

Theodor Fontanes „Stine“: ein Werk des poetischen Realismus?

von Ulrike Lang (Innsbruck)

„Die Sonne war im Niedergehen, und er entsann sich jenes Tages, als er, von Stines Fenster aus, dasselbe Sonnenuntergangsbild vor Augen gehabt hatte ... ‚Wie damals‘, sprach er vor sich hin. Und er sah in die röter werdende Glut, bis endlich der Ball gesunken und volle Dämmerung um ihn her war.“ {15/305}¹

Schon bei einer ersten Lektüre hat sich gezeigt, daß *Stine* – wenn auch in der Sekundärliteratur als „blassere Schwestererzählung“ zu *Irrungen, Wirungen*² bezeichnet (Georg Lukács) – ein höchst komplexer, artifiziell gestalteter Text ist³ und in Hinblick auf meine Fragestellung reichhaltigen Stoff für weiterführende Überlegungen bietet.

So schien mir eine genauere Untersuchung angebracht, die ich primär nach dem Verfahren literaturwissenschaftlicher Textanalyse⁴ durchführte, wobei ich mich teilweise auch an strukturalistisch ausgerichteten literaturwissenschaftlichen Modellen⁵ orientierte, insbesondere an dem von Stierle weiterentwickelten Modell des narrativen Textes und seiner Ebenen der „Geschichte“ und des „Textes der Geschichte“.⁶

In erster Linie konzentrierte ich mich auf folgende drei Aspekte des Textes:

1. Die Ebene der handelnden Figuren und ihrer Umgebung als Teil der „Geschichte“ oder „Fabel“.
2. Die Ebene des Erzählers („Text der Geschichte: Discours I“).
3. Die semantische Ebene, unter besonderer Berücksichtigung der Leitmotive und Symbole („Text der Geschichte: Discours II“).⁷

Da im Rahmen dieser Abhandlung ein selektives Vorgehen notwendig ist, müssen manche Aspekte unberücksichtigt bleiben (s. z. B. Anm. 38). Ich hoffe jedoch, zeigen zu können, daß die hier genannten Untersuchungskriterien trotz dieser Einschränkung zu einem angemessenen Ergebnis führen.

Zeitgeschichtliche und biographische Anmerkungen

ZTheodor Fontane – nach dem Urteil Heinrich Manns ein „wahrer Romancier“ und „zu seinen Tagen der einzige seines Ranges“⁸ – gehört auch heute noch zu jenen Autoren, die trotz des zeitlichen Abstandes wenig an Aktualität eingebüßt haben. Man trifft in seinen Romanen nicht nur auf virtuose Erzählkunst, sondern wird auch mit jenen „ethisch und lebenspraktisch“ belangvollen Themen konfrontiert, die sich „zwischen Lebenslüge und Integrität, Anpassung und Widerstand, [...] Oberflächlichkeit und menschlicher Reife“⁹ bewegen und somit moralische und soziale Verhaltensmuster beschreiben, die auch in unseren Tagen für das Funktionieren bzw. Nichtfunktionieren einer Gesellschaft von Belang sind.

Theodor Fontane wurde 1819 in Neuruppin (Preußen) geboren. In seinen jungen Jahren verfaßte der Dichter – neben Tagebüchern und autobiographischen Briefen – Lyrik, Zeitungskritiken zu Kunst und Literatur und Kriegsberichte. Seinen „überzeitlichen Ruhm“ als Autor begründete jedoch Fontanes Alterswerk: – jene „Gesellschaftsromane“ aus dem damaligen Berliner Milieu, in denen der Dichter die Unnatürlichkeit und Herzlosigkeit der geltenden moralischen Konventionen „mit nur jeder wünschenswerter Schärfe“ entlarvt.¹⁰ Dabei gelingt es ihm, das „Alltägliche zum Substantiellen“ zu erheben und das „typisch Zeithafte“ mit dem „einmalig Individuellen“ kunstvoll zu verflechten.¹¹

Als Autor des „poetischen Realismus“ (als solcher wird er in der gängigen Literaturgeschichtsschreibung bezeichnet) lebte und wirkte Fontane in einer Zeit, in der einschneidende Änderungen auch der ökonomischen Literaturverhältnisse und der Lesegewohnheiten erfolgten (ein im Vergleich zu früher viel größeres und weiter gestreutes Bildungsangebot erhöhte merklich das Lesebedürfnis der Bevölkerung, so daß u. a. unzählige Leihbibliotheken entstanden).¹² Stärker als je zuvor war die Literatur an einen Öffentlichkeitsmarkt gekoppelt¹³ und somit den damals herrschenden Marktzwängen unterworfen. Davon war auch Fontanes Schaffen betroffen, der sich entschlossen hatte, seinen bürgerlichen Beruf als Apotheker aufzugeben und den eigenen Lebensunterhalt als freier Schriftsteller zu bestreiten – ein Wagnis, das damals nur wenige auf sich nahmen (s. dazu Fontanes 1891 anonym publizierte Aufsatz über *Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller*, in dem er auf deren äußerst „miserable“ Lebensumstände eingeht).¹⁴

Zum poetologischen Selbstverständnis Fontanes

In Fontanes poetologischen Reflexionen heißt es u. a., daß die Aufgabe des modernen Romans darin bestehe, eine Gesellschaft, einen Kreis von Menschen zu schildern, der „ein unverzerrtes Widerspiel des Lebens sei, das wir führen.“

