben hatte. Bereits 1895 ließ Hans von Westernhagen, der vormalige Besitzer, an Stelle des alten Herrenhauses, das Storm noch gekannt hatte, ein neues Wohnhaus errichten, welches von Oscar von Westernhagen dann »schloßartig aus- und umgebaut worden ist, wobei auch der Hof und der Pächtergarten parkartig ausgestaltet und angelegt wurde«.[9] Verheiratet war Oscar von Westernhagen mit Martha Spiekermann (geb. 1860), die er 1882 in Berlin ehelichte. 1926, zum Zeitpunkt seiner Korrespondenz mit Kolbe, war er also bereits ein alter Herr von fast 76 Jahren.

Die hier zum ersten Mal zum Abdruck gelangenden Briefe Oscar von Westernhagens haben durch ihren Authentizitätscharakter in der heutigen Zeit Seltenheitswert: Wo wird man noch Quellenmaterial wie diese Erinnerungen auffinden, die unmittelbar bis in die Stormzeit zurückreichen! Freilich, Oscar von Westernhagen ist zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Briefe ein alter Mann, und das eine oder andere Mal täuscht ihn auch sein Gedächtnis, wie man leicht feststellen kann. Das betrifft vor allem Namen, Ämter, Buchtitel etc. Jedoch bei speziellen Situationen und Erlebnissen mit Storm selbst, so zum Beispiel das Einstudieren eines Theaterstückes von Theodor Körner, aber auch bei der Beschreibung der städtischen Verhältnisse, der Feste und Feiern, der Gebäude und Anlagen, wird ihn die Erinnerung nicht oder weniger trügen. Ein leises Lächeln rufen beim heutigen Leser die Auskünfte Westernhagens zur Ehe seiner Eltern hervor. Er hatte sich zu einer Stellungnahme herausgefordert gefühlt, da Wilhelm Kolbe zu Heiligenstadtbezügen in der von Storm 1861 geschriebenen Novelle »Veronica« recherchierte und vermutete, dass das Ehepaar Adolf und Magdalena von Westernhagen – er evangelisch wie die meisten Aristokraten des Eichsfeldes und sie katholisch,

da aus Westfalen gebürtig – dem Dichter als Vorbild für die Protagonisten in dieser Erzählung gedient haben könnte. Gegen diese Vermutung verwahrt sich der Sohn jedoch vehement, nicht zuletzt deshalb, weil er meinte, seine Mutter von solchen ›Anfechtungen‹ wie sie Veronica in Storms Novelle erlebt – diese fühlt sich durchaus von einem jungen Verwandten auch erotisch angezogen –, mit aller Entschiedenheit freisprechen zu müssen.

Es gibt zu Storms Heiligenstädter Jahren, die Briefe des Dichters an Eltern und Freunde einmal ausgenommen, nicht all zu viele Zeitzeugen – der Berliner Zeichner und Kunstschriftsteller Ludwig Pietsch ist da mit seiner Autobiografie »Wie ich Schriftsteller geworden bin«[10] fast schon die Ausnahme. Umso mehr sollten wir schätzen, was noch an Zeugnissen auf uns gekommen ist. Auch und gerade diese kleinen anekdotischen Züge, wie sie Oscar von Westernhagen überliefert, tragen dazu bei, unser Bild von der Person des Dichters wie von den kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnissen einer Kleinstadt im 19. Jahrhundert zu vervollständigen, in der Storm sich letztlich wohlgefühlt hat wie in einer zweiten Heimat.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu folgende Beiträge: Bernhard Jung: Wilhelm Kolbe. In: Storm-Blätter aus Heiligenstadt 7 (2001), S. 31–34; Antonia Günther: Ein Brief nach Heiligenstadt. Ebd., S. 35 f.; Gerhard Jaritz: Zu den Verdiensten des Eichsfelders Wilhelm Kolbe um die Erinnerung an Theodor Storm in Heiligenstadt. In: Storm-Blätter aus Heiligenstadt 13 (2007), S. 113–114.

2 Vgl. Theodor Storm an seine Eltern, 20. Februar 1857. Zitiert nach dem Original in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel, Storm-Nachlass Cb 50.53: 3, 40.

3 Der Unterhof gehörte Adolf von Westernhagen und seinen fünf jüngeren Geschwistern nach dem Tod ihrer Mutter 1856 zu gleichen Teilen; die Geschwister waren: Mathilde (1804–1886), Hermann (1808–1864), Bertha (1813–1874), Otto (1818–1876) und Albert (1826–1866). Vgl. Max von Westernhagen: Geschichte der Familie von Westernhagen auf dem Eichsfelde während eines Zeitraums von 7 Jahrhunderten. Reprint der Ausgabe 1909. Heilbad Heiligenstadt 2003, S. 167.

4 Der größere Teil ging an den einzigen Sohn seines Bruders Otto, an Hans von Westernhagen, geb. 1849.

5 Vgl. diesen Brief in kommentierter Form in: Theodor Storm – Constanze Storm. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Regina Fasold. Berlin 2009, S. 119–126, Kommentar: S. 382–385.

6 Damit ist Hermann Schnee (1840–1826) gemeint, der im Sommer 1858 die Storms auf dem Eichsfeld besuchte.

7 Theodor Storm an die Eltern, 2. bis 5. September 1858. Zitiert nach dem Original in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel, Storm-Nachlass Cb50.53:03,56.

8 Vgl. Max von Westernhagen: Geschichte der Familie von Westernhagen auf

dem Eichsfelde (wie Anm. 3), besonders S. 357.
9 Ebd., S. 167.
10 Ludwig Pietsch: Wie ich Schriftsteller geworden bin. Der wunderliche Roman meines Lebens. Hg. von Peter Goldammer. Berlin 2000.

Zu den Briefen

Die Wiedergabe der Briefe folgt buchstaben- und satzzeichengetreu den Originalen, auch dort, wo die Orthographie des Briefschreibers individuellen Schreibgewohnheiten folgt (Trottoir schreibt Westernhagen eben z. B. generell: Trotoir). Auf einen textkritischen Teil ist verzichtet worden. Kommentiert werden durch Fußnoten nur Äußerungen Oscar von Westernhagens zu Sachverhalten, Namen etc., die die Stormzeit betreffen.

Brief Nr. 1

z. Zt Haag (Holland) Danckertstraat 33 24/4.26

Herrn Redacteur W. Kolbe.
Bleicherode.

Hier nach Holland, wo ich mich seit einigen Monaten zum Besuch bei Freunden aufhalte, erhielt ich gestern aus Teistungen, die an Herrn Capitain Biermann gerichtete Karte mit dem Wunsche: meine Storm-Erinnerungen bald zu erhalten, und worauf sie um Rückgabe von 2 Westernhagenscher Ahnentafeln mit Ihren handschriftlichen Ergänzungen ersuchen.

Diese Karte überraschte mich, da ich weder von dem oben ausgesprochnen Wunsche, noch von Sendung von Ahnentafeln bisher etwa wußte! Sollten Sie also – Storm bezüglich – an mich herangetreten sein, so kann ich nur mein Bedauern aussprechen, daß ich bisher keinerlei bezüglichen Brief oder Karte erhalten habe, auch – was es für ein Bewenden mit den Ahnentafeln hat – nicht weiß!!

Ich erinnere mich freilich des Dichters Storm noch sehr gut aus meiner Knabenzeit in Heiligenstadt. Da seine beiden ältesten Söhne ungefähr in meinem Alter, auch mit mir auf d. Schule waren, war ich viel im Stormschen Hause, wo es nicht nur sehr gemütlich zuging, sondern wo sich der Dichter – der mich als solcher freilich damals weniger interessirte, als als Mensch – viel mit uns Jungen beschäftigte. So fand ich unlängst noch unter alten Papieren ein größeres Blatt mit der Umrißzeichnung eines Teufels, den er durch Schlagen eines staubigen Tuches auf diesem Bogen hervorgezaubert hatte. Er hatte sie vorher – für uns unsichtbar – mit einem Talglichtstummel darauf gezeichnet. Auch die Sammlung für Knaben interessanter Münchener Bilderbogen[1], worunter, wenn ich nicht irre, auch Wilh. Busch's Hans Huckebein, der Unglücksrabe,[2] war, holte er uns oft heraus und der Glanzpunkt meiner Erinnerung war seine Einübung von Theod. Koerners »Nachwächter«[3], worin Wilhelm Delius[4] die weibliche Rolle, ich einen Studenten spielte und welches Stück dann öffentlich in einem großen leerstehenden Zimmer parterre unter seiner Wohnung, also im selben Hause aufgeführt wurde. Die Zuschauer mußten

[II]

einen kleinen Obolus erlegen, wofür wir Schauspieler uns dann je ein Heftchen der damals sehr beliebten kleinen Jugendschriften von Hoffman kauften. Ich erstand mir »Den Brand von Moskau«[5].

Storm hatte auch sehr für das damalige gesellschaftliche Leben in Heiligenstadt, namentlich durch Einrichtung einer häufigeren Zusammenkunft der gebildeten Kreise – dem sogenannten »Roemischen Abend«[6] gesorgt, wo auch gelegentlich kleine Aufführungen etc. stattfanden. Ich habe auch einmal in einem Bilde[7] »Dornröschen« mitgewirkt. Da damals in Heiligenstadt noch ein ziemlich großes Gericht – Kreisgericht[8] – war, an dem allein 2 Staatsanwälte (vWussow[9] u. vElmendorf[10]) amtirten u. wo auch die Schwurgerichte[11] abgehalten wurden, so war auch die Zahl der Richter, Anwälte einerseits ziemlich groß – andererseits lebten in Heil. viele Pensionäre, auch einzelne Damen, es ist dort ein Vollgymnasium[12], wie Sie wissen, und da auch viele andere Berufe, Landrath[13], Bürgermeister v. z. Mühlen[14], Aerzte, Geistliche etc. etc. der Geselligkeit nicht abhold waren und die Gutsbesitzer d. Umgegend gern Feste mitmachten, ja zu Tanzabenden sich auch Goettinger Studenten wohl einfanden, so kann man die Geselligkeit zu Storms Zeit wirklich nur als eine sehr rege und animirende ansprechen. Da mein Vater ja auch Jurist war, verkehrten nat. die beiden Familien auch viel gegenseitig in ihren Wohnungen. Storm war auch zum Besuch bei uns in Teistungen[15] gewesen und befindet sich, als Erinnerung daran, noch sein eigenhändig in das »Album« meiner Tante Mattilde (Schwester meines Vaters)[16] eingeschriebenes reizendes Gedicht: »Abseits« (»Es ist so still, die Heide liegt im warmen Mittagssonnenstrahle…«)[17] mit der Unterschrift: Theodor Storm, Gast auf Teistungen.

