

Michael Scheffel

## ***Der Weg ins Freie* – Figuren der Moderne bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler**

„Uns, die wir freilich etwas sehr märkisch und sehr altmodisch fühlen, hat er beim Lesen das Herz warm und froh und dankbar gemacht“ – so beifällig endet 1898 eine Rezension des Romans *Der Stechlin* in der ultrakonservativen *Neuen Preussischen (Kreuz)Zeitung*<sup>1</sup>. Der Autor Fontane wird hier als ein märkischer Dichter gefeiert, der mit seinem letzten Werk endlich zu den besonderen Qualitäten seines Debütromans *Vor dem Sturm* zurückgefunden hat. Ganz anders erscheint die Entwicklung desselben Autors rund zwanzig Jahre später aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Der Roman *„Effi Briest“*, schreibt Conrad Wandrey in seinem 1919 erschienenen Fontane-Buch, „ist künstlerisch ein Ende, wie ein Gipfel ist. Nun folgt der rasche Abstieg, der schnelle Verfall. [...] In den *Poggenpuhls* will Fontane nicht mehr, im *Stechlin* kann er nicht mehr formen.“<sup>2</sup> Während der Kritiker der *Kreuzzeitung* in Fontane den vaterländischen Dichter sieht und den *Stechlin* dank seines Stoffes als Zeugnis für die Heimkehr des „verlorenen Sohnes der Mark“ begrüßt, versteht der Germanist Wandrey den Autor als Meister des deutschen Realismus und betrachtet sein Spätwerk als Niedergang, weil es gegen das ästhetische Ideal einer spannungsreichen, dramaturgisch wohlkalkulierten Komposition verstößt. Dabei teilen Lob und Tadel eine wichtige Voraussetzung: Bei allen Unterschieden wird Fontanes Entwicklung in beiden Fällen an einem überlieferten Maßstab gemessen, und eine mögliche Modernität seines Spätwerks scheint hier wie dort ganz ausgeschlossen. Diesem Bild eines aus unterschiedlichen Gründen konservativen Dichters widerspricht jedoch, daß um die Jahrhundertwende eine Reihe junger, sich selbst als „modern“ verstehender Autoren ausdrücklich den Vorbildcharakter des alten Fontane betont. Dazu zählt neben den oft genannten Brüdern Heinrich und Thomas Mann<sup>3</sup> auch der Wiener Arthur Schnitzler, der Anfang 1916 – inmitten der qualvollen Arbeit an seiner „Wahnsinnsnovelle“ *Flucht in die Finsternis* – in sein Tagebuch notiert: „Las Abends

<sup>1</sup> NPZ 533, 13.11.1998, zit. nach Luise Berg-Ehlers, *Theodor Fontane und die Literaturkritik*. Bochum 1990, S. 151.

<sup>2</sup> Vgl. Conrad Wandrey, *Theodor Fontane*. München 1919, S. 294.

<sup>3</sup> Dazu und allgemein zur Rezeption Fontanes durch die deutschsprachigen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts vgl. Michael Scheffel, *Theodor Fontanes Einfluß auf die Literatur des 20. Jahrhunderts*. In: Christian Grawe u. Helmuth Nürnberger (Hgg.), *Fontane-Handbuch*. Stuttgart 2000.

Stechlin (Fontane) zu Ende. Mit größtem Vergnügen. Welche innre Vornehmheit, welche – Geduld! Um die verehr – und beneid ich ihn.“<sup>4</sup> Tatsächlich, so belegen weitere Tagebuchnotizen, ist Schnitzler ein regelmäßiger Fontane-Leser, der neben den Romanen und Briefen auch Fontanes autobiographische Schriften liest und der außer dem *Stechlin* vor allem *Unwiederbringlich* und *Die Poggenpuhls* bewundert.

Schnitzlers in der Forschung – sieht man von einem grundlegenden Aufsatz Hubert Ohls<sup>5</sup> ab – kaum beachtetes Verhältnis zu Fontane möchte ich zum Anlaß nehmen, um den preußischen Autor einmal aus der Sicht eines Kollegen zu lesen. Es geht mir also in erster Linie nicht um einen Vergleich, sondern darum, Fontane versuchsweise durch die Brille eines rund vierzig Jahre jüngeren Autors zu betrachten. Aus diesem besonderen Blickwinkel möchte ich die Entwicklung des Erzählers Fontane an drei ausgewählten Beispielen verfolgen und seine zuletzt wieder viel diskutierte Stellung zwischen 'Tradition' und 'Moderne'<sup>6</sup> bestimmen.

Was macht Fontane so attraktiv für einen herausragenden Vertreter der 'Wiener Moderne', der über das neueste tiefenpsychologische Wissen seiner Zeit verfügt und der sich mit solchem Nachdruck für nervöse Typen und halbe Helden, für Hysterie, Schwermut, Angst und Labilität interessiert?

Neben einer ihm wesensverwandten Skepsis gegenüber allem Dogmatismus konnte Schnitzler bei Fontane zunächst einmal Anklänge an die moderne Vorstellung von einem inkohärenten Ich jenseits der deterministischen Bewußtseinspsychologie des Naturalismus entdecken. Entsprechende Gedanken werden von Fontanes Figuren wiederholt formuliert. So läßt Fontane seinen Botho von Rienäcker in *Irrungen, Wirrungen* z.B. einige Jahre nach der standesgemäßen Vernunfttheirat mit Käthe von Sellenthin die Briefe der geliebten Lene Nimptsch verbrennen und wehmütig vor dem Kamin sinnieren: "Ob ich nun frei bin?... Will ich's denn? Ich will es *nicht*. Alles Asche. Und *doch* gebunden."<sup>7</sup> Gleichwohl, so heißt es, freut sich Botho "aufrichtig", als ihm am

<sup>4</sup> Vgl. Werner Welzig u.a. (Hgg.), *Arthur Schnitzler, Tagebuch (1913-1916)*. Wien 1983, S. 255.