Als „oberstes Ziel des modernen Erzählens“ erachtet er „die Objektivität der Darstellung“, welche sich im Stil realisiere. Je mehr „Objektivität ein Werk enthalte“ bzw. je mehr nur „der Gegenstand selbst spreche“, „um so stilvoller sei es“. Dementsprechend sollten „die Gestalten und Vorgänge eines Buches so unter die Gestalten und Vorgänge unseres faktischen Lebens eingereiht werden, daß wir in der Erinnerung nicht mehr unterscheiden könnten, ob es gelesene Menschen und Begebenheiten waren“ oder nicht. – Dies dürfe sich aber keineswegs, so Fontane, auf das „nackte Wiedergeben des alltäglichen Lebens beschränken“, am wenigsten auf „sein Elend und seine Schattenseiten“ – wie dies im Naturalismus geschehe. Vielmehr solle die Wirklichkeit durch Verklärung so verwandelt werden, daß die „Trostlosigkeit der Realität im poetischen Entwurf überwunden werde“, die „Dichtkunst aber stets als ein eigenständiges Medium erkennbar bleibe.“¹⁵

Fontane legt hier – anhand verschiedener Rezensionen und Abhandlungen – seine Auffassung von „poetischem Realismus“ dar. Diese Begriffsbestimmung ist im engsten Kontext der damaligen kulturellen und historischen Situation zu sehen. In diesem Zusammenhang sei auch auf Wolfgang Preisendanz' Position verwiesen,

der im (Poetischen) Realismus kein absolutes überzeitliches Stilprinzip sieht, sondern einen Periodenbegriff, der auf das im 19. Jahrhundert dominierende System dichterischer Normen und Konventionen bezogen ist und für den die „unablässige“ Auseinandersetzung mit dem problematischen Satz, daß die Dichtung Nachahmung der Wirklichkeit sei, grundlegende Bedeutung habe.¹⁶ Fritz Martini erkennt in der Dichtung dieser Jahrzehnte das Bestreben, eine Vermittlungsform zwischen der Aufnahme von objektiver, sinnlich realer Wirklichkeit und dem Ausdruck einer inneren Welt zu finden.¹⁷

Entstehungsgeschichte

In einem Brief an Gustav Karpeles vom 30.7.1881 erwähnt Fontane erstmals *Stine*, ein Projekt, an dem er trotz des relativ geringen Umfangs (ca. 116 Seiten) lange Zeit (i. e. fast 10 Jahre) und mit größeren Unterbrechungen gearbeitet hatte: Parallel zu *Stine* war auch der ungleich bekanntere Roman *Irrungen, Wirrungen* entstanden, den er schon im Juli 1885 fertigstellte.¹⁸ Mit *Irrungen, Wirrungen*, das in der angesehenen *Vossischen Zeitung* erschien, hatte Fontane einen Skandal ausgelöst: Die nicht-standesgemäße Liebesgeschichte zwischen der Plätterin Lene und dem adligen Botho von Rienäcker hatte das Sittlichkeitsempfinden des Adels und des Großbürgertums erheblich verletzt. So mußte sich der Autor (ebenso der Chefredakteur der *Vossischen Zeitung*) mit der vorwurfsvollen Frage auseinandersetzen, wann denn diese „grässliche Hurengeschichte“ endlich aufhöre.¹⁹ Damit war klar, daß *Stine* – vom Autor selbst als „das richtige Pendant“ zu *Irrungen, Wirrungen* bezeichnet²⁰ – nicht nur von der *Vossischen*, sondern auch von zahlreichen anderen Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen abgelehnt wurde. In dieser für Fontane wenig erfreulichen Lage schritt Fritz Mauthner ein und entschied sich für einen Abdruck in seiner Zeitschrift *Deutschland*, wo *Stine* zwischen dem 25. Januar und dem 15. März 1890 in Folgen erschien.²¹

Was den Inhalt der Geschichte betrifft, so ist *Stine* – im Vergleich zu *Irrungen, Wirrungen* – viel auswegloser gestaltet: Fontane radikalisiert hier u. a. das Thema der Mesalliance.²² Der Roman, der deutlich von der Atmosphäre und dem Dialekt des zeitgenössischen Berlin geprägt ist, gibt die Geschichte der Liebe zwischen einem Adligen, dem kranken Grafen Waldemar, und einer Angehörigen des vierten Standes, der Näherin Stine Rehbein, in sechzehn – meist szenisch, in Gesprächen aufgebauten – Kapiteln wieder. Im Gegensatz zum resignativen Ausklang von *Irrungen, Wirrungen* endet *Stine* tragisch: der Graf begeht Selbstmord, die Titelfigur trägt (wenn auch nur angedeutet) eine tödliche Krankheit davon.

Textanalyse

Die Ebene der Figuren und ihrer Umgebung bzw. ihrer Orte²³

Wie in anderen Werken hat Fontane auch in *Stine* „Neues“ (i. e. das Klein-Bürgertum, den Vierten Stand, die aufstrebende Sozialdemokratie) Altem (i. e. die veraltete und vom Untergang bedrohte Ordnung des Adels) gegenübergestellt. Dabei spielt er das Thema dieser Dichotomie in vielfältigen Details durch und bindet es

in ein Geflecht ein, das Figuren zwischen Norm und Abweichung, Schema und Variation moduliert.²⁴ Daraus ergeben sich die im Text häufig zu beobachtenden, antithetischen Strukturen, die – um nur einige Beispiele zu nennen – durch die Gegenüberstellung von lebensstarken – lebensschwachen Charakteren, eine sehr kontrastreiche Figurenbeschreibung, durch häufigen Gebrauch von Ironie etc. zustande kommen. Treffend scheint mir hierzu Wolfgang Preisendanz' Beobachtung zu sein, der zufolge „der Anspruch, realistisch zu schreiben, jeweils aus dem Willen einer Berichtigung komme und u. a. immer auf eine Gegenposition [...] bezogen sei [...]“.²⁵

Eine Analyse des Textes macht deutlich, daß die in *Stine* vorkommende Figurenkonstellation von Polaritäten bestimmt ist, so z. B. von der „dualen“ Gegenüberstellung lebensstarker und lebensschwacher Personen, wie sie zum einen durch das Paar Graf von Haldern (Pauline Pittelkows Liebhaber) – Pauline Pittelkow (Stines Schwester), zum anderen durch Stine Rehbein – Waldemar von Haldern (Stines Liebeswerber) gegeben ist.²⁶