Was nun die erwähnten Ahnentafeln anbetrifft, so würde mich eine Einsicht in diese, als Familienverbandsvorsitzender u. theilweiser Mitarbeiter der Familiengeschichte, sehr interessiren. Sollten Sie noch Spezialfragen wegen Storm beantwortet wünschen, stehe ich, soweit ich solches kann, gerne zur Verfügung.

Mit verbindl. Empfehlg. hochachtungsvoll, Ihr ergebener

v. Westernhagen

Brief Nr. 2

Haag (Dankertstraat 33), den 3. Mai 1926.

Hochverehrter Herr Kolbe!

Ihre, Storm pp. betreffenden Fragen, so gut ich kann, zu beantworten, soll mir eine Freude sein, zumal sie Jugenderinnerungen wieder wachrufen. Darin hat Fr. Refler-Mosbart Recht, auch, daß es mir vor 17 Jahren pekuniär recht gut ging – darin hat nun, leider, die Inflation und unser

Räuberstaat viel geändert, wie bei den Meisten die vor dem Kriege wohlhabend waren. Man muß noch dankbar sein einigen Grundbesitz gerettet zu haben, obwohl auch fast Alles, was er einbringt, durch unsere köstliche Finanzverwaltung fortgesteuert wird. Letztere kostet ja, mit ihrer Unzahl von Beamten und der Sucht, dafür Finanzamtsgebäude auf Gebäude zu errichten, dem Staate fast mehr, als das ganze Reichsheer. Was früher im Kreise der Landrath mit einem Secretair, spielend, finanziell erledigte, dazu reichen jetzt 20–40 Beamte anscheinend nicht aus (??!); sonst würde der Steuerzahler nicht ewig mit noch eigener Arbeit, für seine Beraubung, gebadet! Doch ich bin da von meiner Absicht auf Nebenweg geraten! Nun zu Ihren Fragen:

1. Storms Besuch in Teistungen. Daß sich diesbezüglich eigene schriftl. Äußerungen d. Dichters vorfinden, interessirt mich; ich würde mich freuen einmal zu erfahren, was er darüber schreibt.[1] Meine Tante Mattilde (Schwester meines Vaters)[2] die dauernd in Teist. lebte und sehr gewissenhaft Tagebuch führte, woraus ich – (ich besitze es) – schon manches Interessante entnehmen konnte, hat sicherlich auch bezüglich des Stormschen Besuchs Aufzeichnungen gemacht.[3] Ich bedaure, daß grade mein jetziger Aufenthalt hier in Holland mich hindert einerseits auch Einsicht in dieses dicke Buch nehmen, auch manches was an Ort u. Stelle leicht zu eruiren ist, momentan nicht genügend feststellen zu können, wie zb. Storms Wohnungsfrage in Heiligenstadt. Wir kehren noch in diesem Monat n. Teist. zurück; wenn dann noch ev. gefundene »Nähere Angaben« Ihnen erwünscht sein sollten, will ich sie gern nachsenden. Was der Herr v. H gewesen

[II]

sein mag ahne ich nicht.[4] Wohl aber möchte das, was Sie darüber schreiben auf einen Herrn von Wissel stimmen. Die erste Frau meines Großvaters (also meine Stief-Großmutter) war eine geb. von Wissel u. soll mein Großvater einen Fähnrich v. Wissel – also wohl einen Verwandten seiner Frau – dort z. Besuch gehabt haben, auf den, die, von Ihnen über v H. gemachten Angaben stimmen. Jedenfalls lebte zu meiner Kinderzeit u. wohl auch noch länger danach, in einem, an meinen Obstgarten angrenzenden Häuschen, ein Schneider v. Wissel, über den ich aber auch von meiner oben erwähnten Tante, Näheres nie gehört habe. Nachkommenschaft scheint er nicht gehabt zu haben, denn d. Häuschen gehörte nachher einem gew. Dornieden, nach dessen Tode ich es kaufte. Vielleicht finden sich in oben genanntem ›Tagebuche‹ auch, des Wissels wegen, Angaben!? In einem vor 8 Tagen erhaltenen Briefe d. Capt. Biermanns schreibt dieser, daß er ein Gedicht: ›d. adlige Schneider von Teistungen‹ s. Z. in der Gartenlaube gelesen hätte.[5] Doch nichts Näheres! Es hätte mich natürl. auch interessirt; vielleicht weiß B. noch ungefähr d. Zeitpunkt u. läßt sich noch d. ›Gartenlaube‹ irgendwo aufstoebern.

Die Steinzeichnung d. Malers Prof. Schnee von den Teistunger Gütern ist mir leider nicht bekannt.[6] Gern nähme ich einmal Einblick in dieselbe,

ebensowenig kenne ich d. Bild Heiligenstadt 1858 von ihm.[7] Ich besitze zwar ein kleineres Oelgemälde – Landschaft v. Schnee; aber das Motiv ist nicht vom Eichsfeld; Welches Gut, oder Besitz der, von Ihnen erwähnte verfallene Edelhof vorstellt, kann ich leider nicht sagen. Baumeister Rassow hatte vor dem Kriege ein sehr eingehendes, mit vielen Abbildungen geschmücktes Buch über den »Kreis Heiligenstadt« herausgegeben, was namentlich die dortigen Bauwerke u. auch interessante Gebäude enthält;[8] er war auch schon mit den Vorarbeiten d. Kreises Worbis ziemlich fertig, als der Weltkrieg ausbrach, in dem er – leider – gefallen ist. Was nun aus dem letzterwähnten, anscheinend umfangreichen Material geworden ist, oder wird, ahne ich nicht. Mehrere Abdrucke von Teistungen u uns betreffender Bilder, hatte er mir damals schon zugeschickt. Es wäre schad, wenn d. Werk nicht einen Herausgeber fände.[9]

[III]

Bogen 2

Sollte in dem erwähnten Band v. Heiligenstadt sich nicht vielleicht der von Ihnen gesuchte Herrensitz, oder was es war, abgebildet sein? Sie kennen wohl anscheinend d. Werk nicht? In Teistungen habe ich es u stelle ich es Ihnen nach meiner Rückkehr ev. gern z Eichsicht zu.

Nebenbei erwähnt: Sind Ihnen denn die »köstlich naiven« (um diesen Ausdruck zu gebrauchen) eichsfelder Dichtungen der Jos. Gerbod (aus Worbis) bekannt?[10] Vielleicht kaum, da es mir große Mühe machte, vor etwa 20 Jahren, noch ein Exemplar des, mir aus meiner Kindheit in Erinnerung gebliebenen Werkchens, aufzugabeln. Welche Character die »Gedichte« haben zeigt z. B. der Anfang von »Leinefelde«: Leinefelde – liegt im Gelde – wo die Leine – unterm Schweine-Stalle dort entspringt. Auch soetwas gehört z. Sammlung von Eichsfelder Heimatlitteratur. Doch nun zurück zu Ihren Fragen:

2. »Veronica«[11]. Mir ist diese Novelle leider nicht bekannt. Sie nach meiner Rückkehr sofort zu lesen, wird mich um so mehr interessiren (ich besitze Storms Werke), als ja, Ihrem Briefe nach, das Eheverhältniß meiner Eltern eine gewisse Anregung dazu gegeben haben soll! Ja, meine Mutter[12] war katholisch u. wie Sie vermuten in Glaubenssachen sehr tolerant. Meine Eltern führten trotz d. Religionsverschiedenheit eine sehr glückliche Ehe u. legten sich gegenseitig nicht d. Geringste in den Weg. Des Lud. Pietschschen Besuches bei Storm erinnere ich mich noch sehr gut,[13] weil sie, soweit ich dabei war, ein neu heraus gekommenes Werk besichtigten (wohl auch besprachen) das theilweise illustrirt war u. dessen eines Bild ich, seiner eigenartigen blau und mehrfarbigen Kolorirung wegen (aber auch nur deshalb), noch in Erinnerung habe. Aber was es vorstellte – ja, danach wäre d. Frage an mich vergeblich.

3. Wohnung[14]. Das Zimmer d. Stormschen Wohn-Gebäudes, in dem wir den »Nachtwächter«[15] aufführten, war, wie Sie richtig vermuten, d. 2fstrige Zimmer parterre, links vom Eingang. Die Zimmer unten rechts hat er – meines Wissens – nicht benutzt, da sie ja vom Hauswirte bewohnt

oder genutzt wurden. Das ergiebt aber schon, daß »Läden resp. Ladenfenster« im Hause nicht waren. Von einer Bank, die rechts od. links neben der

[IV]

Eingangs-Hausthür gestanden haben koennte, weiß ich nichts. Ich halte dieses auch für ausgeschlossen, da das Gebäude an der Hauptstraße (Wilhelmstraße liegt), die schon damals beiderseitig der ganzen Länge nach, gute Trotoirs hatte, die viel begangen wurden, u., meiner Erinng. nach, die, ja in Kleinstädten verbreitete Sitte, ›vor d. Thüre zu sitzen‹ u. – bei einem gemütlichen Pfeifchen etc. Abendruhe zu halten u. zu plaudern, in Heilg. zu meiner Zeit nicht (vielleicht nicht mehr) existirte.

(NB in Spandau, wo ich als junger Offizier stand, war solches vor d. Kriege 70/71 noch ganz gebräuchlich, wie denn überhaupt diese, so nahe bei Berlin gelegene Stadt damals noch viele, auch die Theaterverhältnisse betreffenden, kleinstädtischen Sitten bewahrt hatte.)

Daß Heiligenstadt diese erwähnte Sitte nicht kannte mag daran gelegen haben, daß einerseits fast jeder Bürger sein Gärtchen hatte, andererseits die schoene Umgebung z. Bewegung oder d. Ruhe-Aufenthalt außerhalb d. Thore reizte.

Wie in Storms Wohnung die Fenstervorhänge waren, weiß ich nicht. Sicher aber hatte er keine ›Stores‹, wie es jetzt so vielfach üblich ist. Man liebte damals auch sehen zu koennen, was draußen auf d. Straße vorging und namentl. d. Wilhelmstraße war – trotz d. Kleinstadt – eigentlich immer belebt.