<sup>5</sup> Vgl. Hubert Ohl, *Zeitgenossenschaft. Arthur Schnitzler und Theodor Fontane*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*. 1991, S. 262-307. Zu Schnitzlers Fontane-Lektüre zwischen 1892 und 1920 ebd., S. 276-279.

<sup>6</sup> Vgl. z.B. Walter Müller-Seidel, *Spätwerk und Alterskunst. Zum Ort Fontanes an der Schwelle zur Moderne*. In: Michael Nüchtern (Hg.), 'Was hat nicht alles Platz in eines Menschen Herzen...' *Theodor Fontane und seine Zeit*. Karlsruhe 1993, S. 120-151; Hubert Ohl, *Zwischen Tradition und Moderne: Der Künstler Theodor Fontane am Beispiel von 'Unwiederbringlich'*. In: Alan Bance, Helen Chambers u. Charlotte Jolles (Hgg.), *Theodor Fontane. The London Symposium*. Stuttgart 1995, S. 235-252; Renate Böschstein, *Das Rätsel der Corinna: Beobachtungen zur Physiognomie einer 'realistischen' Figur aus komparatistischer Perspektive*. In: ebd., S. 273-296; Harald Tanzer, *Theodor Fontanes Berliner Doppelroman: 'Die Poggenpuhls' und 'Mathilde Möhring'. Ein Erzählkunstwerk zwischen Tradition und Moderne*. Paderborn 1997.

<sup>7</sup> Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger (Hgg.), *Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe*. München 1962 ff. (= Hanser Fontane-Ausgabe, im folgenden abgekürzt HFA), Abt. I, Bd. 2, S. 455.

nächsten Morgen ein Brief die Rückkehr seiner Frau von einem längeren Kuraufenthalt verkündet, und er stellt fest: "Unser Herz hat Platz für allerlei Widersprüche... Sie dalbert, nun ja, aber eine dalbrige junge Frau ist immer noch besser als keine."<sup>8</sup> Und in *Cécile* tröstet sich der Ingenieur von Gordon, der soeben erfahren hat, daß die von ihm verehrte Cécile als junges Mädchen eine Kurtisane war, mit den Worten:

Die Welt ist eine Welt der Gegensätze, draußen und drinnen, und wohin das Auge fällt, überall Licht und Schatten. [...] Was hat nicht alles Platz in einem Menschenherzen? Alles verträgt sich, man rückt mit Gut und Böses ein bißchen zusammen, und wer heute sittlich ist und morgen frivol, kann heute gerade so ehrlich sein wie morgen.<sup>9</sup>

Von dem, was der aus der Neuen Welt zurückgekehrte "Naturmensch"<sup>10</sup> Gordon bei Fontane noch im Ton der Bitterkeit formuliert, ist es nicht mehr weit zur nüchternen Diagnose von Schnitzlers Doktor von Aigner, der in der Tragikomödie *Das Weite Land* gewissermaßen als *Alter ego* seines Autors die berühmten Worte spricht:

Sollte es Ihnen noch nicht aufgefallen sein, was für komplizierte Subjekte wir Menschen im Grunde sind? So vieles hat zugleich Raum in uns! Liebe und Trug... Treue und Treulosigkeit... [...] Wir versuchen wohl, Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches... Das Natürliche... ist das Chaos. Ja... [...] die Seele ... ist ein weites Land.<sup>11</sup>

In welcher Form bestimmt die hier angesprochene Spannung von einer als künstlich angesehenen Ordnung auf der einen und einer als natürlich betrachteten Unordnung auf der anderen Seite die erzählten Geschichten beider Autoren? Nicht der bereits von Thomas Mann bemerkte und unterdessen oft untersuchte Prozeß der Ablösung von der Abbildungsästhetik des 'Realismus' zugunsten eines zunehmend komplexen, so Ohl, "ästhetischen Konstruktivismus"<sup>12</sup>, sondern die Figuren- und Handlungsentwürfe Fontanes seien hier *en détail* betrachtet. Was für Figuren und welche Art von Handlungen stellt Fontane in den Rahmen seiner erzählten Wirklichkeit? Als Beispiele für meine Untersuchung wähle ich die 'frühe' Erzählung *Schach von Wuthenow* (1883), mit der man gemeinhin

<sup>8</sup> Ebd., S. 458.

<sup>9</sup> Ebd., S. 293.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 301.

<sup>11</sup> Vgl. Arthur Schnitzler, *Die Dramatischen Werke*. Frankfurt/M. 1962, Bd. 2, S. 281.

<sup>12</sup> Vgl. Hubert Ohl, 'Verantwortungsvolle Ungebundenheit': *Thomas Mann und Fontane*. In: Beatrix Bludau u.a. (Hgg.), *Thomas Mann. 1875-1975*. Frankfurt/M. 1977, S. 331-348, hier: S. 241. Am Beispiel der *Poggenpuhls* und der *Traumnovelle* zum Prozeß der erklärten Fiktionalisierung und Ästhetisierung der erzählten Wirklichkeit bei Fontane und Schnitzler zuletzt Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997, S. 154-174, u. S. 175-196.