An dieser Stelle sei auf einen Brief Fontanes an Paul Schlenther vom 13.6.1888 hingewiesen, in dem es heißt, daß er, Fontane, Graf von Haldern und die Witwe Pittelkow, die im Grunde als „Nebenfiguren“ konzipiert waren, als die „eigentlichen Hauptpersonen“ seiner Erzählung und die „besten Figuren seiner Gesamtproduktion“ betrachtet. Hier ließe sich übrigens auch jenes Stilprinzip ableiten, das, wie wir schon gehört haben, Figuren von Norm und Abweichung, Schema und Variation moduliert: denn nicht die Protagonisten stehen im Zentrum, sondern die Nebenpersonen, die damit aber zu Hauptdarstellern gemacht werden!²⁷

Konzentrieren wir uns daher zunächst auf eine dieser „uneigentlichen“ Hauptpersonen, den „lebensstarken“ Grafen von Haldern, der als Liebhaber Pauline Pittelkows agiert: Schon zu Beginn der Erzählung tritt er als resoluter und von seinem Tun überzeugter Mann in Erscheinung, fällt durch seinen „ungewöhnlichen Bestimmtheitston“ auf {4/249} oder aber durch Verhaltensweisen, die (trotz seines Mottos „Noblesse oblige“) nahe an der Grenze zur Respektlosigkeit liegen – als Beispiel möge gelten, wie er sich nicht davor scheut, Gegenstände, die er in einer fremden Wohnung unpassend findet, kurzerhand aus dem Weg zu schaffen²⁸ – so geschehen während einer auf seine Initiative in Pauline Pittelkows Wohnung zustande gekommenen Soiree, wo er durch den Geruch von Feuerlilien „heftig inkommodiert“ wurde, sie daraufhin „ohne weiteres“ aus dem Bukett nahm und mit der Bemerkung

Ein mir unerträglicher Geruch; halb Kirchhof, halb Pfarrgarten. Und von beiden halt ich nicht viel

zum Fenster hinauswarf. {4/249}

Augenscheinlich handelt es sich hier um einen sehr selbstgefälligen Charakter, der viele jener Eigenschaften fokussiert, die ich-betonte, lebensstarke Naturen auszeichnen.

Dadurch verkörpert er die konträre Position, den Gegensatz zu seinem Neffen Waldemar, der zur Gruppe der labilen, lebensschwachen Figuren gehört (Stine – Waldemar). Die ihm anhaftende Lebensschwäche findet Ausdruck in einer ganzen Reihe von Andeutungen, wie z. B., daß „das Kranksein eigentlich von Jugend auf sein Lebensberuf war“ {8/263}, er „hilfebedürftig“ {8/263}, zaghaft und unsicher sei (ein seiner Natur entsprechendes Abwarten und Hinausschieben; vgl. {12/283}) und nicht mehr an sich selber glaube {vgl. 15/305}. So flieht Waldemar vor dem Leben und setzt ihm, in letzter Konsequenz, selbst ein Ende. Damit steht er nicht nur in einem existentiellen Gegensatz zu seinem herrschaftlichen, starken Onkel (Graf von Haltern), sondern weist auch Züge des Krankhaften, Dekadenten auf {vgl. 9/270f.; 13/294f.; 13/296; 14/297}, wodurch er in manchem an Figuren Schnitzlers erinnert.²⁹ Wie wir noch sehen werden, finden solche Äußerungen ihre künstlerische Entsprechung in leitmotivischen Wiederholungen und Symbolen, insbesondere im Motiv des Sonnenuntergangs {15/305 ff} – alles Merkmale, die an die Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende erinnern und als „Signaturen der Moderne“ gesehen werden können.³⁰

In einem noch markanteren Gegensatz zu Waldemar steht die zweite „uneigentliche“ Hauptfigur, Pauline Pittelkow: mehr noch als der alte Graf von Haltern verkörpert sie das „lebensphilosophische Extrem“ einer Person, die im Leben nahezu allem standhält.³¹ Mit gutem Verstand und großem Gerechtigkeitsgefühl (so Stine {8/264}) beurteilt die Witwe Pittelkow Menschen und Situationen und weiß, daß derjenige, der sich in den Rauch hängt, auch schwarz wird {vgl. 8/264}.

Im Unterschied zu ihrer Schwester (Stine) besitzt sie ein instinktives Gespür für das, was im Leben eines Menschen zerstörerisch wirken kann. Aus diesem inneren Impuls heraus warnt sie z. B. Stine eindringlichst vor einer Liaison mit dem jungen Grafen.

Genau dieser Realitätssinn und diese Entschlossenheit sind Pauline Pittelkows Stärke und die Quelle ihrer Vitalität. Durch ihren Pragmatismus – und ihre wirklichkeitsnahe Haltung – wird sie zum Dreh- und Angelpunkt des Romans.³²

Die vierte und letzte Figur dieser Gegensatzpaare, Stine, verkörpert wie Waldemar eine „angekränkelte“ Natur {2/240}. Von schwächlichem Körperbau, einem „bleichen Treibhauspflänzchen“ ähnlich, ist sie im Unterschied zu ihrer stattlichen, südlich-feurigen Schwester {2/240} „immer ängstlich“ und „schwächer, als man sein sollte“ {10/272; 14/302} und tritt dadurch in dezidiertem Kontrast zu Pauline Pittelkow hervor.³³ Stine bekundet in ihrem Tun nicht nur Willensschwäche, sondern auch geringen Lebenswillen, insbesondere nach Waldemars Tod {6/311 f.}. Fontane selbst beschreibt sie als Person ohne Selbstvertrauen, wenig resolut und „in Waldemars angekränkelte Sentimentalwelt hineingezogen“ (Brief an Paul Schlenther, 13.6.1888).³⁴

Zart und keusch entbehrt sie jeder Form von sinnlich-erotischer Ausstrahlung³⁵ und zeigt in ihrer Passivität und Lebensferne Züge des Morbid-Dekadenten, was sie ganz in die Nähe Waldemars rückt, zu ihrer Schwester Pauline jedoch diametral entgegengesetzt wirken läßt.