5. Ich erwähnte ja schon, daß ein großes Gericht u. gut besuchtes Gymnasium, Lehrerseminar[16], Präparantenanstalt[17] dort waren, schon frühzeitig die Bernhardsche Zigarrenfabrik[18] errichtet wurde, auch die Kühnsche Maschinenfabrik[19] m. ihren Anfängen schon weiter zurück datirt. Da waren, namentl. in der Nachmittags Dämmerung, auch d. Trotoire von Besuchern und Promenirenden, namentl. der Jugend, belebt, was freilich sich hauptsächlich auf den »unteren Theil« d. Wilhelmstraße conzentrirte. Aber auch Wagen u. Fuhrwerke (Ein Thl. d. Bürger trieb Landwirtschaft) namentl. d. großen Frachtwagen/Planwagen mit oft 8 Pferden bespannt, kamen häufiger durch. Täglich mehrmals kamen u. gingen die Personenposten von und nach Göttingen (mit wohl angezogenen Postillonen), Cassel und Mühlhausen mit ihren bei Abgang u. Ankunft blasenden Postlenkern. Täglich wurden damals

[V]

3 ter Bogen

noch die Kühe und Schweine ausgetrieben und durch eigenartiges, wenigstens was die Kuhhirten anbetrifft, nicht unmelodisches Blasen zusammengerufen. Oft erschallten die Toene einer Wander-Musik-Kapelle oder sonstiger Bettelmusikanten – (Heiligenstadt hatte übrigens immer schon seine eigene Stadt-Musik-Kapelle, damals unter der Leitung eines gew. Gottesleben[20], die auch gelegentlich Concerte auf dem Iberge[21], in

Benderots-Garten[22] – in der Brauerei[23] etc. gaben) – Wenn dann öfter, des Sonntags die Schützen auszogen, ganz militairisch in grünen Waffenröcken u. Militairmützen mit Seitengewehren uniformirt u. stramm militairisch (in 2 Züge gegliedert) marschirend – z. Schützenhofe[24] auszogen, wenn die Gymnasiasten ihre Turn- (oder Turnerfahrt) n. d. ›alten Hanstein‹[25] unternahmen oder die »berühmten« Prozessionen stattfanden, wie am Palmsonntage, wo auch jetzt noch die großen plastischen Gruppen des Leidens Christi herum getragen werden,[26] begleitet von vielen hunderten, ja viel. tausend Zugeströmten aus den umliegenden Dörfern, oder, wie die große Frohnleichnamsprozession[27], in der auch plastische Gruppen getragen wurden, wobei Schüler der Prima in umflorten Dreimastern (vielmehr Hüten der früheren Stände-Uniformen) u mit gezogenen Degen ueber d. heil Grabe oder Sarge Christi marschirten,[28] endlich die Lilienprozession[29], wo hunderte von weißgekleideten kleinen Mädchen meist Lilien tragend, teilnahmen, so war immer halb Heiligenstadt auf den Beinen. Die Bewohner des ›Hermannstein‹[30] feiern ja jetzt noch alljährlich ihre Kirmes, wo sie kostümirt z. Brauerei ziehen etc. Zum letzten Male, war das im vor. Jahre im September – grad als d. Gymnasium das Fest seines 350 jähr. Bestehens feierte[31] – u. war ganz interessant die Ausschmückung dieser Straße zu sehen, die hauptsächlich aus über d Straße gezogenen Gürlanden bestand, die unter Zuhülfenahme eines großen ausgestopften »Feldkiekers«[32], nur aus ausgeblasenen Eiern – oft kunstvoll zusammengestellt – bestand.

Wie ich schon erwähnte herrschte in H. namentlich im Winter, eine rege Geselligkeit, thls von Familien zu Familien, dann im Casino[33], dem v. Storm gegründeten »Roemischen Abend«[34], Gesangverein[35] etc.

[VI]

Da die große »Schießhauswiese«[36] alljährlich überschwemmt wurde u. zufror, so huldigte die Jugend sehr dem Schlittschuhlaufen und von uns Jungen wurde – zum Aerger des bärbeißigen Polizisten Schlottauer – auch im Knickhagen[37] oder auf der, damals noch ganz steil vom Richteberge abschüssigen Göttinger Chaussee »gerodelt«. Das schöne Wort kannte man freilich damals ebenso wenig, als daß sich auch wie jetzt, die Erwachsenen oder die Mädels daran beteiligt hätten – Letztre ließen sich im Stuhlschlitten von galanten Knaben oder Jünglingen umherfahren.

6. Stadtthore. Daß diese zur Westphael. Zeit[38] niedergerissen sein sollen, ist ein Irrtum. Sie haben jedenfalls noch bis nach 1866 existirt (Goettinger – Casseler – Mühlhauser Thor) wie ebenso die Stadtmauer ja zum größten Theil, noch in ihrer alten Höhe und Stärke erhalten ist, unbeschadet, daß man außerhalb derselben Gärten angelegt, ja ganze Straßen, wie die Petrystraße pp. gebaut hat u. mehrfach oben auf die nicht unbedeutend breiten Mauerkronen Gartenhäuser gesetzt hat. Die Stadttore bestanden aus 2 ½ – 3 ½ Meterhohen aus Quadersteinen errichteten starken Pfeilern mit festen, Widerstand bietenden Thoren u. Thür f. Fußgänger und wurden zur Zeit meiner Anwesht in Heil. allabendlich zu bestimmter

Zeit geschlossen. Das war so selbstverständlich im Fühlen der damaligen Einwohner.

Daß ja – (NB Heilgst. war ja schon einmal vergebl. belagert, wie sie wohl aus d. bezügl. Schrift: Belagrung v. Heilig. v. Gymnasiallehrer?[39]) – als zu Kriegsbeginn 1866 die Hannov. Armee gen Süden (z. Vereinigung m. Oesterreich pp.) zog u. die unerwartete Nachricht eintraf, daß sie von Goettingen gen Heiligenstadt in Marsch sei,[40] die Schützen z. Besetzung d. Thore u. Mauern allarmirt wurden und wir Schützen bei dieser unerwarteten Meldg. aus d. Gymnasium stürzten u. die älteren nach Terzerolen[41] u. sonstigen Waffen riefen!! Das war ja natürlich lächerlich, aber doch ein Zeichen des kriegerischen Gefühls, das in uns Allen saß. Ja, natürlich sprengten die ersten Cambridge Dragoner bald die Straßen entlang u. folgte bekanntlich die ganze Armee, z. Thl. in Heil. Quartier nehmend. Bei meinen Eltern in d. dmal. Post[42], war d. Kronprinz (später Herzog v. Cumberland)[43] u. auf seinen Wunsch noch sein Vetter Prinz Salm[44] einquartirt; nebenan im ›Deutschen Hause‹[45] logirte der Koenig[46].

[VII]

4 ter Bogen

Das Abbrechen d. Thore hängt wohl mit zusammen mit Eröffnung der Eisenbahn (wohl 1867?)[47] u. dem wachsenden Verkehr. Namentlich die z Goettinger Thore führende Straße war ja sehr eng. Die Pfeiler des Mühlhauser Thores haben soweit ich weiß, noch bis vor einigen Jahren gestanden, wo man sie gleichzeitig mit Verbreiterung d. Straße außerhalb, also der Verlängerung der Wilhelmst, nach dieser Seite hin, beseitigt hat.

Daß »die Stunden vom Aegidienthurm geblasen sein sollen« ist mir unbekannt. Daß aber der Nachtwächter zu jeder Nachtstunde bließ (um ev. Diebe auf seine Anwesenheit aufmerksam zu machen!!) und bei Beginn seiner Wachthätigkeit, also um 9 (Sonnts 10 Uhr) sang, ist richtig. Das Liedchen, was er an jeder Ecke wiederholen mußte lautete –

»Hört ihr Herrn und laßt Euch sagen –
die Glocke die hat 10 geschlagen
Bewahrt das Feuer und das Licht – daß Euch und Euren Nachbarn
Kein Schaden geschicht – und lobet Gott den Herrn!

Ob dieser musikalische Nachtwächter im Stormschen Gesangvereine mitgewirkt hat kann ich nicht sagen,[48] möchte es aber schon aus dem Grunde bezweifeln, weil sich die Zusammenkünfte d. Gesangvereins u. seine Feste, doch meist Abends stattfanden u. der Herr Nachtwächter doch da sein Amt ausüben oder sich durch Schlaf darauf vorbereiten mußte!

6. Eines Herrn Schmid[49] erinnere ich mich nicht, wohl aber der Familie Bonatz[50]. Darüber weiß, glaube ich meine, noch in Heil. lebende 2t Schwester[51] besser Bescheid und, glaube ich auch, bezüglich Ihres Wunsches nach der Facade des Stormschen Hauses!

Soweit ich weiß ist dieses – äußerlich – nicht durch Umbau verändert! Es muß also noch seine alte Form u. Facade haben, wie z. Zt. Storms. Da

Sie gern sich hiervon ein Bild rekonstruiren wollen möchte ich fast annehmen, daß in dem, schon oben erwähnten Werke des Baumeisters Rassow von Heiligenstadt, möglicherweise diese v. Storm szt. bewohnte, doch also interessante Gebäude abgebildet sein koennte!?[52] Ich will diesbezüglich auch wegen d. Fam. Bonatz bei meiner in Heil. lebenden Schwester anfragen u. sende Ihnen ev. noch näheren Bescheid. So, wie Storm jetzt meist abgebildet wird, als alter ganz weißer Mann, kannte ich

[VIII]

ihn natürlich nicht. Ich habe ihn seit seinem Verlassen Heiligenstadts nicht wiedergesehen und damals war er ein Mann in den besten Jahren.

Nun besten Dank für die heraldischen resp. genealogischen Notizen; ich darf ja wohl d. Blättchen behalten? Hier, wo wir zum Besuch von Freunden sind, habe ich nat. mein, die Familie betreffendes Material, Stammtafeln etc. nicht zur Hand u. muß schon bis zur Rückkehr in Teistungen, mich bescheiden. Falls mir dann noch Fragen oder Wünsche nöthig erscheinen sollten, werde ich mich vertrauensvoll an Sie wenden.

Entschuldigen sie das fehlende Stück Papier beim Bogen 2. Beim Herausreißen aus d. Block blieb es hängen; ein Beschneiden des Blattes erschien mir, wegen seiner Verkürzung dadurch, untunlich.

Mein Schreiben ist, leider, etwas lang für Ihr Lesen desselben geworden. Hoffentlich koennen Sie das Eine oder Andere daraus gebrauchen oder verwerten.

Mit freundlichem Gruße, Ihr sehr ergebener

OvWesternhagen

Brief Nr. 3

Haag – Danckertstraat 33, den 15. 5. 26

Sehr geehrter Herr Kolbe!

Ich bekomme soeben von meiner Schwester[1] aus Heiligenstadt, so diese es kann resp. ermitteln konnte, meine, Storm betreffenden Fragen beantwortet und möchte Ihnen, auch bei Gefahr der Wiederholung, das Resultat mitteilen:

Storm ist 1857 nach Heiligenstadt gekommen und hat es 1864 wieder verlassen.[2] Er hat zuerst bei seinem Bruder (Kunstgärtner Storm)[3] dann in dem mehrfach schon erwähnten Hause in der oberen Wilhelmstraße – neben dem Gasthause resp. Ausspannung zum Loewen – gewohnt u. zw. in der oberen Etage, während unten die Wirtsleute Lins selbst wohnten. Für unsere damalige Vorstellung d. »Nachtwächters«[4] sollen sie ihm wohl d. Zimmer links v. Eingange geborgt haben. Dieses soll 2 Fenster gehabt haben und ist jetzt ein Ladenfenster darin, sodaß also in der That ein Umbau d. Facade stattgefunden hat. Es ist der Laden jetzt links vom Sattler Kindler.