Fontanes "Übergang zum modernen Gesellschaftsroman"<sup>13</sup> verbindet, sowie die zu Schnitzlers erklärten Lieblingswerken gehörenden späten Romane *Unwiederbringlich* (1892) und *Der Stechlin* (1897). Schon in *Schach von Wuthenow*, so meine Ausgangsthese, gestaltet Fontane eine männliche Hauptfigur<sup>14</sup>, die sich in einem Spannungsfeld von Ordnung und Unordnung bewegt und deren Verhalten durchaus nicht der traditionellen Vorstellung von einem kohärenten Ich entspricht. Im Zusammenhang mit dieser Figur, so meine zweite These, entwirft Fontane ein Handlungsmodell, das er in *Unwiederbringlich* und *Der Stechlin* auf jeweils aufschlußreiche Weise fortentwickelt und das gewissermaßen vorbereitet, was Schnitzler im Rahmen der sogenannten 'Frühen Moderne'<sup>15</sup> und ihres scheinbaren Bruchs mit den Erzählkonzepten des 'Realismus' gestaltet.

"Wir hatten herausgefunden", so resümiert Gesine Cresspahl in Uwe Johnsons *Jahrestagen* das Ergebnis einer philologisch genauen Beschäftigung mit dem Protagonisten des *Schach von Wuthenow*, "daß er unsichtbar blieb über einhundertdreißig Seiten hinweg; mit Absicht, wie wir zu Fontanes Gunsten annehmen wollten."<sup>16</sup> Tatsächlich ist Fontanes Hauptfigur nicht nur in mehreren Kapiteln der Erzählung, sondern auch an ihrem Anfang und Ende körperlich abwesend und nur als Gegenstand der Rede von anderen Figuren gegenwärtig. Schon dieser formale Kunstgriff seines Schöpfers erschwert die Vorstellung von einem so oder so gearteten 'Wesen' des Protagonisten und verleiht seinem Charakter das schillernde Profil eines aus unterschiedlichen Perspektiven erstellten Konstrukts. Im Spiegel der Wahrnehmung seiner Zeitgenossen erscheint der wiederholt mit dem Epitheton "schön" geschmückte Offizier Schach denn auch durchaus widersprüchlich auf der einen Seite als ein ritterlicher Mann<sup>17</sup> von einem "nicht gewöhnlichen Rechtsgefühl und einer untadeligen Gesinnung"<sup>18</sup>, und auf der anderen Seite als ein eitler "Wichtigtuier"<sup>19</sup>,

<sup>13</sup> In diesem Sinne z.B. schon Klara Sieper, *Der historische Roman und die historische Novelle bei Raabe und Fontane*. Weimar 1930, S. 8.

<sup>14</sup> In der folgenden Analyse eines Handlungsmodells konzentriere ich mich auf eine Reihe von männlichen Handlungsträgern, die in den Studien zur Modernität Fontanes vergleichsweise wenig beachtet werden. Zu psychologisch komplexen weiblichen Figuren wie Cécile und Christine von Holk und ihren in mancher Hinsicht modernen "Krankheitsbildern" zuletzt z.B. Horst Thomé, *Autonomes Ich und 'Inneres Ausland'. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten*. Tübingen 1992, S. 294-392, u. Walter Müller-Seidel, *'Das Klassische nenne ich das Gesunde...'. Krankheitsbilder in Fontanes erzählter Welt*. In: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, 31, 1982, S. 9-27, bes. S. 20 ff.

<sup>15</sup> Zum Begriff und zur Periodisierung der 'Frühen Moderne' Marianne Wunsch, *Vom späten 'Realismus' zur 'Frühen Moderne': Versuch eines Modells des literarischen Strukturwandels*. In: Michael Titzmann (Hg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, S. 187-204.

<sup>16</sup> Uwe Johnson, *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Frankfurt/M. 1983, S. 1704.

<sup>17</sup> HFA I/1, S. 592.

<sup>18</sup> Ebd., S. 629.

<sup>19</sup> Ebd., S. 572.

der "krankhaft abhängig [...] von dem Urteile der Menschen"<sup>20</sup> ist. Kann man ritterlich sein und doch schwach, oder ist solch ein Widerspruch unmöglich, und hat Lisette von Perbandt Recht, wenn sie bemerkt: "Man ist entweder ein Mann von Ehre, oder man ist es nicht"<sup>21</sup>? Und wenn der Widerspruch doch möglich wäre, ließe sich dann mit einer anderen Figur behaupten, daß Schach "ein ehrliches Gesicht und keine Maske"<sup>22</sup> trägt?

Grundlegend für Schachs wiederholt bemerkte "eigenartige Natur", die, wie es in der Figurenrede heißt, "manche psychologische Probleme stellt"<sup>23</sup>, scheint mir das Paradox zu sein, daß Gesicht und Maske in diesem Fall gar nicht zu trennen sind. "Und *darin* unterscheidet er sich von uns", sagt der Regimentskamerad Nostitz, "er ist immer er selbst, gleichviel, ob er in den Salon tritt, oder vorm Spiegel steht, oder beim Zubettegehen sich seine safranfarbenen Nachhandschuh anzieht."<sup>24</sup> Inmitten einer auf Repräsentation hin angelegten Gesellschaft und ihrer verbindlichen Normen kann Schach offenbar genau deshalb immer "er selbst" und "ohne Maske" sein, weil er die soziale Ordnung geradezu vollkommen verkörpert: Zu seiner besonderen 'Natur' gehört, daß er ohne individuelle Natur und damit frei von allem Natürlichen jenseits der sozialen Ordnung ist.