Wir sehen also, daß Fontane mit dieser Personenkonstellation nicht nur zwei „lebensstarke“ und zwei „lebensschwache“ Figuren kunstvoll gegenübergestellt hat, sondern auch innerhalb dieser Paarstruktur differenzierte bzw. unterschiedlich gewichtete: So wird Stine von Waldemar an Lebensschwäche übertroffen, während der alte Graf lebensphilosophisch im Schatten Pauline Pittelkows steht.³⁶

In beiden Fällen zeigt sich, daß Personen aus dem „Volk“ den Vertretern des Adelsstandes überlegen sind; formale Entsprechung findet dies in dem subtil konstruierten, antithetischen Beziehungsgefüge, dessen beide äußersten Pole Pittelkow und Waldemar bilden. Daß durch diese – auf der Ebene der Figuren – deutlich erkennbar gewordenen Polarisierungen,³⁷ aber auch durch die Realitätsnähe der Witwe Pittelkow und des alten Grafen von Haldern wesentliche Forderungen des Poetischen Realismus erfüllt sind, wurde bereits erwähnt. Gleichzeitig gilt es festzustellen, daß auch Elemente des Dekadenten – ersichtlich an der Gestaltung Waldemars und Stines – als Stilmittel dieser Erzählung Verwendung finden.³⁸

Bevor ich auf die zweite wesentliche Textebene – die des Erzählers bzw. des Erzählermediums – eingehe, möchte ich einen weiteren, für das Programm des Poetischen Realismus grundlegenden Aspekt vorwegnehmen, der sich hier nicht nur auf isolierte oder einzelne Phänomene bezieht, sondern den gesamten Text betrifft: das stilistische Bestreben, Authentizität zu erzielen.³⁹

Wie gerade dargelegt wurde, geschieht dies z. B. auf der Ebene der Figuren (durch eine realistische Figurengestaltung) oder – was gleich anschließend zu sehen ist – auch durch eine detailgetreue Schilderung des Lebensumfelds der Personen:

So wird die Topographie des Romans der realen Welt entnommen, die Straße, wo die beiden Protagonistinnen wohnen, ist präzise lokalisiert (Invalidenstraße 98e in der Oranienburger Vorstadt) {1/235},⁴⁰ die Einrichtungsgegenstände in der Wohnung Paulines sind genauestens geschildert und lassen somit Rückschlüsse auf Eigenschaften der Personen zu (z. B. die bei Pauline Pittelkow herrschende penible Ordnung {4/246}). Implizite Informationen gibt zudem ein weiteres Requisit dieser realistischen Staffage,⁴¹ und zwar der in Kapitel 2 erwähnte, außen an Stines Fenster angebrachte Dreh- und Straßenspiegel, durch den Stine, aber auch ihre Gäste, die Außenwelt beobachten können und der Pauline Pittelkow zu der Bemerkung veranlaßt, daß sie, wenn sie „in den Spiegel kucke“, denke, daß es „doch woll anders als so mit bloßen Augen [sei].“ Denn sie glaube, daß der Spiegel verkleinere und dies sei „fast ebensogut wie verhübschen“ {2/240}.

Hier haben wir es nicht nur mit der präzisen Beschreibung eines zum äußeren Wohnbereich gehörenden Gegenstandes zu tun, sondern auch mit eindeutigen Analogien zwischen dem „Wirklichkeitszugang“ und einem wesentlichen Anliegen des Autors: nämlich dem hier textualisierten „Verkleinern“ und „Verhübschen“, welches – so Daffa – Fontanes Programm der Verklärung (s. w. o.) in umgangssprachlicher Form benenne und eine literarische Verfahrensweise darstelle, in der der Autor die „poetische Aufgabe schlechthin“ sehe – freilich nicht im Sinne eines unredlichen Vergoldens oder Verschleierns, sondern einer Schreibweise, die die Dichtung als „wahrhaft erzählte, im Erzählen geborgene Wirklichkeit zur Sprache kommen läßt.“⁴²

Die Ebene des Erzählers/Erzählermediums

Um dem oben dargelegten Anspruch gerecht zu werden, setzt Fontane nicht nur die bisher genannten Stilmittel ein (präzise Detailschilderung der Lebenswelt der Figuren, realistische Personencharakterisierung, kontrastive Figurenkonstellation), sondern er bedient sich auch intensiv diverser Erzählerfunktionen. Im Text ist dies hauptsächlich an der gegenseitigen Durchdringung von Erzähler- und Figurenperspektive sowie an der spezifischen Funktion der Figurenrede zu beobachten, worauf ich gleich anschließend eingehe;⁴³ den Hintergrund dazu bildet die Polarität auktoriales – personales Erzählverhalten.

So läßt sich in *Stine* zwar kein individueller, als Figur eindeutig faßbarer Erzähler nachweisen⁴⁴, dennoch sind Merkmale des auktorialen Erzählens vorhanden – dazu gehören unter anderem das olympische Wissen bezüglich der Figuren in Gegenwart und Vergangenheit oder aber die Kenntnis ihrer Intentionen, Gedanken und Gefühle.