Zur Hausthür führten und führen noch 4 Treppenstufen – eine Bank hat nicht vor dem Hause gestanden. In Storms damaliger Wohnung wohnt jetzt Prokurist Wand. Was diese Wohnung für Gardinen hatte weiß man nicht. Jedenfalls aber – wie ich schon schrieb – keine Stores, die man damals in Heiligenstadt nicht kannte. Das Haus hat eine Tafel in weiß und gold, die meldet, daß Storm darin wohnte. Es soll im Heiligenstädter Gedenkbuche[5] (?) Th. Storms abgebildet sein. Herr Bonatz[6] war Oekonomie-Commissionsrat, sehr befreundet mit Storm, mit dem er auch musizirte. Er blies die Flöte.

Meine dritte Schwester Corinna[7], war mit Bonatz' Töchtern sehr befreundet; es sollen prächtige Menschen gewesen sein. Einen Herrn Schmidt[8] hat meine Schwester auch nicht gekannt.

[II]

Delius[9] war s. Z. in Heiligenstadt Staatsanwalt (sein Sohn Wilhelm[10] spielte im Nachtwächter mit) vWussow[11] Landrath u sehr befreundet mit Storm. Ersterer war nachher Senatspräsident, Wussow im Kultusministerium in Berlin. Nach Storms Fortzug wohnte in seiner Wohnung der, auch schon von mir genannte 2te Staatsanwalt vElmendorf[12].

Daß die Stunden v. Kirchturme geblasen seien ist auch meiner Schwester unbekannt. Aber von der Altstädter Liebfrauenkirche wurde früher Abds 9 Uhr geläutet. Es wäre das ein Vermächtniß gewesen von 2 Damen, ganz früher, die sich verirrt gehabt u. durch Leuten der Kirchglocken wieder z. Stadt gefunden hätten (!!!?). Dieses Abendleuten soll noch bis zum Kriege gewesen sein. Ich schrieb Ihnen das Factum zu meiner Zeit wohl schon, ebenso den Gesang des Nachtwächters, das Austreiben der Kühe, Schweine und Gänse. Seit Heiligst. electrisches Licht hat, gab es keinen Nachtwächter mehr.

Mit freundlichen Grüßen, Ihr ergebener

vWesternhagen

Daß jetzt auf dem Iberge[13] ein Freilichttheater eingerichtet sein soll, erwähnte ich ja wohl auch? Am Himmelfahrtstage soll man dort die »Maienwiese«[14] – ein Heilg. betreffendes Stück aus früherem Jahrhundert – haben aufführen wollen oder gespielt haben. Außer dem Iberge war zu Storms Zeit: ›Benderoths-Garten‹[15] ein sehr beliebter Nachmittagsaufenthalt. Es ist jetzt Privatbesitz mit Wohnhaus eines Heil. Juristen.

Brief Nr. 4

Teistungen, den 27. Juli 1926.

Sehr geehrter Herr Redacteur!

Seit 4 Wochen sind wir wieder aus Holland zurück. Ich würde Ihnen auf Ihre Karte vom 2. d. Mts bereits geantwortet haben, wenn ich nicht – nachdem hier vieles, was ich ordnungs- und erledigungsbedürftig fand, zunächst mich in Anspruch nahm – bis heute vergeblich nach dem mehrfach erwähnten Tagebuche meiner Tante Mattilde (Schwester meines Vaters)[1] gesucht hätte und dazu (nachdem ich es an dem Platze, wo es sich befinden mußte, nicht fand) und dazu alle, nur event. möglichen Aufbewahrungsstellen durchsucht hätte. Heute nun, gelegentlich einer längeren Besprechg. mit meinem Neffen Rykiner, der mich hier vertreten resp. meine Angelegenheiten zu ordnen gehabt hatte, höre ich nun, daß dieser es im Winter seinem Aufbewahrungsorte z. Einsichtnahme entnommen hatte!

Leider beginnt dieses interessante Schriftwerk erst mit dem 1. Januar 1859, während Storm, nach der Unterschrift im »Album« vorgenannter Tante; am 18 Juli 1858 hier war, wo er das Gedicht »Abseits« mit der Unterzeichnung ›Theodor Storm, Gast auf Teistungen‹ eingetragen hat.[2]

Ich habe natürlich inzwischen auch die Novelle Veronika[3] gelesen. Ich finde in derselben aber auch nicht einen Punkt, der auf das Eheleben meiner Eltern Bezug haben koennte, denn, daß meine Mutter katholisch war und mein Vater u. wir evangelisch sind, ist keine solche Ausnahme, daß es einem Schriftsteller Anregung geben koennte. Meine Mutter war und blieb gute Katholikin im mildesten Sinne und hat nie meinem Vater und andererseits nie dieser meiner Mutter irgendwie Schwierigkeiten, Entfremdung oder gar Streitigkeiten wegen Verschiedenheit ihres christlichen Glaubens berichtet, nachdem, gleich nach ihrer ersten Beichte in Heiligenstadt – wo der Geistliche versucht hatte sie gegen ihren Mann

[II]

zu beeinflussen und Unzufriedenheit in der jungen Ehe zu stiften – auf die bezügl Mitthg. meiner Mutter an meinen Vater, dieser in energischster Weise gegen den betreffenden Geistlichen vorgegangen war. Im Uebrigen war weder meine Mutter in Heiligenstadt geboren, wo Veronika d Grab ihres Vaters besucht[4] (sie war aus Westphalen), noch war sie noch nach 2 oder 3 Jahren kinderlos (ich war bereits nach 1 Jahre, meine älteste Schwester 2 Jahre danach geboren), noch hatte sie ihre eigenes Schlafzimmer, noch hatte mein Vater einen jungen Verwandten, wie solches dort, als am Wohnorte anwesender oder zweitweise anwesender Vetter geschildert wird, noch hatte m. M. Zeit zu solchen Alleinspaziergängen pp, noch dürfte sie – ihrem Charakter nach eine Neigung zu einem Andren, als ihrem Manne gehabt haben, noch paßt die ganze Situation auf Heiligenstadt. Das Einzige was Storm von dort entnommen

haben koennte, ist die Palmsonntagsprocession[5], wo allerdings Gruppen aus d. Leben Jesu umhergetragen wurden. Aber grade das, was dabei Veronika erschüttert haben soll, daß »mit erschütterndem Tone« das Heilige Grab mit größter Feierlichkeit u. besonderem Bimborium vorbeigetragen sei, paßt gar nicht, da das eine Situation aus der Frohnleichnamsprozession ist,[6] deren ich, glaube ich, schon in einem meiner Briefe Erwähnung that. Ich möchte also nicht gern meine s. Mutter mit dieser Novelle in Verbindung gebracht sehen.

Wenn Sie mir freundlich das Gedicht: Der Schneider von Teistungen[7] auf kurze Zeit zur Einsicht senden möchten, würde ich Ihnen dankbar sein.

Mit freundlichem Gruße, Ihr ergebenster

vWesternhagen

Anmerkungen zu den Briefen

Zu Brief Nr. 1

1 Die Bilderbogen erschienen seit 1844 im Münchner Verlag Braun & Schneider. Es waren Einblattdrucke meist kolorierter Bildfolgen mit begleitendem Text, für die zum Teil Künstler wie Moritz von Schwindt und Storms Freund Otto Speckter die Vorlagen lieferten. (Vgl. LL I, S. 1177). Wilhelm Busch (1832–1908) hat zwischen 1860 und 1863 über hundert Beiträge für die »Münchner Bilderbogen« und die »Fliegenden Blätter« gestaltet.

2 Wilhelm Buschs »Hans Huckebein, der Unglücksrabe« wurde zuerst veröffentlicht in »Über Land und Meer«, Stuttgart (Oktober 1867 – September 1868). Es muss sich also um andere Illustrationen von Busch aus den »Münchner Bilderbogen« gehandelt haben, die Storm den Kindern gezeigt hat.

3 Theodor Körner: »Der Nachwächter. Eine Posse in Versen und einem Aufzuge« (Wien 1812). Die handelnden Personen in diesem Stück sind: Tobias Schwalbe, Nachtwächter in einer Provinzialstadt; Röschen, seine Muhme; Ernst Wachtel und Karl Zeisig, Studenten; des Nachtwächters Nachbarn, unter welchen der Bürgermeister.

4 Wilhelm Delius (gest. 1865), Sohn von Wilhelm Delius (1815–1900), Staatsanwalt in Heiligenstadt, später Senatspräsident am Kammergericht in Berlin.

5 Franz Hoffmans (1814–1882) Jugenderzählungen, die häufig bei Schmidt & Spring herauskamen, waren äußerst erfolgreich; der Titel »Brand von Moskau« ist nicht ermittelt. Vgl. Aiga Klotz: Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840 – 1950. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache. Stuttgart 1990 – 1997.

6 »Römischer Abend« wurden die ab Ende 1861 organisierten geselligen Zusammenkünfte in Heiligenstadt genannt. Storm schreibt dazu in seinem Brief an die Eltern am 12. Dezember 1861: »Es haben sich nämlich etwa zwanzig der ersten Familien hier in der Weise zusammengetan, daß jeden Donnerstagabend bei einer derselben die ›Salons‹ geöffnet sind; man geht und kommt, wie man lustig ist, ohne allen Zwang; aber es gibt nichts als eine Tasse Tee und ein Stück Syster- oder Platenkuchen. ›Römischer Abend‹ ist dies Ding getauft, weil es die hiesige Erfinderin, ein altes, geistvolles, leider mit der Elefantiasis behaftetes Fräulein von Kaisenberg, wohl in Rom so mitgemacht hat. Aber es ist eigentlich das Hübschste, was ich an Geselligkeit seit lange gefunden, und dabei wohlfeil.« Theodor Storm. Briefe. Hg. von Peter Goldammer. Bd. I. 2. Aufl. Berlin 1984, S. 390.

7 Mit Tableaux vivants, die Ende des 18. Jahrhunderts in Mode kamen, wurden anfänglich Motive aus Malerei und Plastik durch lebende Personen nachgestellt. Im 19. Jahrhundert wurden die lebenden Bilder zu einem zentralen szenischen Gestaltungsmittel auf Theaterbühnen, aber auch auf höfischen wie bürgerlichen Festen aller Art.