Betrachtet man die erzählte Handlung, so führt Fontanes Werk am Beispiel des Schach von Wuthenow vor, was eigentlich undenkbar scheint, nämlich wie ausgerechnet eine so vorbehaltlos dem Ordnungsdenken verhaftete Figur für einen Augenblick aus dem Gleichgewicht kommt und infolgedessen in einen existentiellen Widerspruch zwischen ihrer konventionellen 'Natur' und dem Gehorsam gegenüber der Gesellschaft gerät. Um diesen Widerspruch auszulösen, konfrontiert Fontanes Erzählung ihren Protagonisten mit einer Frau, die im Gegensatz zu Schach für sich selbst einen individuellen Freiraum außerhalb der Regeln der Gesellschaft in Anspruch nimmt und die insofern auf ganz andere Weise als Schach immer 'sie selbst' und 'ohne Maske' ist. "Wovor andre meines Alters und Geschlechts erschrecken, das darf ich", sagt die von den Blattern entstellte Victoire von Carayon, die ihre Schönheit kurz nach dem vielbewunderten Auftritt auf einem Kinderball für immer verlor, und sie fügt hinzu: "An dem Abende bei Massows, wo man mir zuerst huldigte, war ich, ohne mir dessen bewußt zu sein, eine Sklavin. Oder doch abhängig von hundert Dingen. Jetzt bin ich frei."<sup>25</sup> Wieso aber verfällt Schach, der schöne Mann der Konvention, der ebenso "nicht-schönen"<sup>26</sup> wie unkonventionellen Victoire – um so mehr, da der Rittmeister doch offensichtlich Victoires immer noch reizvolle Mutter verehrt? Eine entscheidende Funktion hat hier die Bewunderung Victoires durch die von Schach anerkannte Autorität des Prinzen Louis Ferdinand. Im Gespräch in geselliger

<sup>20</sup> Ebd., S. 571.

<sup>21</sup> Ebd., S. 613.

<sup>22</sup> Ebd., S. 572.

<sup>23</sup> Ebd., S. 571.

<sup>24</sup> Ebd., S. 573.

<sup>25</sup> Ebd., S. 615f.

<sup>26</sup> Ebd., S. 681.

Runde entwickelt dieser eine durchaus eigenwillige Ästhetik des Häßlichen und spricht der pockennarbigen Victoire eine besonders widerständige Natur in Gestalt der geläuterten, "allervollkommensten Gesundheit" zu. Der Prinz lobt das "Innerliche" an dieser "höheren Form der Schönheit" – und das "Innerliche", so sagt er, "das in *unserer* Frage den Ausschlag gibt, heißt Energie, Feuer, Leidenschaft."<sup>27</sup>

Durch prinzliche Extravaganz in seiner Wahrnehmung beeinflusst, sieht Schach Victoire mit anderen Augen und entdeckt auch für sich selbst eine Ästhetik, die nicht die äußere Form, sondern die vitale Kraft des Natürlichen zum Maßstab erklärt: "Armes Gesetz der Form und der Farbe", spricht er zu Victoire in der berühmten Liebesszene des achten Kapitels, "Was allein gilt, ist das ewige Eine, daß sich die Seele den Körper schafft oder ihn durchleuchtet und verklärt. [...] Alles ist Märchen und Wunder an Ihnen; ja Mirabelle, ja Wunderhold!"<sup>28</sup>

Schachs Bereitschaft, sich auf Victoire einzulassen und sich für das zu öffnen, was Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann in einer kürzlich erschienenen Studie eine "gegen die normierende und erstarrte soziale Ästhetik" gerichtete "neue 'Naturkultur'"<sup>29</sup> nennen, bleibt jedoch auf einen kurzen Moment des Begehrens begrenzt. Der schöne Schach erweist sich als vital genug, um für einen Augenblick unkonventionell zu scheinen, aber zu schwach, um es auf Dauer zu sein. Dem erneut in der Konvention erstarrten Schach, der am Ende eine Ehe schließen muß, aber nicht führen kann, bleibt allein die Freiheit zum Tode, der aus dem lutherischen Preußen in das katholische Rom geflohenen Victoire dagegen die Freiheit des um ein gesundes Kind bereicherten Lebens.<sup>30</sup>

Der in *Schach von Wuthenow* gestaltete Konflikt zwischen lebendiger Natur und starrer Konvention sowie eine durch die Beziehung eines Mannes zu zwei Frauen gebildete Dreieckskonstellation finden sich auch in meinem zweiten Beispiel, dem Roman *Unwiederbringlich*. Der Konflikt ist hier allerdings in verschärfter Form inszeniert, und die Rollen der drei unmittelbar an ihm beteiligten Figuren sind grundlegend neu besetzt.

Wie der Rittmeister Schach wird auch der Graf Helmuth von Holk in der Figurenrede als "schön", "schwach" und "eitel" bezeichnet.<sup>31</sup> Doch während der gefühlskalte Ästhet Schach in einer gewissen Nähe zu dem bindungsunwilligen Künstler Georg von Wergenthin steht, dem Protagonisten von Schnitzlers Roman *Der Weg ins Freie*, ist der verheiratete Holk wohl eher zu den Vorfahren des durchschnittlichen Arztes und

<sup>27</sup> Ebd., S. 607f.

<sup>28</sup> Ebd., S. 616f.