Trotz dieser auktorialen Attribute ist eine eindeutige Zuordnung zum auktorialen oder personalen Medium nicht möglich, da die Grenzen meist ineinander fließen. Allerdings dominiert eindeutig die Tendenz zur Rücknahme der auktorialen Erzählperspektive zugunsten der Figurenperspektive.⁴⁵ Dabei kommt der Sprache der Beteiligten größte Bedeutung zu, die, so der Autor, nach dem Vorbild realer Menschen und ihrer „wirklichen“ Redeweise gestaltet werden sollte. Es überrascht daher nicht, daß sich viele Agierende in *Stine* stark dialektal gefärbt ausdrücken.⁴⁶

So z. B. Pauline Pittelkow, das Ehepaar Polzin, Stines Vermieter, die Schauspielerin und Freundin Paulines, Wanda Grützmacher, Olga, Paulines ältere Tochter, also all jene Personen, die dem bürgerlichen Lager oder dem Vierten Stand angehören. Der somit erzeugte Effekt der Authentizität wird nochmals potenziert durch die Darstellung der Figuren in ihrer unmittelbaren Gegenwärtigkeit, speziell dort, wo der Erzähler zugunsten einer rein szenischen Handlungsform fast völlig zurücktritt:

[...] – d a s verdarb ihr die Stimmung, und so sagte sie [Pauline], während sie sich verfärbte: „Na, Graf, bloß nich so, bloß nich übermütig. [...] Un so vor alle! Was sollen denn der junge Herr Graf davon denken?“ „Immer das Beste!“ „Na, das Jute wäre mir lieber. [...].“ {4/ 252}

Diese starke Präsenz der Figuren und ihrer Rede hat allerdings nicht nur die Funktion einer „kunstfertigen Beschneidung der Macht des auktorialen Erzählers“⁴⁷ –, sondern sie verleiht der Erzählung auch einen dramatischen Anstrich, weshalb Ereignisse in *Stine* oft in einem Gespräch wiedergegeben oder rückblickend durch Dialoge kommentiert werden⁴⁸ (vgl. beispielsweise die ausführlichen Unterredungen zwischen Stine und Waldemar, Pauline Pittelkow und Stine, Graf von Haldern und Waldemar usw.).

Nicht selten verwendet Fontane außer diesem gestalterischen Prinzip des Hervortretenlassens der Figuren in ihrer unmittelbaren szenischen Präsenz eine weitere, erzählstrategisch äußerst effektive Form zur „Beschneidung der Erzählerautorität“, so z. B. dort, wo das Erzählermedium gleichzeitig auktoriales Erzählerwissen und verschiedene Figurenperspektiven verwendet.⁴⁹ An die von Pauline Pittelkow in direkter Figurenrede ausgesprochene Vermutung

„Paß mal auf, die kommt wieder mit's schwarze Samtkleid und 'ne Rose vorn. Ich muß immer lachen“ {4/247}

schließt der Erzähler unmittelbar die Bestätigung an:

Und wirklich, Wanda kam in schwarzem Samt. {4/247}

Indem der Erzähler hier auf Sachverhalte der in der Figurenrede dargestellten Perspektive reagiert, evoziert er eine Quasi-Gleichrangigkeit beider Standpunkte und relativiert somit seine (Erzähler)autorität – was im Endeffekt den authentischen Charakter des Textes erhöht.

Häufig ist jedoch nicht nur ein Wechsel zwischen auktorialer und Figurenperspektive auszumachen, sondern eine eindeutige Dominanz der letzteren, wie folgendes Gespräch zwischen Stine und Pauline zeigt:

[...] Stine fuhr fort: „Ja Pauline, der beste Mensch, ohne Falsch und ohne Hochmut, aber auch ohne Glück. Wenn er mir so gegenüber sitzt, ist es mir oft, als ob wir die Rollen vertauscht hätten, und als ob ich eine Prinzessin wär und könnt ihn glücklich machen.“ {10/ 272}

Dazu Pauline:

„Glaub es“, sagte die Pittelkow. „Glaub es alles. Aber [...] Sieh, Kind, es sind mir so viele Mannsleute zu Gesichte gekommen, und wenn ich welche sehe, na, so kenn ich sie gleich durch un durch un [...] weiß gleich, was los is. Un mit dem jungen Grafen is nich viel los. Er is man schwächlich un die Schwächlichen [...] richten mehr Schaden an als die Dollen.“ {10/ 273}

Hier entsteht die erzählerische Wirklichkeit ganz aus der Figurensubjektivität heraus. Auf diese Weise kommt es nicht nur zu einer starken Brechung der erzählten Welt, sondern es werden auch Einblicke in die seelische Befindlichkeit der Figuren gewährt, die sich gerade durch Gespräche oft selbst entlarven,⁵⁰ ohne daß der Erzähler kommentierend eingreift – wie im folgenden Dialog, wo Waldemar, sich an Stine wendend, bekennt:

„Ich bin krank und ohne Sinn für das, was die Glücklichen und Gesunden ihre Zerstreuung nennen. [...] Alles falsch und eingebildet und töricht dazu! Weil ich mich selber hilfebedürftig fühle, war ich wohl des Glaubens, Sie müßten auch hilfebedürftig sein.“ {8/263}

Diese Form der Psychologisierung, einer Art des In-die-Seele-Einblick-Nehmen-Lassens, ist nicht nur typisch für die Fontanesche Figurenkonzeption, sondern läßt – ähnlich der Atmosphäre, die durch den kränkelnden, todesseligen Waldemar oder durch die zarte, feinnervige Stine evoziert wird – wiederum eine unbestreitbare Nähe zur Literatur des Fin de Siècle erkennen.

Gleichwohl hat sich gezeigt, daß Fontane nicht nur eine größtmögliche Annäherung an die tatsächlich gesprochene Sprache intendiert und diese höchst artifizuell als Mittel seines Poetischen Realismus einsetzt,⁵¹ sondern auch, daß er die Personen durch die starke Betonung der Figurenperspektive entscheidend aufwertet, ihnen eine vom Erzähler quasi unabhängige Selbständigkeit verleiht und sie als unverzichtbare Gewährsleute der Darstellung benutzt.⁵² Parallel dazu läßt er den Erzähler immer wieder zurücktreten und die Figuren selbst zu Wort kommen. Dies deckt sich mit Fontanes Forderung, den „Gegenstand möglichst selbst reden zu lassen“ – denn: „wo der Erzähler fehlt, steht auch die Glaubwürdigkeit nicht zur Frage.“⁵³

Die semantische Ebene. Leitmotive und Symbole

Ich möchte nun noch – wenn auch nur kurz – auf die dritte der weiter oben genannten Textebenen eingehen, und zwar auf die semantische, wobei den darin vorkommenden Leitmotiven und Symbolen das Hauptaugenmerk gilt.⁵⁴