8 Das königliche Kreisgericht Heiligenstadt umfasste Stadt und Kreis Heiligenstadt, Teile der Kreise Mühlhausen und Worbis sowie Dingelstädt und hatte seinen Sitz im sogenannten Mainzer Schloss, der 1736 erbauten ehemaligen Statthalterei der Mainzer Erzbischöfe in Heiligenstadt. Das Gericht umfasste elf richterliche Mitglieder, den Direktor und zehn Kreisgerichtsräte, Kreisrichter bzw. Gerichtsassessoren.

9 Alexander von Wussow (1820–1889) war nicht Staatsanwalt, sonder Landrat in Heiligenstadt von 1857 bis 1864. Der zweite Staatsanwalt, auch mit Storm befreundet, war Wilhelm Delius (1815–1900).

10 Karl Freiherr von Elmendorff, ab 1856 Staatsanwalt in Heiligenstadt.

11 »Preußen hatte – einer Hauptforderung der Revolution von 1848 entsprechend – für sein Hoheitsgebiet zur Aburteilung schwerer und schwerster Straftaten Gerichte eingeführt, bei denen neben Berufsrichtern Laien, die Geschworenen, mitwirkten. Diese Geschworenengerichte oder Schwurgerichte waren nach dem Vorbild Frankreichs und Englands so gestaltet, daß die Geschworenen über die Schuldfrage zu entscheiden hatten, also über die Frage, ob der Angeklagte als Täter überführt ist und welcher Tathergang bewiesen ist; dazu wurden ihnen nach dem Schluß der Beweisaufnahme von den Berufsrichtern formulierte Fragen vorgelegt, die sie mit ›Ja‹ oder ›Nein‹ zu beantworten hatten. Auf der Grundlage der Entscheidung der Geschworenen hatten sodann die Berufsrichter über die Rechtsfolgen zu entscheiden, das heißt: entweder freizusprechen oder aber aufgrund des von ihnen bestimmten Strafgesetzes eine Strafe festzusetzen. Zu Storms Zeiten bestand ein Schwurgericht aus 5 Berufsrichtern, nämlich dem Vorsitzenden und 4 beisitzenden Richtern sowie 12 Geschworenen; ferner war die Mitwirkung eines Gerichtsschreibers vorgeschrieben.« Heiner Mückenberger: Theodor Storm – Dichter und Richter. Eine rechtsgeschichtliche Lebensbeschreibung. Baden-Baden 2001, S. 124. Das Schwurgericht in Heiligenstadt trat viermal jährlich zusammen, und es verhandelte stets unter dem Vorsitz von Kreisgerichtsdirektor Franz Christian Wilhelm Christoph Hentrich (1795–1870). Als Kreisrichter arbeiteten neben Storm und Westernhagen Edmund Kolligs (gest. 1872) und Wilhelm Bader (1814–1891).
12 Mit der Inbesitznahme des Eichsfeldes durch Preußen wurde im ehemaligen Jesuitenkolleg ein preußisches Gymnasium eingerichtet, in dem auch Storms Söhne zur Schule gingen.
13 Vgl. Anm. 9.
14 Julius von und zur Mühlen (1815–1900) war Bürgermeister in Heiligenstadt von 1857 bis 1879.
15 Das Dorf Teistungen liegt ca. 15 km nordöstlich von Heiligenstadt; dort befanden sich noch zu Storms Zeit die Rittergüter Oberhof und Unterhof; das erste gehörte Levin von Westernhagen (1800–1870), das zweite Adolf von Westernhagen und seinen Geschwistern, vgl. Anm. 3 der Einleitung.
16 Mathilde von Westernhagen (1804–1886) und Bertha von Westernhagen (1813 bis 1874), beide in Teistungen geboren und gestorben und unverheiratet geblieben, führten zu Storms Zeit offenbar die Wirtschaft auf dem Unterhof in Teistungen.
17 Dieses bekannte Storm-Gedicht ist 1847 entstanden und im »Volksbuch für das Jahr 1848 für Schleswig, Holstein und Lauenburg«. Hg. von Karl [Leonhard] Biernatzki, Altona, erstmals erschienen.

Zu Brief Nr. 2

1 Westernhagen bezieht sich auf Storms Brief an seine Frau Constanze vom 19. bis 25. Juli 1858, der zu dieser Zeit in gekürzter und gelegentlich fehlerhaft wiedergegebener Form vorlag in: Theodor Storm. Briefe an seine Frau. Hg. von Gertrud Storm. Verlag von George Westermann: Berlin, Braunschweig, Hamburg 1915, S. 59–68. Diese Ausgabe kannte auch Wilhelm Kolbe und bezieht sich mit seinen Fragen auf den Brief, der jetzt diplomatisch getreu dem Original wiedergegeben und kommentiert vorliegt in: Theodor Storm – Constanze Storm. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Regina Fasold. Berlin 2009, Brief Nr. 36, S. 119–126, Kommentar: S. 382–385.
2 Mathilde von Westernhagen (1804–1886), auf Teistungen geboren und gestorben, vgl. auch zu 1, 16.
3 Westernhagen wird sich dann korrigieren, vgl. Brief Nr. 4, S. I: Das Tagebuch seiner Tante Mathilde datiert erst ab dem 1. Januar 1859.

4 In Gertrud Storms Briefausgabe, vgl. Anm. 1, S. 62, wird »ein Herr von H…« erwähnt, in der Handschrift Storms ist dieser Name ausgeschrieben: »Der alte Kammerherr v. W. hat einmal einen jungen sechzehnjährigen Fähnrich, einen Hrrn v. Hiffel zu sich eingeladen. Der ist dann auch gekommen, und 24 Jahre bei ihm geblieben; dann hat er die Tochter der Gänsehirtin geheirathet, und sich im Dorfe angesiedelt. Ein Sohn von ihm, ein Herr von Hiffel, ist jetzt der Schneider des Dorfs; ich bin an seinem kleinen Häuschen vorübergegangen.« Theodor Storm – Constanze Storm. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Regina Fasold. Berlin 2009, S. 121. Storm hatte sich also offensichtlich verhört, wie sich nun durch den Brief Oscar von Westernhagens herausstellt. Der Mann war ein Verwandter der ersten Frau von Westernhagens Großvater August Ernst Wilhelm von Westernhagen (1770–1849), Amalie von Wissel (1774–1801).

5 Das Gedicht muss in der »Gartenlaube« nach 1880 erschienen sein; es wird nicht verzeichnet in: Alfred Estermann: Inhaltsanalytische Bibliographien deutscher Kulturzeitschriften des 19. Jahrhunderts. Band 3 / Teil 1 und 2. Die Gartenlaube (1853 – 1880). München u. a. 1995.

6 Diese Bilder von Hermann Schnee (1840–1926), der die Storms von Mitte August bis Mitte September 1858 in Heiligenstadt besuchte und Ende August 1858 auch zusammen mit Storm und seinen drei Söhnen in Teistungen war, sind nicht ermittelt. Schnee lebte im Sommer 1858 einige Zeit auch auf Schloss Martinsfeld bei Heiligenstadt und schwärmte dort für Annette von Bodungen, schenkte auch Heinrich von Bodungen (1800–1889) ein Aquarell. Vgl. Helmuth Krök an Wilhelm Kolbe, Berlin 26. Januar 1926, Original des Briefes im Literaturmuseums »Theodor Storm«, Nachlass Wilhelm Kolbe. Hermann Schnee war dann noch einmal im August/September 1859 für einige Wochen in Heiligenstadt und Umgebung. Vgl. Theodor Storm – Ernst Esmarch. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Artur Tilo Alt. Berlin 1979, S. 72 f.

7 Theodor Storm schreibt über die Entstehung dieser Zeichnung Hermann Schnees, die heute wohl nur noch im Druck vorhanden ist, am 4. September 1858 an die Eltern:
»Gestern Abend ist Freund Herrmann von Göttingen zurückgekommen, wohin er vorgestern morgen reiste, um eine von ihm aufgenommene Zeichnung von Heiligenstadt unter den Augen eines dortigen Litographen auf Stein zu übertragen, was er zum ersten Mal versucht. Er will sie nemlich, um sich ein neues Reisegeld zu verschaffen, hier auf Subscription herausgeben. Mit Johannes, der sich heute mit seiner Frau auf übermorgen (Montag) angemeldet, werde ich euch einen Abdruck senden. Die Zeichnung war recht hübsch.« Theodor Storm an die Eltern, 2. bis 5. September 1858, Original in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel, Storm-Nachlass Cb50.53: 03,56. Ein Berliner Gewährsmann von Wilhelm Kolbe, Helmuth Krök, schreibt an Kolbe nach einem Besuch bei Prof. Hermann Schnee in Berlin am 26. Januar 1926 über dieselbe Zeichnung: »Drollig ist auch die Entstehungsgeschichte der Heiligenstädter Zeichnung: Schnee klagte dem väterlichen Freunde über Geldmangel. Storm hatte natürlich auch keins, aber gab den guten Rat: ›Mach doch eine Zeichnung von Heiligenstadt, dann verdienst du Geld.‹ Tatsächlich brachte die Lithographie auch einen Reingewinn von 7 Talern, wofür Schnee dann ungefähr 1 Monat bei Förstersleuten in der Nähe des Hansteins verbrachte. Der Pensionspreis betrug 5 Silbergroschen pro Tag!!«
Am 3. Februar 1826 ergänzt Helmuth Krök noch Folgendes: »Die Steinzeichnungen überläßt Ihnen Herr Prof. Schnee gern. Er erwähnte zu mir noch, daß sie im Handel nicht erschienen sind und nur für einen kleinen Kreis von Interessenten hergestellt wurden. Er bittet Sie, einen angemessenen Preis selbst zu bestimmen, da er über die gegenwärthige Lage des Kunstmarktes nicht orientiert ist.« (Originale der Briefe Helmuth Kröks an Wilhelm Kolbe im Literaturmuseum »Theodor Storm«, Nachlass Wilhelm Kolbe). Vgl. auch »Besuch bei

Theodor Storm. Nach Gesprächen mit dem Maler Prof. Hermann Schnee wiedererzählt von Helmuth Krök. In: Unterhaltungsbeilage der Täglichen Rundschau, 27. Juni 1926. Dieser Beitrag ist wieder abgedruckt in: Peter Goldammer: »Es gefällt mir hier ganz außerordentlich …« – Ein unbekannter Brief Theodor Storms aus Heiligenstadt. In: Theodor Storm und Heiligenstadt. Beiträge zur Theodor-Storm-Ehrung 1988. Sonderausgabe der Eichsfelder Heimathefte. Heiligenstadt 1988, S. 19–21.