<sup>29</sup> Vgl. Gabriele Brandstetter u. Gerhard Neumann, 'Le laid c'est le beau'. *Liebesdiskurs und Geschlechterrolle in Fontanes 'Schach von Wuthenow'*. In: *DVjs*, 2, 1998, S. 243-267.

<sup>30</sup> Folgt man der Argumentation des Prinzen, der in der vitalen Kraft des Natürlichen eine Verbindung von *Beauté du diable* und katholischer Kirche sieht (vgl. HFA I/1, S. 608), so ist es nur konsequent, daß Victoire am Ende in Rom Zuflucht findet, wo ihr todkrankes Kind wie durch ein Wunder mit Hilfe der "alten Kirche" gesundet.

<sup>31</sup> Vgl. z.B. HFA I/2, S. 626 u. 693.

Ehemanns Fridolin aus der *Traumnovelle* zu zählen. Wie Fridolin und andere männliche Hauptfiguren nicht nur bei Schnitzler, sondern schon bei Fontane – man denke etwa an den "auf jedem Gebiete" schwankenden Grafen Petöfy<sup>32</sup> und den nichts als "Halbkreise" vollbringenden Woldemar von Haltern<sup>33</sup> – so erscheint auch Holk als ein Mann ohne feste Grundsätze, der "unentschlossen" und "wandelbar"<sup>34</sup> ist. "Er ist unklar und halb", sagt das Hoffräulein Ebba von Rosenberg über Holk,

er geriert sich als Schleswig-Holsteiner und steht doch als Kammerherr im Dienst einer ausgesprochen dänischen Prinzessin; er ist der leibhafte genealogische Kalender [...] und spielt sich trotzdem auf Liberalismus und Aufklärung aus. [...] Er ist moralisch, ja beinahe tugendhaft und schießt doch begehrlieh nach der Lebemannschaft hinüber.<sup>35</sup>

Im Vergleich zu dem so durch und durch konventionellen Schach ist ein solcher "Augenblicksmensch"<sup>36</sup> in einem ganz anderen Ausmaß gefährdet, aus dem Gleichgewicht eines geordneten Lebens zu geraten. Der Konflikt zwischen Natur und Konvention ist in seinem Fall denn auch umfassender, und er wird psychologisch differenzierter aus dem Inneren der Figur heraus entwickelt.

Um die in der Figur und ihrem sozialen und historischen Umfeld bereits angelegte Ambivalenz<sup>37</sup> hervortreten zu lassen und im Sinne eines identitätsbedrohenden Konflikts zu verschärfen, entführt die Erzählung den Grafen Holk, der in der zunehmend problematischen, aber immer noch als selbstverständlich empfundenen Ordnung einer langjährigen Ehe lebt, von seiner ländlichen Heimat in Schleswig in den Hofstaat der Prinzessin von Kopenhagen. An diesem Ort, dessen "ursprüngliche Natur" Christine Holk mit den sprechenden Worten "Tanzsaal, Musik, Feuerwerk"<sup>38</sup> bezeichnet, wird Holk mit dem "Gipfel der dänischen Hauptstadtdekadenz"<sup>39</sup> in Gestalt der Ebba von Rosenberg konfrontiert. Daß die leichtlebige Ebba Züge einer Melusine trägt und als Gegensatz zu Holks Ehefrau, der schwermütigen, sittenstrengen und protestantisch-pflichtbewußten Christine angelegt ist, hat man oft festgestellt. Sowohl für die Figurenkonzeption als auch das Handlungsmodell des Romans scheint mir aber ebenso von Bedeutung, daß Fontane

<sup>32</sup> Vgl. z.B. HFA I/1, S. 796.

<sup>33</sup> HFA I/2, S. 556.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 603 u. S. 608.

<sup>35</sup> Ebd., S. 693f.

<sup>36</sup> Ebd., S. 595.

<sup>37</sup> In der historischen Zeit unmittelbar vor 1864 bewegt sich Holk bekanntlich in einem Spannungsfeld zwischen den nationalen und kulturellen Hoheitsansprüchen von Dänemark und Preußen. Ausführlich dazu zuletzt Antje Roth, *Halbheiten. Zum Problem der Ambivalenz in Fontanes Roman 'Unwiederbringlich'*. Mag. Arbeit. Göttingen 1994.

<sup>38</sup> HFA I/2, S. 605.

<sup>39</sup> Sven-Age Jørgensen, *Dekadenz oder Fortschritt? Zum Dänemarkbild in Fontane's Roman 'Unwiederbringlich'*. In: *Text + Kontext*, 2,2, 1974, S. 28-49, hier: S. 32.

seinen Protagonisten in die Arme einer Frau sinken läßt, die sich ganz im Sinne des lebensideologischen Denkens der Jahrhundertwende auf den Begriff des "Lebens" beruft. Im Zeichen des "Lebens" formuliert Ebba eine Moralkritik, die voraussetzt, daß man Sexualität außerhalb der bürgerlichen Ehe als 'natürlich' akzeptiert. "Bah, ich weiß wohl, die Menschen sollen tugendhaft sein," sagt Ebba, aber sie sind es nicht, und da, wo man sich drin ergibt, sieht es im ganzen genommen besser aus als da, wo man die Moral bloß zur Schau stellt. Leichtes Leben verdirbt die Sitten, aber die Tugendkomödie verdirbt den ganzen Menschen."<sup>40</sup> Und an anderer Stelle erläutert sie, daß es "so viele Formen des Lebens" gebe, und ergänzt:

Es gibt viele Maßstäbe für die Menschen, und einer der besten und sichersten ist, wie sie sich zu Liebesverhältnissen stellen. [...] Was wäre das Leben ohne Liebesverhältnisse? Versumpft, öde, langweilig. Aber verständnis- und liebevoll beobachten, wie sich aus den flüchtigsten Begegnungen und Blicken etwas aufbaut, das dann stärker ist als der Tod – oh, es gibt nur eines, das noch schöner ist, als es zu beobachten, und das ist, es zu durchleben.<sup>41</sup>

Von solchen Reden angeregt, erträumt sich nach vollbrachtem Ehebruch auch der verführte Verführer Holk ein "anderes Leben" in "Luft, Licht, Freiheit"<sup>42</sup>. Zu seinem und letztlich auch seiner Ehefrau Christines Unglück führt jedoch, daß er ein neues Leben nach alten Regeln leben möchte. Mit einer Frau, die das Ideal der natürlichen Liebe im Sinne des gelebten Augenblicks vertritt<sup>43</sup>, will Holk in "Harmonie" und "heiterer Übereinstimmung der Seelen"<sup>44</sup> eine neue Ehe schließen und damit in eine dauerhafte und konventionelle Ordnung überführen, was sich sowohl dem Gedanken der Dauer als auch dem der Konvention naturgemäß widersetzt.

Der Vergleich von *Unwiederbringlich* mit *Schach von Wuthenow* bestätigt, daß Fontane den Konflikt von Natur und Ordnung hier nach einem ähnlichen Modell entwirft. Nach diesem Modell gibt es drei Phasen: In einer ersten Phase befindet sich der Protagonist im Einklang mit sich und einer sozialen Ordnung; in einer zweiten Phase wird er mit der Alternative eines natürlich-sinnlichen Lebens konfrontiert; und in einer dritten Phase zeigt sich, daß der Protagonist diesem Leben nicht gewachsen ist, weil er auf den Halt einer sozialen Ordnung denn doch nicht verzichten kann. Mit Hilfe des vorgestellten Modells wird außerdem eine Entwicklung Fontanes deutlich. In *Schach von Wuthenow* ist der Konflikt in das Umfeld einer stark normierten Gesellschaft eingebunden, in *Unwiederbringlich* ist das Modell insofern vorangetrieben, als die Normen der Gesellschaft weniger einheitlich sind und der Konflikt sich mit natürlicher Konsequenz aus dem Inneren des Protagonisten heraus entwickelt.

<sup>40</sup> HFA I/2, S. 730.

<sup>41</sup> Ebd., S. 692.

<sup>42</sup> Ebd., S. 766.

<sup>43</sup> Vgl. ebd., S. 788.

<sup>44</sup> Ebd., S. 766.



Von dieser zweiten Stufe des Modells ist es schließlich nur ein kleiner, wenn auch bedeutender Schritt zu dem, was Schnitzler in vielen seiner Werke gestaltet. Ohne diesen Gedanken hier im einzelnen ausführen zu können, sei darauf verwiesen, daß auch Schnitzler seine Figuren immer wieder in einen Gegensatz zu konventionellen Selbst- und Rollenbildern rückt, indem er sie auf unterschiedliche Weise mit einem Leben außerhalb der herkömmlichen Ordnung konfrontiert.<sup>45</sup> Radikaler als Fontane führt Schnitzler in diesem Zusammenhang jedoch vor, daß die tradierten Werte und Normen der bürgerlichen Gesellschaft eine künstliche 'Form' darstellen, gegen die nicht etwa nur dieses oder jenes Individuum aus jeweils spezifischen Gründen, sondern die Natur des Menschen<sup>46</sup>, oder – wie Georg Simmel im zeittypischen Vokabular des lebensideologischen Denkens formuliert – "das unmittelbare und echte Leben [...] revoltiert".<sup>47</sup> Und wenn die Figuren bei Schnitzler zuweilen dennoch in eine zwar als künstlich erkannte, für den Selbsterhalt des Ich jedoch als notwendig empfundene Ordnung zurückfinden, so wird das Leben in einer solchen Ordnung – man denke etwa an das wiedervereinte Ehepaar Fridolin und Albertine am Ende der *Traumnovelle* – nicht aus der sozialen Konvention, sondern allein aus der Psychologie des Individuums heraus begründet: In diesem Sinne führen Fridolin und Albertine ihre in eine schwere Krise geratene Ehe also nicht deshalb fort, weil eine resignierend anerkannte Konvention und der – wie es in Fontanes *Unwiederbringlich* heißt – "Frieden mit der Gesellschaft"<sup>48</sup> es erfordern, sondern weil sie selbst erfahren haben, daß die Bindung an den Partner zwar nicht ihrer natürlichen Sexualität, wohl aber ihren individuellen psychischen Bedürfnissen entspricht.<sup>49</sup> Eine solche Neubegründung der sittlichen Ordnung aus dem Geist der Individualpsychologie erfolgt bei Schnitzler auf der

<sup>45</sup> Ausführlich zum "narrativen Modell" Schnitzlers Wolfgang Lukas, *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskrisen und ihre Lösung im Werk Arthur Schnitzlers*. München 1996.