So wird in unserem Text die Liebesgeschichte zwischen dem kränkelnden Grafen Waldemar und der Näherin Stine leitmotivisch vom Bild der untergehenden Sonne begleitet,⁵⁵ was als implizite Vorwegnahme des tragischen Beziehungsendes verstanden werden kann. Dabei ist zu beobachten, daß sich die Sonne mit jedem Treffen der beiden progressiv weitersenkt, bis sie schließlich ganz hinter dem Horizont verschwindet, und nur noch

ein letztes verblissenes Abendrot zwischen dem Gezweige der Parkbäume schimmerte. {vgl. 8/267}

Das Motiv des Sonnenuntergangs – das sich bei Waldemars Selbstmord in ähnlicher Form wiederholt (hier sei auf das Anfangszitat hingewiesen {15/305 ff}) ist aber nicht nur als metaphorische Antizipation des unheilvollen Schicksals der beiden Liebenden oder als Detail einer realistisch gemeinten Wirklichkeitsschilderung zu verstehen, sondern auch als klares Indiz für Waldemars Lebensschwäche.⁵⁶ Es dient zur Akzentuierung der Eigenschaften Waldemars als eines sensiblen, kränklichen

Menschen ohne viel Licht, d. h. ohne Energie, der der Atmosphäre des Dekadenten und Pathologischen zugeordnet werden kann und so der Erzählung jenen morbiden Beigeschmack verleiht, der für das Fin de Siècle so bezeichnend ist.

Leitmotive stellen generell ein wichtiges Stilmittel der Erzählkunst Fontanes dar, da sie durch ihre tektonisch-verknüpfende Wirkung wesentlich dazu beitragen, den Text zu einem „Netz beziehungsreicher Sinndimensionen zu verweben.“⁵⁷ Im Fall von *Stine* fungieren sie nicht nur als „stilistische Elemente einer realistisch gemeinten Wirklichkeitsschilderung,“ sondern sie dienen auch wesentlich zur Akzentuierung einer morbid-dekadenten Untergangsstimmung. In diesem Kontext sei auch auf Dietmar Goltschniggs Feststellung hingewiesen, der zufolge in Fontanes letztem Roman, dem 8 Jahre später als *Stine* erschienenen *Stechlin* (1898), einiges auf die „Romankunst der Moderne“, namentlich jene Thomas Manns, vorausweise, so z. B. die skeptische Sprachkritik, die „Verflüchtigung des Stofflichen“, die „Causerie“ und die artistische Leitmotivtechnik.⁵⁸

Eine gleichermaßen wichtige Funktion nehmen die zahlreich verwendeten Symbole ein.⁵⁹ Dazu gehört die symbolische Untermauerung der lebensschwachen Disposition Stines und der lebensstarken ihrer Schwester Pauline durch das Bild zweier Teppiche, des unverwüstlichen „Polzinschen“ für Pauline und des delikaten, wenig strapazierfähigen „Smyrnaer“ für Stine.⁶⁰ {2/238} Nebenbei bemerkt wurde der Teppich zur Jahrhundertwende als „Symbol“ bzw. als „Strukturmodell“ der Lebenseinheit aufgefaßt.⁶¹

Wie schon angedeutet, findet die Lebensschwäche von Waldemar unter anderem in zahlreichen Symbolen ihren Ausdruck: So tauchen in seiner unmittelbaren Umgebung

„einige tote Äste [...]“, „Halb abgestorben und immer noch grün“ auf {15/304},

oder aber er erkennt in den von ihm unbewußt auf Sand gezeichneten Halbkreisen ein

„Unwillkürliches Symbol“ seiner Tage, „Halbkreise“, die „kein Abschluß, keine Rundung, kein Vollbringen“ ... haben, die nur „Halb, halb ...“ sind und bei denen „das Halbe freilich seinen Abschluß“ habe, aber „die rechte Rundung“ nicht herauskomme, selbst dann, wenn er „einen Querstrich“ ziehen würde. {vgl. 15/305}

Zweifellos steht hier der Halbkreis als Symbol für ein unfertiges, verpfushtes Leben.

Anhand der in diesem Kapitel diskutierten Zitate dürfte klar geworden sein, daß die im Text verwendeten Symbole zum einen in hohem Maße Verweischarakter besitzen – neben den hier genannten Beispielen sei auch an die schon erwähnte

„Spiegelszene“ erinnert –, zum andern zur Charakterisierung, zur Illustration und zur „realistischen Staffage“ dienen, was besonders in der realistischen Erzähltradition, so Peter Wessels, beobachtet werden kann.⁶²

Schlußbetrachtung

An dieser Stelle möchte ich meine Ausführungen abschließen. Wenn wir die wichtigsten Überlegungen noch einmal Revue passieren lassen, so hat die Analyse gezeigt, daß in *Stine* wesentliche Anforderungen des Poetischen Realismus erfüllt sind – dies durchaus in Einklang mit Fontanes poetologischem Selbstverständnis:

So konnte ein für den gesamten Text geltendes Bestreben nach Authentizität festgestellt werden, was sich u. a.

1. auf der Figuren- bzw. Handlungsebene durch
 - eine realistische Darstellungsweise
 - die Dichotomie lebensschwache – lebensstarke Charaktere bei eindeutiger Dominanz der letzteren und schließlich durch
 - den begrenzten, episodischen Charakter der Handlung zeigt (s. z. B. die in nur drei Kapiteln abgehandelte Liebesgeschichte);
2. auf der Erzählebene durch
 - eine „systematische Auflösung der auktorialen Einheit“ (Zurücktreten des Erzählers; Darstellung der Figuren in unmittelbarer szenischer Präsenz; Dominanz des Gesprächs/der Dialoge; Wechsel zwischen Erzähler- und Figurenperspektive);

und schließlich

3. auf der semantischen Ebene durch
 - Leitmotiv- und Symboltechnik, womit eine Intensivierung der realistischen Wirkung des Geschilderten intendiert wird.