8 Walter Rassow (1873–1915), als Regierungsbaumeister an der Landesschule Pforta bei Naumburg tätig und später Königlicher Kreisbauinspektor und Königlicher Baurat in Greifenberg in Pommern, publizierte 1909 in der Reihe »der beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete« den ersten Band des Eichsfeldes, der den damals bekannten Denkmalsbestand des Kreises Heiligenstadt erfasste. Eine 2. Reprint-Auflage der »Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Heiligenstadt. Bearbeitet von Walter Rassow. Herausgegeben von der Historischen Kommission für die Provinz Sachsen und das Herzogtum Anhalt« erschien 2002 im Verlag F. W. Cordier in Heiligenstadt.

9 Walter Rassow inventarisierte auch die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Worbis. Dieses Manuskript konnte nach gründlicher Bearbeitung als »historische« Erstausgabe erscheinen: Walter Rassow: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Worbis. Hg. vom Thüringen Landesamt für Denkmalpflege Erfurt. Heiligenstadt: Verlag F. W. Cordier 1994. Über die Rittergüter in Teistungen, von denen eine Abbildung des Unterhofs auf S. 226 zu sehen ist, heißt es da aus der Sicht von 1914: »Von zwei alten Herrensitzen derer von Westernhagen östlich der Kirche ist nur der eine, der Oberhof noch erhalten; ein bescheidenes einstöckiges Gebäude ohne Besonderheit. Der Unterhof war von jeher stattlich und beachtenswert, siehe Abbildung 262; doch hat das Gebäude einem Neubau weichen müssen. Nur der turmartige Bauteil im Hintergrunde des Bildes ist noch erhalten, ebenso zwei stattliche Torpfeiler mit der Jahreszahl 1853; der eine ist links auf dem Bild zu sehen. Beide Gehöfte sind noch im Besitz der Familie. Auf dem Grundstück des Unterhofs wird ein sehr schöner alter Grabstein von der früheren Burg von Westernhagen, südlich von Berlingerode, aufbewahrt« (S. 227).

10 Josephine Gerbode, 1810 als Tochter des Notars und späteren Bürgermeisters Franz Joseph Gerbode in Worbis geboren, veröffentlichte 1864 in der »Druckerei von Guthes Witwe zu Worbis« ein Büchlein Gedichte mit dem Titel: »Sagen, Märchen und Legenden des Eichsfeldes von Josephine Holzmärker-Gerbode«. Das von Westernhagen erwähnte Gedicht steht unter dem Titel »Der Leinequell« auf S. 75 f., die erste Strophe lautet: »Leinefelde/ Liegt im Gelde,/ Wie das Sprichwort klingt,/ Wo die Leine/ Unterm Schweine-/ Stalle dort entspringt.«

11 Theodor Storms Novelle »Veronica« ist 1861 in Heiligenstadt entstanden, und der Erstdruck erfolgte in: Theodor Storm: Drei Novellen. Berlin: Schindler 1861, S. 3–28; zusammen mit »Späte Rosen« und »Drüben am Markt«.

12 Magdalena Maria Rotgeri (1827–1912), am 8. Dezember 1827 in Rietberg in Westfalen geboren, war katholisch; vgl. auch die Einleitung zu den Briefen.

13 Der Berliner Zeichner und Kunstschriftsteller Ludwig Pietsch (1824–1911), der Illustrationen zu Storms »Immensee« (1857) und »Unter dem Tannebaum« (1865) schuf, war dreimal zu Sommeraufenthalten in Heiligenstadt: 1861 mehrere Wochen bei der Storm-Familie, 1862 wohnte er bei Wussows und 1863 wieder bei Storms. Vgl. Pietschs Erinnerungen an eine Reihe »goldner Tage ungetrübten Glücks« in Heiligenstadt in: Ludwig Pietsch. Wie ich Schriftsteller geworden bin. Hg. von Peter Goldammer. Berlin 2000, S. 342–349, 390–397, 472 f.

14 Es handelt sich um Storms zweite Wohnung in Heiligenstadt in der Wilhelmstraße 73 (ehemals 307), unmittelbar dem Gefängnis gegenüber liegend, die die

Familie Pfingsten 1857 bezog. Die Wirtsleute waren das Ehepaar Lins, denen auch das Gasthaus »Zum Goldenen Löwen« nebenan gehörte. Storm hat diese Wohnung in einem Brief an seine Eltern vom 4. Mai 1857 beschrieben, wobei in der Handschrift dieses Briefes noch mehr Details mitgeteilt werden, als in dem Teilabdruck dieses Briefes in: Briefe in die Heimat. Hg. von Gertrud Storm. Berlin 1907, S. 91–93. So heißt es in der Handschrift unter anderem: »Vor einigen Stunden war ich in unsrem neuen Quartier. Es ist eigentlich sehr wohnlich; auch hat der Wirth in einer Hinterstraße ein Gärtchen, wohin vielleicht im Hauskleide zu gelangen wäre. […]
Eine große Annehmlichkeit des Quartiers ist, daß ich meine Stube unten ganz für mich habe, und alles Andre oben ist. Der Wirth wohnt im Haus daneben, bei uns im Hause sonst Niemand. Der Preis ist 90 r. Wir hatten für den Augenblick nur die Wahl zwischen diesem und einem zu 100 r an der Schattenseite, wofür mit einem Stübchen nach Süden 120 gefodert wurde. Dabei war freilich ein Garten. Allerdings wird die Differenz mit der Miethe zu 100 r dadurch ausgeglichen, daß wir gezwungen sind wenigstens in der Wohnstube und meiner Stube Markisen anzuschaffen, und leider hat jede Stube 3 Fenster. Im ganzen haben wir 11 Fenster nach vorne, und Gott weiß wie viel nach Norden und Westen.« Zitiert nach dem Original in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel, Cb 50. 53: 03,42.

15 Theodor Körner: »Der Nachwächter. Eine Posse in Versen und einem Aufzuge« (Wien 1812).

16 1836 wurde in Heiligenstadt das katholische Lehrerseminar durch den Rektor Heinrich Kellner gegründet.

17 Die unterste Stufe der Volksschullehrerausbildung, die auf den Besuch der Lehrerseminare vorbereitete.

18 Noch im ältesten überlieferten Adressbuch von Heiligenstadt aus dem Jahre 1889 ist diese Firma in der Altstadt 441/42 angesiedelt.

19 Die Maschinenbaufirma Franz Kühne, die in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts vor allem Maschinen für die Landwirtschaft herstellte, wird erstmalig als Firma 1885 erwähnt, geht in ihren Anfängen aber noch weiter zurück. Vgl. Günter Siegl: Die Maschinenbaufirma Franz Kühne. Zur industriellen Entwicklung in Heiligenstadt. In: Eichsfeld. Heimatschrift des Eichsfeldes 16 (2002), Heft 11, S. 405.

20 Von 1835 bis 1859 war der Trompeter Joseph Gottesleben vom 10. Husarenregiment aus Aschersleben Stadtmusikus in Heiligenstadt; nach seiner Pensionierung erhielt sein Sohn Gustav dieses Amt.

21 Ein Hügel, ca. 450 m ü. NN, der sich südlich des Leinetals über Heiligenstadt erhebt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Baumbepflanzungen, verschiedenen Anlagen und einem Gasthaus versehen durch Johannes Weinrich (1793–1855). Nach dessen Tod ging das Iberghaus in den Besitz von Julius Gottesleben und dessen Frau Anna, geb. Weinrich, über, die das Häuschen 1860 durch ein größeres ersetzten. Vgl. dazu: Anne Severin: Theodor Storm und der Heiligenstädter Iberg. In: Storm-Blätter aus Heiligenstadt 13 (2007), S. 101–112.

22 Das Gartenlokal am Steingraben in Heiligenstadt existierte bis 1900. Es wurde benannt nach dem Gastwirt Friedrich Benderoth, der das Grundstück 1852 erwarb und den Garten anlegte. Das Gartenlokal wurde später auch »Hirschpark« genannt nach den zwei großen gusseisernen Hirschen, die der nachmalige Besitzer Leopold Stein, der Benderoths Garten gekauft hatte, am Garteneingang aufstellen ließ. Vgl. Johannes Müller: Alte Gasthöfe und Schankstätten in Heiligenstadt. In: Unser Eichsfeld. Illustrierte Monatsschrift für eichsfeldische Heimatkunde in Verbindung mit »Eichsfelder Heimatglocken« 30 (1935), Heft 7, S. 156.

23 In Heiligenstadt in der Stubenstraße Nr. 16 gelegen: »Duval erwähnt 1845, daß das Lokal von Lovis von den Bürgern besucht werde wegen des guten Bieres.

1865 erbt das Anwesen der Bierbrauer Hermann Lovis. In der Brauerei war damals bereits ein sehr flotter Bierausschank. 1884 wurde daraus die sogenannte Dreimännerbrauerei (Cordier, Martin und Comp.) 1890 besaß sie F. W. Cordier.« Johannes Müller: Alte Gasthöfe und Schankstätten in Heiligenstadt (wie Anm. 22), S. 155.

24 »Ein Schützenhaus«, etwas außerhalb der Stadt gelegen, »hat Heiligenstadt schon im 14. Jahrhundert besessen. 1737 wurde auf Kosten der Stadt und der Schützenkompagnie ein Neubau aufgeführt; der Saal, das sogenannte Weinzelt, wurde erst 1872 gebaut.« Johannes Müller: Alte Gasthöfe und Schankstätten in Heiligenstadt (wie Anm. 22), S. 155.

25 Die malerische Burgruine Hanstein liegt 14 km westlich von Heiligenstadt, über den Dörfern Rimbach und Bornhagen; sie war schon zu Storms Zeiten ein beliebtes Ausflugsziel.

26 1581 belebten die Jesuiten in Heiligenstadt eine offenbar aus dem Mittelalter herrührende große Leidensprozession, in der am Palmsonntag überlebensgroße Passionsdarstellungen auf festgeschriebenen Wegen durch die Stadt getragen werden.

27 In der Fronleichnamsprozession, die am Donnerstag nach dem Dreifaltigkeitsfest stattfindet, wurde nur die Monstranz mit der geweihten Hostie unter dem Baldachin durch die Stadt getragen. In einer strengen Ordnung waren allerdings einzelne Gruppen der an der Prozession Teilnehmenden festgelegt; die Gymnasiasten mit gezogenem Ehrendegen gehören jedoch zur Palmsonntagsprozession.

28 Oscar von Westernhagen irrt sich hier: Die szenische Darstellung »Das Heilige Grab« gehörte sehr wohl als letzte Station seit frühester Zeit zur Leidensprozession am Palmsonntag. Zu »beiden Seiten des ›Heiligen Grabes‹ schreiten Oberprimaner des Gymnasiums mit brennenden Fackeln. – In früheren Jahren trugen sie, gleichsam als Ehrenwache am Grab, je einen Ehrendegen.« Zitiert nach: http:// www.sankt-marien-heiligenstadt.de, aufgerufen am 5. 12. 2010.