<sup>46</sup> Vgl. hier etwa das sprechende Verhältnis von Kleidung und Körper in Schnitzlers großen, einander wechselseitig ergänzenden 'Monolognovellen' *Leutnant Gustl* und *Fräulein Else*. Mit der Geschichte von Gustl, der in seiner Rolle als Leutnant das Leitbild der Jahrhundertwendegesellschaft vertritt, entlarvt Schnitzler die hohen zeitgenössischen Werte "Männlichkeit" und "Ehre" als ein soziales Konstrukt, das sich auf äußerliche Attribute wie das Tragen einer Uniform und eines Säbels stützt. Die Geschichte von Fräulein Else offenbart dagegen die Tragödie einer begabten jungen Frau, deren natürliche Bedürfnisse sich in keinem gesellschaftlich anerkannten Handlungsmodell befriedigen lassen. Während Leutnant Gustl am Ende die Kleidung und das Ansehen seines Standes um den Preis der Verdrängung behält, kann Else ihren "Anstand" letztlich nur dank der öffentlichen Entblößung ihres Körpers (und der bewußt damit verknüpften Aufgabe ihres Selbst) bewahren.

<sup>47</sup> Vgl. Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur: ein Vortrag*. München u. Leipzig 1918, S. 37. Weitere Belege bei Lukas, wie Anm. 45, bes. S. 76-78. Mit Innstetens – allerdings sogleich wieder verworfenem – Wunsch, "weg von hier" zu gehen, "weg und hin unter lauter pechschwarze Kerle, die von Kultur und Ehre nichts wissen" (HFA I/4, S. 288), ist schon in *Effi Briest* eine im Ansatz vergleichbare Kultur- und Zivilisationskritik formuliert.

<sup>48</sup> Vgl. HFA I/2, S. 792.

<sup>49</sup> Im einzelnen dazu Scheffel, wie Anm. 12, S. 175-196.

Grundlage eines differenzierten tiefenpsychologischen Modells, über das Fontane in dieser Form noch nicht verfügt.<sup>50</sup> Gleichwohl findet sich auch bei Fontane der Ansatz zu einer Neubegründung der, wie er seine Figur Wüllersdorf in *Effi Briest* sagen läßt, "Hilfskonstruktionen"<sup>51</sup> einer Ordnung aus dem Inneren des Subjekts. Am Beispiel des Zeitromans *Der Stechlin* sei dieser Gedanke abschließend skizziert.

Zusammen mit den *Poggenpuhls* gehört *Der Stechlin* zu den beiden Alterswerken Fontanes, die nahezu ohne Handlung im Sinne einer die vielen einzelnen Szenen übergreifenden Geschichte sind. Trotzdem gibt es auch in diesem Fall so etwas wie einen Handlungskern, und zu ihm gehört nicht zuletzt eine dritte Stufe des hier am Beispiel von *Schach von Wuthenow* und *Unwiederbringlich* vorgestellten Modells. Wie der Rittmeister Schach verkehrt auch der junge Rittmeister Stechlin in einem Haus mit zwei Damen, die trotz aller Unterschiede beide Gegenstand seiner Verehrung sind: Auf der einen Seite die geschiedene Gräfin Melusine, die als leicht, liebenswert und sprunghaft bezeichnet wird, auf der anderen die vergleichsweise unauffällige, christlich-sozial und "preußisch-militärisch"<sup>52</sup> eingestellte Komtesse Armgard. Und auch in der erzählten Welt dieses Romans begegnen wir zwei verschiedenen Lebensformen, denen unterschiedliche Räume entsprechen: hier das zurückgezogene Leben in der Einsamkeit des nur noch von dem alten Dubslav bewohnten Schlosses Stechlin, dort das gesellige Leben im Salon der kosmopolitischen Barbys in der Metropole Berlin. Unauflösbare Konflikte wie in *Schach von Wuthenow* und *Unwiederbringlich* folgen aus solchen Gegenüberstellungen allerdings nicht. Der Gardeoffizier Woldemar heiratet bekanntlich nicht die gesellschaftlich gewandte Gräfin, sondern ihre eher stille Schwester Armgard, nimmt nach Dubslavs Tod seinen Abschied und zieht sich auf Schloß Stechlin zurück, um dort – so scheint es – ein Leben zu führen, wie es dem Offizier Schach seinerzeit als Alptraum vor Augen stand.

Liegt in der Konstruktion einer solchen Handlung nicht ein Rückschritt gegenüber all den Spannungen und ungelösten Widersprüchen, die Fontane in seinen früheren Werken gestaltet? Mir scheint hier aufschlußreich, was die Auflösung dieser Widersprüche ermöglicht. Zum einen gehört dazu das soziale Umfeld einer modernen Gesellschaft, deren Ordnung sich insofern aufgelöst hat, als hier erstmals eine Vielzahl von Lebensentwürfen und Weltanschauungen gleichberechtigt nebeneinander steht und die Menschen, wie Pastor Lorenzen es formuliert, die Freiheit haben, "ihre Fähigkeiten nach allen Seiten hin und auf jedem Gebiete zu betätigen."<sup>53</sup> Zum anderen gehört dazu aber auch ein Protagonist, der seine Fähigkeiten einzuschätzen weiß und der seine Freiheit entsprechend zu nutzen

<sup>50</sup> Zur Rekonstruktion der Figurenpsychologie bei Fontane und Schnitzler vor dem Hintergrund der "psychologisch-psychiatrischen Forschung" in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführlich Thomé, wie Anm. 14, S. 294-392 u. S. 598-645.

<sup>51</sup> HFA I/4, S. 289.

<sup>52</sup> Vgl. HFA I/5, S. 244 u. S. 290.