Parallel dazu lassen sich aber auch klar und deutlich Elemente erkennen, die als Signaturen der Moderne bezeichnet werden können: so u. a.

- Züge des Dekadenten, Feinnervigen, Kränkelnden bei Waldemar;
- Morbidität und lebensverneinende Haltung bei Stine;
- Psychologisierung der Figuren, d. h. Introspektion und Selbstreflexion bei den Akteuren;
- künstlerische Leitmotivtechnik; Symbolik des Absterbenden, Halben (Halbkreis), des Untergangs.

Alles in allem kann gesagt werden, daß die Elemente, die *Stine* als Text des „Poetischen Realismus“ ausweisen, zwar überwiegen, daß jedoch diese Klassifizierung keineswegs ohne Einschränkungen erfolgen kann, da auch sehr signifikante Merkmale der Fin de Siècle-Literatur vorhanden sind.

Vor dem Hintergrund dieser Feststellung ist *Stine* ein Werk, das unverkennbar an der Schwelle zur Moderne steht.⁶³ An dieser Stelle möchte ich mich Peter Demetz anschließen, der „weder an eine ungeschichtliche Norm“ glaubt, zu welcher „jede Literatur hinstrebt und von welcher sie abzuweichen vermag, noch an die Fruchtbarkeit einer literaturhistorischen Analyse, die den abstrakten, aber ordnenden

Begriff nur deshalb voreilig opfert, weil sie ihn im relativen Einzelnen (im einzelnen Buch also) nicht kristallin, nicht rein, nicht fugenlos genug, verkörpert sieht.“ ‚Realismus‘, als Periodenbegriff, ist „kein metaphysisches Zauberwort“, sondern eine „nützliche Arbeitshypothese, welche von der fortschreitenden Arbeit im Feld der Erfahrung [...] korrigiert wird“.⁶⁴

In diesem Sinne möchte ich meine Analyse – und die daraus abgeleiteten Schlußfolgerungen – auch verstanden wissen.

Anmerkungen

- ¹ Die im fortlaufenden Text in {geschwungenen Klammern} stehenden Angaben beziehen sich auf a) Kapitelnummern und b) Seitenzahlen in: Theodor Fontane: Stine, in: T. F.: Sämtliche Werke. Band III, hg. von Edgar Gross. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959, S. 235–313.
- ² Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen, in: T. F.: Sämtliche Werke. Band III, hg. von Edgar Gross. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959, S. 93–232.
- ³ Vgl. u. a. Thomas Grimann: Text und Prätext. Intertextuelle Bezüge in „Theodor Fontanes Stine“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- ⁴ Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 8. Aufl. 1993; Jürgen H. Petersen: Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte, in: Poetica 9 (1977), S. 167–195 et al.
- ⁵ Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München 1972; Roland Barthes: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzähltexten, in: ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 102–116 et al.
- ⁶ Vgl. Karlheinz Stierle: Die Struktur narrativer Texte, in: Funkkolleg Literatur. Studienbegleitbrief 4. Weinheim/Basel 1976, S. 11–35; ders.: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte, in: K. St.: Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München 1975; ders.: Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte Unverhofftes Wiedersehen, abgedruckt in: Funk-Kolleg Literatur 1, hg. von Helmut Brackert und Eberhard Lämmert. Frankfurt a. M. 1977.
- ⁷ Vgl. Stierle (Anm. 6).
- ⁸ Agni Daffa: Frauenbilder in den Romanen Stine und Mathilde Möhring. Untersuchungen zu Fontane. Frankfurt a. M./Bern et al.: Peter Lang 1998 (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 19), S. 47.
- ⁹ Norbert Mecklenburg: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 16.
- ¹⁰ Vgl. Daffa (Anm. 8), S. 48.
- ¹¹ Vgl. Fritz Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898. Stuttgart: Metzler 1974, S. 744.
- ¹² Vgl. u. a.: Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 891), S. 13.
- ¹³ Rudolf Helmstetter: Stine, in: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München: Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 270f.
- ¹⁴ Theodor Fontane: Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller, in: T. F. Sämtliche Werke. Literarische Essays und Studien. Erster Teil. Band XXI/1, hg. von Kurt Schreinert. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1963, S. 491–495.