29 Als Magdalenenprozession, die in Heiligenstadt bereits auf das Jahr 1615 zurückging, gehörte diese Prozession zu den drei wichtigsten der Stadt. Sie stand im Zusammenhang mit dem Fest der Maria Magdalena am 22. Juli.

30 Der Heimenstein, oder wie er im 19. Jahrhundert auch genannt wurde, Hermannstein, ist ein alter Stadtteil Heiligenstadts, in dem ab Pfingstmontag bis zum darauffolgenden Samstag eines der schönsten Kirchweihfeste des Eichsfeldes gefeiert wird.

31 Das Jesuitenkolleg in Heiligenstadt wurde 1574 begründet mit anfänglich einer Elementarschule mit 2 Klassen; 1775 begann der Bau des Kollegs in der jetzigen Kollegiengasse.

32 Eine Eichsfelder Wurstsorte.

33 Es ist nicht ganz klar, ob Westernhagen mit ›Casino‹ nur einen anderen, damals gebräuchlichen Begriff für den »Römischen Abend« benutzt (vgl. zu 1, 6), oder eine andere Geselligkeit oder ein Lokal meint, in dem man sich traf. Allerdings wird ein ›Casino‹ nicht erwähnt in: Johannes Müller: Alte Gasthöfe und Schankstätten in Heiligenstadt. In: Unser Eichsfeld: Illustrierte Monatsschrift für eichsfeldische Heimatkunde in Verbindung mit »Eichsfelder Heimatglocken« 30 (1935), Heft 6 und Heft 7, S. 123–139 und 147–158.

34 Zum »Römischer Abend« vgl. zu 1, 6.

35 Im März 1859 hatte Storm einen Gesangverein in Heiligenstadt gegründet, der anfangs aus 14 Sängerinnen und Sängern bestand. 1863 zählten zu dem Chor nach Storms Auskunft »18 Sopranistinnen, 14 Altistinnen, etwa 12 im Tenor u. 12 im Baß«. Vgl. Theodor Storm an Hartmuth Brinkmann, 4. April 1863. In: Theodor Storm – Hartmuth Brinkmann. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von August Stahl. Berlin 1986, S. 124. Constanze spricht gegenüber ihrer Mutter 1862 gar von ca. 70 Personen, die auf der Generalprobe zu dem Oratorium

»Paulus« (1836) von Felix Mendelssohn Bartholdy am 13. März 1862 mitsangen. Vgl. Constanze Storm an Lucie Storm, Heiligenstadt, 13. März 1862, Original in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel, Storm-Nachlass, Cb 50.58: 98,29.

36 Die Schießhauswiese befand sich wie das Schießhaus an der Leine in der Nähe des heutigen Heinrich Heine-Kurparkes in Heiligenstadt.

37 Der Knickhagen ist der älteste Straßenzug Heiligenstadts in unmittelbarer Nähe des ursprünglichen Stadtkerns am Berg.

38 Nach der Schlacht bei Jena 1806 wurde das Eichsfeld dem Königreich Westfalen angegliedert; 1816 wurde es erneut preußisch.

39 Die Belagerung von Heiligenstadt durch sechs Fürsten und sieben Grafen im Jahre 1404. Ein dramatisches Gedicht von Franz Seydewitz, Lehrer der Mathematik und Physik am Gymnasio zu Heiligenstadt. Heiligenstadt, in Commission bei Fr. Delion 1839.

40 Im Konflikt des Königreichs Preußen mit dem »Deutschen Bund« stand das Königreich Hannover auf der österreichischen Seite. Am 27. Juni 1866 kam es zwischen den preußischen Truppen und der hannoverschen Armee, die sich zunächst bei Göttingen gesammelt hatte, zur blutigen Schlacht bei Langensalza, in der die Preußen zurückgedrängt wurden; jedoch bereits am 29. Juni 1866 mussten die Hannoveraner kapitulieren. Im Frieden von Prag (23. August 1866) wurde das Königreich Hannover zur preußischen Provinz.

41 Kleine Vorderladerpistolen.

42 Das Gebäude in der Wilhelmstraße 39, Ecke Kollegiengasse, wurde 1802 an der Stelle errichtet, wo ursprünglich der Bau der Jesuitenkirche geplant war.

43 Ernst August (1845–1923) war der letzte Kronprinz von Hannover und spätere 3. Herzog von Cumberland und Teviotdale. Er war Teilnehmer der Schlacht von Langensalza am 27. Juni 1866.

44 Vielleicht ist hier Prinz zu Salm-Horstmar (1830–1909) gemeint.

45 Das »Deutsches Haus«, unmittelbar neben der »Alten Post« gelegen, wurde 1740 errichtet, 1777 umgebaut und beherbergte ehemals die Jesuitenschule; später diente es unter anderem auch als Gastwirtschaft.

46 Georg V. (1819–1878) war der letzte König von Hannover und starb im Pariser Exil.

47 Am 9. Juli 1867 wurde die Eisenbahnstrecke Halle – Kassel eröffnet, und damit traf der erste Zug in Heiligenstadt ein.

48 Die Frage Kolbes resultiert aus seiner Kenntnis des Aufsatzes von Johannes Müller: Theodor Storm, Heiligenstadt und die Musik. In: Heiligenstädter Storm-Gedenkbuch. Hg. von Johannes Müller, Heiligenstadt 1921, S. 29–40. Der Verfasser dieses Aufsatzes glaubte noch, in »Ein stiller Musikant« unmittelbare Erlebnisse Storms mit seinem Chor in Heiligenstadt entdecken zu können; Müller und Kolbe beziehen sich dabei auf folgende Stelle: »Gleichwohl konnte ich nicht umhin, die mir angetragene Direktion der neuen Liedertafel zu übernehmen. Es war eine bunte Gesellschaft: Handwerker, Kaufleute, Beamte; sogar ein Nachtwächter, der ein ordentlicher Mann und ein außerordentlicher Bassist war, wurde aufgenommen.« LL, II, S. 294.

49 Vermutlich ist damit der Hauslehrer in der Landratsfamilie von Wussow gemeint, der ein Bruder des Pfarrers Theodor Schmidt (1836–1875) aus Kirchohmfeld war.

50 Heinrich Bonatz, geboren 1820, war Ökonomie-Kommissar in Heiligenstadt und verheiratet mit Betty Gellermann (1836–1878).

51 Alice von Westernhagen, geboren 1854 in Heiligenstadt, war verheiratet mit Amtsgerichtsrat Stüber (1834–1887).

52 In Rassows Werk, vgl. Anm. 8, ist Storms Wohnhaus in der Wilhelmstraße nicht beschrieben.

Zu Brief Nr. 3

1 Alice von Westernhagen (geb. 1854), vgl. zu 2, 49.
2 Storm kam in Begleitung seines Vaters am 19. August 1856 in Heiligenstadt an und verließ die Stadt endgültig wohl am 12./13. März 1864.
3 Anfangs wohnte Storm mit der Familie in einem Haus auf dem Grundstück seines Bruders Otto vor dem Kasseler Tor; Otto Storm hatte dieses Stück Land durch die finanzielle Unterstützung Johann Casimir Storms von Auguste Aldehoff erwerben können; Pfingsten 1857 zog die Familie des Dichters dann in die Wilhelmstraße um.
4 Vgl. Brief 1 und zu 1, 3.
5 Heiligenstädter Storm-Gedenkbuch. Hg. von Dr. Johannes Müller mit Beiträgen von Maria Brüll, Dr. Fr. Castelle, G. H. Daub und Otto Müller. Druck und Verlag von F. W. Cordier, Heiligenstadt (Eichsfeld) 1921. Eine Abbildung der Tafel an Storms Wohnhaus in der Wilhelmstraße ist nicht vorhanden.
6 Vgl. zu 2, 50.
7 Corinna Ida Mathilde von Westernhagen, geb. 1859 in Heiligenstadt, verheiratet seit 1884 mit Dr. Klemm, geheimer Regierungsrat, Landrat des Kreises Mühlhausen.
8 Vgl. zu 2, 49.
9 Wilhelm Delius (1815–1900), Staatsanwalt in Heiligenstadt, später Oberjustizrat und Senatspräsident am Kammergericht in Berlin.
10 Wilhelm Delius, gest. 1865. Über den Tod seines Sohnes hat Wilhelm Delius senior Theodor Storm noch einen erschütternden Bericht am 16. November 1865 aus Hamm nach Husum gesandt. Original in der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek Kiel, Storm-Nachlass Cb 50.56: 29,2.
11 Alexander von Wussow (1820–1889), Landrat in Heiligenstadt von 1857 bis 1864, dann Regierungsrat in Arnsberg (Westfalen), ab 1870 Geheimer Regierungsrat im preußischen Kultusministerium.
12 Karl Freiherr von Elmendorff, ab 1856 Staatsanwalt am Königlichen Kreisgericht in Heiligenstadt, verheiratet mit Ida von Hanewacker.
13 Vgl. zu 2, 21.
14 Bisher nicht ermittelt.
15 Vgl. zu 2, 22.

Zu Brief Nr. 4

1 Mathilde von Westernhagen (1804–1886).
2 Vgl. Brief 1, S. II und zu 1, 17.
3 Vgl. zu 2, 11.
4 Vgl. die folgende Passage in »Veronica« in LL I, S. 478: »Am Fuße des Berges lag der Kirchhof. – Sie sah das Steinkreuz auf dem Grabe ihres Vaters ragen, der vor Jahresfrist unter den Gebeten des Priesters in ihren Armen entschlafen war.«
5 Vgl. zu 2, 26.
6 Die bildliche Darstellung des »Heiligen Grabes« gehörte durchaus zu den sechs Szenen, die der Palmsonntagsprozession das Gepräge gaben und geben, vgl. auch zu 2, 26: »Im ersten Bild segnet Christus mit der erhobenen Rechten den Kelch in seiner linken Hand. Die zweite Szene stellt den Herrn kniend und blutschwitzend am Ölberg dar. […] Das dritte Bild zeigt anschaulich die Verspottung. Christus ist stehend in einem weißen Gewand mit verbundenen Augen und gefesselten Händen dargestellt, umgeben von den Folterwerkzeugen. Ein schweres vier Meter hohes Kreuz mit dem darauf gekreuzigten Heiland bildet die vierte Station. Darauf folgt die Pieta. Diese Darstellung der Schmerzhaften

Mutter (Mater dolorosa) wurde aus Terrakotta gearbeitet. Das abschließende Bild stellt das heilige Grab und die Auferstehung Christi dar«. Herman Schüttel: Heiligenstadt. Der Stadtführer. Eine Begegnung mit dem Eichsfeld. 2. Aufl., Heiligenstadt 1995, S. 55 f.

In der Fronleichnamsprozession dagegen trugen die einzelnen Gruppen nur Fahnen, und das Sanktissimum wurde unter einem Baldachin mitgeführt.