<sup>53</sup> Ebd., S. 271.

versteht. Vor dem Hintergrund einer neugewonnenen Handlungsfreiheit der Figuren gewinnt an Bedeutung, wie sich Woldemar in den zwei existentiellen Fragen seines Lebens entscheidet. Im Gegensatz zu so vielen anderen Hauptfiguren Fontanes trifft Woldemar in der Frage nach seiner Lebenspartnerin und seiner Lebensweise eine Entscheidung, die in erster Linie nicht dem sozialen Renommee, sondern seiner eigenen, inneren Natur entspricht. Denn der als Offizier so erfolgreiche, "brillant angeschriebene" und von den Prinzen nahezu hofierte Woldemar ist, wie sein Kamerad Czako erklärt, "ein reizender Kerl, aber [...] doch bloß ein Mensch"<sup>54</sup> (wobei Czako, wie seine Anspielung auf den alten Adam im weiteren Gesprächsverlauf verdeutlicht, einen "Naturmenschen" vor Augen hat). Und als ein solcher paßt Woldemar nicht zu Melusine und ist, so erläutert Czako schon zu Beginn des Romans, auf Schloß Stechlin, nicht aber in einem Berliner Garderegiment zu Hause.<sup>55</sup>

Was aber bedeutet Woldemars fiktiver Lebensweg für die Modernität seines Autors? Blicken wir probenhalber noch einmal von Schnitzler her auf den *Stechlin*. In seinem großen Zeitroman *Der Weg ins Freie* (1908) widmet sich auch Schnitzler dem in Fontanes *Stechlin* thematisierten Generationen- und Zeitenwechsel. Er variiert dessen Geschichte jedoch in einem entscheidenden Sinn. Rund ein Jahrzehnt nach Fontane beginnt Schnitzler seinen ebenfalls unmittelbar vor der Jahrhundertwende spielenden Roman gerade dort, wo Fontane seine Geschichte von der Kontinuität im Wandel seinerzeit enden ließ: Schnitzlers Protagonist Georg von Wergenthin, wie Woldemar ein junger Aristokrat auf der Schwelle zum Erwachsensein, hat nach dem frühen Tod der Mutter soeben den Vater verloren und muß sich jetzt in der vielgestaltigen Gesellschaft einer Zeit des Übergangs allein orientieren. "Wohin, wohin?" Die alles entscheidende Frage, die der Vater dem Sohn vor seinem Tode stellte, bleibt in diesem Fall jedoch bis zum Ende des Romans ohne überzeugende Antwort. Irgendeine Form von Ordnung gelingt dem aus dem Augenblick heraus lebenden Georg nur in dem rein äußerlichen Sinn, daß er sich schließlich erstmals für einen bürgerlichen Beruf entscheidet.

"Verwandlung", so schreibt der mit Schnitzler befreundete Hugo von Hofmannsthal 1912 an Richard Strauß,

Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpferischen Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Ebd., S. 21f.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 22: "Wenn unser Freund Stechlin sich in diese seine alte Schloßkate zurückzieht, so darf er Mensch sein, soviel er will, aber als Gardedragonier kommt er damit nicht aus. Vom alten Adam will ich nicht sprechen, das hat immer noch so 'ne Nebenbedeutung."

<sup>56</sup> Vgl. Hofmannsthal, *Ariadne. Aus einem Brief an Richard Strauß*. Zit. nach Rudolf Hirsch u.a. (Hgg.), *H.v.H., Sämtliche Werke*. Bd. XXIV, Frankfurt/M. 1985. S. 204-207, hier: S. 205.

Was Hofmannsthal hier als elementaren Widerspruch des menschlichen Daseins charakterisiert, bezeichnet wohl das Zentrum all der Spannungen, die sowohl Fontane als auch Schnitzler in ihrem Werk gestalten. Im besonderen Fall von Woldemar, aber auch von anderen Figuren aus Fontanes Spätwerk wie etwa den Poggenpuhls, wird die Spannung von Beharren und Verwandlung nicht zuletzt dadurch in einem Humanität ermöglichenden Gleichgewicht gehalten, daß die Figuren sich durchaus bewußt im offenen Horizont einer modernen Welt bewegen und gleichwohl persönlichen Halt in einer überlieferten Werteordnung finden – einer Ordnung, die ihrer individuellen Natur zumindest im Kern entspricht. Ein solcher Halt steht den Figuren Schnitzlers nicht zur Verfügung, und sein Verlust markiert denn auch eine grundlegende Differenz sowohl zwischen den Handlungsentwürfen von Fontane und Schnitzler als auch zwischen den Erzählkonzepten von 'Realismus' und 'Früher Moderne'. "Glauben sie mir, Georg," sagt der Dichter Heinrich Beermann in der letzten Szene von *Der Weg ins Freie*, "es gibt Momente, in denen ich die Menschen mit der sogenannten Weltanschauung beneide. Ich, wenn ich eine wohlgeordnete Welt haben will, ich muß mir immer selber erst eine schaffen." Frei von der Belastung, aber auch der Stütze durch Konvention und Tradition müssen sich die Figuren Schnitzlers ihre "Hilfskonstruktionen" ganz allein und immer wieder neu errichten. "Und das", so weiß schon Schnitzlers Dichter Beermann als ein typischer Vertreter all der Nöte des modernen Subjekts, "ist anstrengend für jemanden, der nicht der liebe Gott ist."<sup>57</sup> Beim alten Fontane ist der Weg ins Freie bereits Schritt für Schritt eingeschlagen, wenn auch noch nicht mit allen Konsequenzen bis ans Ende gegangen.

<sup>57</sup> Arthur Schnitzler, *Erzählende Schriften*. Frankfurt/M. 1981, Bd. 1, S. 958.