- ¹⁵ Vgl. dazu Theodor Fontane: Unsere Lyrische und Epische Poesie seit 1848, in: T. F.: Sämtliche Werke (Anm. 14), S. 7–33 sowie T. F.: Gustav Freytag: Die Ahnen. Rezension in: Vossische Zeitung vom 21. Februar 1875, Sonntags-Beilage, in: ebd., S. 231–248 sowie T. F.: Otto Brahm, Gottfried Keller, in: ebd., S. 262–271.
- ¹⁶ Wolfgang Preisendanz: Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst des 19. Jahrhunderts. München: Wilhelm Fink Verlag 1977, S. 74.
- ¹⁷ Vgl. Fritz Martini: Die Erzählmethoden des deutschen Realismus, in: Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen, hg. von Klaus-Detlef Müller. Königstein/Ts: Athenäum 1981, S. 57–73, S. 59.
- ¹⁸ Jörg Thunecke: Lebensphilosophische Anklänge in Fontanes *Stine*, in: Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles. In Honour of her 70th Birthday, Teilband 2, edited by Jörg Thunecke. Nottingham: Sherwood Press Agencies 1979, S. 505–525, hier S. 507f.
- ¹⁹ Vgl. Peter Wessels: Schein und Anstand. Zu Fontanes Roman *Stine*, in: Formen realistischer Erzählkunst (Anm. 18), S. 501.
- ²⁰ Vgl. Helmstetter (Anm. 13), S. 151.
- ²¹ Thunecke (Anm. 18), S. 519, Hinweis 59; vgl. auch Wessels (Anm. 19), S. 502.
- ²² Vgl. u. a. Helmstetter (Anm. 13), S. 151 sowie Carin Liesenhoff: Fontane und das literarische Leben seiner Zeit. Eine literatursoziologische Studie. Bonn: Bouvier 1976 (Abhandlungen zu Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 228), S. 92f.
- ²³ Vgl. Stierle (Anm. 6).
- ²⁴ Vgl. Helmstetter (Anm. 13), S. 159.
- ²⁵ Vgl. Preisendanz (Anm. 16), S. 75.
- ²⁶ Vgl. Thunecke (Anm. 18), S. 512.
- ²⁷ Vgl. Fontanes Briefe in 2 Bänden. 2. Band, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag 1980 (Bibliothek Deutscher Klassiker), S. 195–197.
- ²⁸ Vgl. u. a. Thunecke (Anm. 18), S. 514 sowie Daffa (Anm. 8), S. 133ff.
- ²⁹ Vgl. Michael Scheffel: Der Weg ins Freie – Figuren der Moderne bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler, in: Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Band III, hg. von Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 253–265, hier S. 259f.
- ³⁰ Vgl. Hugo Aust: Theodor Fontane. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2. Aufl. 1998, S. 170 sowie Wolfdieterich Rasch: Fin de Siècle als Ende und Neubeginn, in: Roger Bauer et al.: Fin de Siècle – Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M.: Klostermann 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), S. 33–49, hier S. 34.
- ³¹ Vgl. Thunecke (Anm. 18), S. 515.
- ³² Ebda.
- ³³ Daffa (Anm. 8), S. 54; vgl. auch Wessels (Anm. 19), S. 490 sowie Aust (Anm. 30), S. 19.
- ³⁴ Vgl. Fontanes Briefe in 2 Bänden. 2. Band (Anm. 27), S. 195–197 sowie Thunecke (Anm. 18), S. 513.
- ³⁵ Daffa (Anm. 8) S. 54.
- ³⁶ Vgl. Thunecke (Anm. 18), S. 515.
- ³⁷ Vgl. Preisendanz (Anm. 16), S. 73f.
- ³⁸ Ergänzend sei angemerkt, daß der sozialgeschichtliche Aspekt in *Stine* bzw. bei Fontane einer eigenen Abhandlung bedürfte; da er im Rahmen meiner Fragestellung jedoch zu spezifisch wäre, wird er von mir nicht weiter berücksichtigt.

- ³⁹ Vgl. Daffa (Anm. 8), S. 129.
- ⁴⁰ Vgl. Aust (Anm. 30), S. 122 sowie Daffa (Anm. 8), S. 159.
- ⁴¹ Vgl. Richard Brinkmann: Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane, in: Formen realistischer Erzählkunst (Anm.18), S. 362.
- ⁴² Vgl. u. a. Daffa (Anm. 8), S. 160f, sowie Preisendanz (Anm. 16), S. 82.
- ⁴³ Vgl. Daffa (Anm. 8).
- ⁴⁴ Vgl. dazu Fontane (Anm. 15), sowie Michael Neumann: Eine Frage des Stils. Keller-Fontane-Thomas Mann, in: Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997, hg. von Eckhard Heftrich et al. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998 (Thomas-Mann-Studien 18), S. 149–167, hier S. 161.
- ⁴⁵ Daffa (Anm. 8), S. 113.
- ⁴⁶ Vgl. dazu Neumann (Anm. 44), S. 150 u. 159; Daffa (Anm. 8), S. 50, 122 sowie die sehr ausführliche Untersuchung von Mecklenburg (Anm. 9).
- ⁴⁷ Vgl. Daffa (Anm. 8), S. 121.
- ⁴⁸ Vgl. dazu Ronald Schweizer: Thomas Mann und Theodor Fontane. Eine vergleichende Untersuchung zu Stil und Geist ihrer Werke. Phil. Diss. Zürich: Juris Druck + Verlag 1971, S. 46, 57, 63, 96–98.
- ⁴⁹ Vgl. u. a. Daffa (Anm. 8), S. 119.
- ⁵⁰ Vgl. Schweizer (Anm. 48), S. 96–98.
- ⁵¹ Vgl. Daffa (Anm. 8), S. 122.
- ⁵² Vgl. ebda., S. 131ff.
- ⁵³ Vgl. ebda., S. 129.
- ⁵⁴ Vgl. u. a. Peter Pütz: „Der Geist der Erzählung. Zur Poetik Fontanes und Thomas Manns“, in: Theodor Fontane und Thomas Mann (Anm. 44), S. 99–111, hier S. 99, 105, 108.
- ⁵⁵ Liesenhoff (Anm. 22), S. 92f.
- ⁵⁶ Vgl. Thuncke (Anm.18), S. 523 sowie Liesenhoff (Anm. 22), S. 96.
- ⁵⁷ Pütz (Anm. 54), S. 104.
- ⁵⁸ Vgl. Dietmar Goltschnigg: Vorindustrieller Realismus und Literatur der Gründerzeit, in: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II/1 1848–1918, hg. von Victor Žmegac. Königstein/Ts: Athenäum 1980, S. 1–108, hier S. 108 sowie Thuncke (Anm. 18), S. 522.
- ⁵⁹ Vgl. Thuncke (Anm. 18), S. 522ff sowie Brinkmann (Anm. 41), S. 361.
- ⁶⁰ Thuncke (Anm. 18), S. 514 sowie Daffa (Anm. 8), S. 164.
- ⁶¹ Vgl. Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel, in: Blätter für die Kunst (1899).
- ⁶² Wessels (Anm. 19), S. 492.
- ⁶³ Vgl. dazu auch Ortrud Gutjahr: Kultur der Ungleichzeitigkeit. Theodor Fontanes Berlin-Romane im Kontext der literarischen Moderne, in: Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Band III, hg. von Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 171–188, hier S.183.
- ⁶⁴ Vgl. Peter Demetz: Zur Definition des Realismus, in: Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen, hg. von Klaus-Detlef Müller. Königstein/Ts: Athenäum 1981, S. 27.