7 Vgl. zu 2, 5.

Die Manuskriptgestaltung der »Storm-Blätter aus Heiligenstadt« orientiert sich an den Richtlinien der »Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft«

Die **Anmerkungen** werden als Endnoten verwaltet.
Beim ersten Zitieren eines Titels wird folgende Form vorgeschlagen:
Autor, Titel, eventuell Zweittitel, Erscheinungsort (bei mehreren nur der erste), Erscheinungsjahr, Seitenzahl.
Also z. B.:
Gertrud Storm: Vergilbte Blätter aus der grauen Stadt. Regensburg 1922, S. 24.
Oder bei Zeitschriftenaufsätzen:
Irmgard Roebling: Liebe und Variationen. Zu einer biographischen Konstante in Storms Prosawerk. In: Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 17 (1983), S. 99–130.
Bei wiederholten Zitaten in direkter Folge genügt: Ebd., S. X.
sonst reichen Name und Hinweise auf die laufende Anmerkungsnummer des erstmaligen Zitats; also:
Gertrud Storm (wie Anm. X), S. 28.

Bei Zitaten aus Storms **Werken** oder bei Hinweisen auf Gedichte, Novellen oder sonstige Texte des Dichters soll aus folgenden Ausgaben zitiert werden:
1. Theodor Storm: Sämtliche Werke in 4 Bänden. Hg. von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier. Frankfurt am Main 1987f. – Die Ausgabe wird abgekürzt als »LL« mit beigefügter Band- und Seitenzahl, also LL I, S. 222.
oder 2. Theodor Storms sämtliche Werke. 4 Bde. Hg. von Peter Goldammmer. 2., überarbeitete und ergänzte Aufl. Berlin und Weimar 1967. – Die Ausgabe wird abgekürzt zitiert als »Gd.« mit beigefügter Band- und Seitenzahl, also Gd. III, S. 67.

Bei folgenden **Briefausgaben** brauchen nur *Briefschreiber*, *Adressat, Datum und Seite* angegeben werden, also z.B.: Theodor Storm an Theodor Fontane, 5. Juni 1853, S. 36.

Theodor Storm – Hartmuth und Laura *Brinkmann*. Briefwechsel. Hg. von August Stahl. Berlin 1986.
Theodor Storm – Constanze *Esmarch*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Regina Fasold. 2 Bde. Berlin 2002.
Theodor Storm – Ernst *Esmarch*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Arthur Tilo Alt. Berlin 1979.
Theodor Storm – Theodor *Fontane*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Jacob Steiner. Berlin 1981.
Theodor Storm – Klaus *Groth*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Boy Hinrichs. Berlin 1990.
Theodor Storm – Paul *Heyse*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Clifford Albrecht Bernd. 3 Bde. Berlin 1969/70/74.
Theodor Storm – Gottfried *Keller*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Karl Ernst Laage. Berlin 1992.
Theodor Storm – Eduard *Mörike*. Theodor Storm – Margarethe Mörike. Kritische Ausgabe. Briefwechsel. Hg. von Hildburg und Werner Kohlschmidt. Berlin 1978.
Theodor Storm – Gebrüder *Paetel*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Roland Berbig u. a. Berlin 2006.

Theodor Storm – Wilhelm *Petersen*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Brian Coghlan. Berlin 1984.
Theodor Storm – Heinrich *Schleiden*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Peter Goldammer. Berlin 1995.
Theodor Storm – Erich *Schmidt*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Karl Ernst Laage. 2 Bde. Berlin 1972/76.
Theodor Storm – Otto *Speckter*. Theodor Storm – Hans *Speckter*. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hg. von Walter Hettche. Berlin 1991.
Theodor Storm – Ernst *Storm*. Kritische Ausgabe. Hg. von David A. Jackson. Berlin 2007.

Werden Briefe nach der zweibändigen Ausgabe des Aufbau-Verlages zitiert: Briefe. Hg. von Peter Goldammer. 2 Bde. 2. Aufl. Berlin 1984, so bitte wie folgt: Theodor Storm an Friedrich Eggers, 20. 12. 1856. In: Briefe I, S. 310.

Abkürzungen

Abbildung	= Abb.
Anmerkung	= Anm.
Auflage	= Aufl.
Band	= Bd.
Bände	= Bde
Dissertation	= Diss.
ebenda	= ebd.
Handschrift	= Hs.
Heft	= H.
herausgegeben	= hg.
Jahrbuch	= Jb.
Jahrgang	= Jg.
Kapitel	= Kap.
Neue Folge	= N. F.
Nummer	= Nr.
Seite	= S.
Schleswig-Holsteinische Landes-Bibliothek, Kiel	= SHLB
Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft	= STSG
Theodor-Storm-Archiv, Husum	= StA
Teil	= T.
unter anderem	= u. a.
vergleiche	= vgl.

Verzeichnis der Autoren

Dr. Regina Fasold, Heiligenstadt
Dr. Mareike Giesen, Leipzig
Prof. Dr. Dieter Lohmeier, Kiel
Dr. Gabriele Radecke, München
Prof. Dr. Irmgard Roebling, Osnabrück
Prof. (apl.) Dr. Dorothee Römhild, Osnabrück

Storm-Blätter aus Heiligenstadt

1998

Zur Einführung 3

Werner Henning
Erinnerungen an den Aufbau des Literaturmuseums
in Heilbad Heiligenstadt 6

Peter Goldammer
»Ein großer bärtiger Mann«. –
Theodor Storm und sein Bruder Otto 10

Antonia Günther
»Die Puppen müssen leben beim Spiel«.
Ignaz Tschich, ein Heiligenstädter Puppenspieler (1859–1963) 21

Ignaz Tschich
Die Entstehung meines Marionettentheaters 23

Ignaz Tschich
Marionetten. Eine Studie 26

Ignaz Tschich
Vom Gesichtsausdruck der Marionette 30

Regina Fasold
Das Theodor-Storm-Symposium in Cardiff/Wales
vom 14. bis 16. November 1997 33

Gerhard Jaritz
»Hätte ich doch einen meiner Jugendfreunde in der Nähe!«
Freude und Wehmut Storms beim Besuch ferner Freunde 40

Wolfgang Friese
15 Silbergroschen für den Wasserfall.
Theodor und Otto Storm auf einer Spendenliste 47

1999

Zur Einführung 3

Peter Goldammer
Ein lebenslanger Freundschaftsbund
Theodor Storm in den Erinnerungen Ludwig Pietschs 5

Regina Fasold
Culpa patris aquis submersus?
Bilder von Müttern in Theodor Storms Novellen 12

David Jackson
Constanze Storms Heiligenstädter Jahre 32

Gerhard Jaritz
Eine Begegung von großer Bedeutung
Theodor Storms Bekanntschaft mit Ludwig Löwe
in Heiligenstadt 51

Christine Bose und Antonia Günther
Ältestes bewahrt mit Treue, freundlich aufgefaßtes Neue
Zum 80. Geburtstag von Gerhard Jaritz 60

2000

Editorial 3

Peter Goldammer
Miniaturmaler oder realistischer Novellist
Theodor Storm in deutschen Konversationslexika..... 4

Regina Fasold
Geschwisterliebe und Heimatsehnsucht in Texten
Theodor Storms 12

Karl Ernst Laage / Gerhard Jaritz
Theodor Storms erste Übernachtung in Heiligenstadt..... 31

Gerhard Jaritz
Storms Vorgesetzter Kreisgerichtsdirektor Hentrich 34

Ingrid Maut
Ein Heine-Denkmal von Werner Löwe für das
Heilbad Heiligenstadt..... 37

Ferdinand Schlingensiepen
Grußworte zur Enthüllung des Heine-Denkmals
in Heiligenstadt am 23. 7. 1999..... 40

2001

Editorial 3

Ferdinand Schlingensiepen
Es begann in Heiligenstadt
Der Weg des protestierenden Protestanten Heinrich Heine 5

Peter Goldammer
Wahrnehmung aus der Ferne
Zum Verhältnis zwischen Wilhelm Raabe und Theodor Storm 24

Bernhard Jung
Wilhelm Kolbe
»… daß, was ich für mich wirkte Jahr für Jahr
auch manchem anderen Leben fördernd war« 31

Antonia Günther
Ein Brief nach Heiligenstadt 35

Ulrich Kaufmann
»… Scenen von poetischer Wahrheit und wahrer Poesie …«
Theodor Storm und Erich Schmidt im Briefgespräch
über Jacob Lenz 37

Gerhard Jaritz
Ludwig Löwes letzte Ruhestätte in Berlin
auf dem Jüdischen Friedhof in der Schönhauser Allee 44

Gerhard Jaritz
Der Bürgermeister der Stormzeit in Heiligenstadt 46

Felicitas Marwinski
Storms Novellen und Gedichte in der Reihe
der »Zweifäusterdrucke« 49

2002

Editorial 3

Peter Goldammer
Theodor-Storm-Forschung gestern, heute, morgen
Resümee und Perspektiven 5

Regina Fasold
Ein Familienleben in Husum. Theodor Storms Beziehung
zum Elternhaus Mitte der 40er Jahre im Spiegel seiner
Brautbriefe 9

David Jackson
Theodor Storms drei Söhne 19

Annegret Wiesemüller
Erinnerungen an die Gärtnerei Storm 36

Heiner Mückenberger
Theodor Storm – Spiegelungen seines juristischen Berufes
in seiner Dichtung 40

Renate Francke
Heines Lesewelten 53

Gerhard Jaritz
Hausarzt bei der Familie des Dichters – Dr. Jakob Rinke 68

2003

Editorial 3

Peter Goldammer
»Das Ungeheuer Berlin«
Storm in der preußischen und in der deutschen Hauptstadt 4

Gerhard Jaritz
Wegbereiterin für Storm in Heiligenstadt – Maria Wrede-Brüll
(1890–1969) 34

Ferdinand Schlingensiepen
Alles ist Gnade – Theodor Fontane und seine Frage nach Gott 39

Thomas T. Müller
Otto Storm wird Preuße
Zur Einbürgerung des Husumers in Heiligenstadt 55

2004

Editorial 3

Peter Goldammer
»Alle Gedanken drehen sich um den Krieg«
Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71 und die Dichter 5

Regina Fasold
»Kriegerische Naturbilder« bei Theodor Storm. 20

Heiner Mückenberger
Theodor Storm – ein Hypochonder? 30

Sigurd Paul Scheichl
Karl Emil Franzos.
Ein unterschätzter Novellist des bürgerlichen Realismus
Zu den Novellen »Victorine« und »Ein Opfer« 52

Renate Francke
Heines »Harzreise« 69

Gerhard Jaritz
Heinrich Reymann, zusammen mit Theodor Storm Chorleiter
des »Singkränzchens« in Heiligenstadt 83