Vera Bachmann

Medium See – Medium Roman

Das Schweigen des Stechlin

In den Wochen Ende des Jahres 1895, in denen Theodor Fontane in „knausriger Zeitausnutzung“[1] an seinem Schreibtisch gesessen und „wie toll gearbeitet“[2] hat, um den ersten Entwurf seines Romans *Der Stechlin* zu Papier zu bringen, vollzogen sich jenseits seines Arbeitszimmers rasante medientechnische Entwicklungen. Das Jahr 1895 gilt der Medienwissenschaft nicht zufällig als das „kinematographische *annus mirabilis*“ (Dotzler und Roesler-Keilholz 2017, 70). In Berlin zeigten die Brüder Skladanowsky mit ihrem ‚Bioskop‘ genannten Projektionsapparat schon im Sommer erste Bilderfolgen; der eigentliche Beginn der Filmgeschichte wird aber meist auf den 28. Dezember 1895 datiert,[3] als die Brüder Lumière in Paris erstmals öffentlich einen Film projizierten (Dotzler und Roesler-Keilholz 2017, 67).

In Fontanes Roman findet das neue Medium Film kein Echo; ansonsten aber entfaltet der Text eine facettenreiche Medienreflexion. *Der Stechlin* entstand und erschien vor dem Hintergrund einer Medienkonkurrenz, zu der er sich verhalten musste, wollte er auf der Höhe seiner Zeit sein. Denn Fontane war nicht nur ein Kommentator des Zeitgeschehens und genauer Beobachter der medialen Neuerungen seiner Gegenwart, er hat diese auch in seinen Romanen reflektiert. Gegenüber den meisten deutschen Romanciers seiner Zeit zeichnete er sich, so Eda Sagarra, vor allem durch die „Wahrnehmung und Gestaltung […] politischer, sozialer und vor allem mentaler Konsequenzen kommunikationstechnologischer Änderungen“ aus (Sagarra 2010, 23).[4] Einzelne Aspekte der Medialität des *Stechlin* wurden bereits eingehend untersucht,[5] bislang aber nicht aufeinander bezogen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Fontane nicht nur seine Stoffe aus ‚den Medien‘ bezog und Medien innerhalb der erzählten Geschichte eine große Rolle spielen, sondern dass auch das Erzählen selbst mediensensibel ist. Um die verschiedenen Dimensionen der Mediendiskussion des Romans systematisch in den Blick zu nehmen, wird hier im Anschluss an die von Daniela Gretz vorgeschlagene Unterscheidung zwischen „Medien des Realismus“, also den medientechnischen Grundlagen realistischer Literatur, „Medien

1 Theodor Fontane, Brief an Paul Schlenther vom 21. Dezember 1895. In diesem Brief wird der Roman erstmals direkt erwähnt. Zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 489.

2 Theodor Fontane, Brief an Theodor Fontane jun. vom 25. Dezember 1895. Zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 490.

3 Zur schwierigen Datierung eines ‚Anfangs‘ der Filmgeschichte daher Dotzler und Roesler-Keilholz 2017, 65–73.

4 Ähnlich Sagarra 2000.

5 Vgl. Dotzler 2010; Sagarra 2010; Gretz 2011; Zuberbühler 2012; Bachmann 2013; Thomas 2015.

Open Access. © 2022 bei der Autorin, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110733235-024

im Realismus“ als deren Thematisierung und motivischer Gestaltung und schließlich „medialem Realismus“ als Selbstreflexion realistischer Texte auf ihre medialen Bedingungen (Gretz 2011, 9) zunächst gezeigt, dass man Medialität für den Roman auf all diesen Ebenen in Anspruch nehmen kann: Auf der Ebene des Dargestellten charakterisiert die individuelle Mediennutzung von der Lektüre der bevorzugten Zeitung über das Telegramm bis zum Tagebuch die Figuren nicht nur, die Eigenlogik der verschiedenen Kommunikationsmedien wird auch auf Ebene der Gespräche ausführlich diskutiert. Darüber hinaus ‚infiziert‘ die Mediennutzung, wie es Joseph Vogl am Beispiel von *Cécile* herausgearbeitet hat, auch die Handlungsebene der Romane, was sich als „umfangreiches Vermittlungsgeschehen“ (Vogl 2010, 120) beschreiben lässt. Und schließlich werden zeitliche und räumliche Ordnung des Romans wesentlich durch moderne Medien bestimmt. Medien spielen aber auch auf der Ebene der Darstellung eine Rolle: Die Figuren, und mit ihnen die Leserinnen und Leser, nehmen die Romanwelt durch die Brille der genutzten Kommunikationsmedien wahr. Dazu kommt ein reflexives Moment, wie es Rudolf Helmstetter als Kennzeichen eines ‚medialen Realismus‘ bestimmt hat:

> Minimalkriterium für ‚medialen Realismus‘ ist die Unterbrechung, Irritation, Suspendierung des Mimetischen, der sinnlichen oder textuellen Gewißheit des Realismus und des Realistischen durch Reflexion auf das Mediale, das sowohl realistische Darstellungen als auch die Realität, die sie darstellen, bedingt und ermöglicht. (Helmstetter 2011, 19)

Für den *Stechlin* ist das, was „der Realismus notorisch vergißt“ (Helmstetter 2011, 20), zentral. Die Frage nach den medialen Vermittlungen geht, wie gezeigt werden soll, in Fontanes letztem Roman sogar weit über das ‚Minimalkriterium‘ mitlaufender Selbstreflexion hinaus, es wird im zentralen und titelgebenden Motiv des Romans, dem See Stechlin, geradezu inszeniert. Der See wird hier daher als ein Metamodell des Medialen gelesen, mit dem nicht zuletzt auch die Frage der Gattung reflektiert wird. Die Mediendiskussion des Romans hat, so die These, eine poetologische Dimension: *Der Stechlin* fragt nach der Rolle des Romans im Gefüge der medialen Moderne.

1 Medien vor dem Roman

Dass die ‚Wirklichkeit‘, auf die sich Fontanes Texte mimetisch beziehen, längst eine medial vermittelte ist, eine Wirklichkeit der Diskurse und Zeitungsmeldungen, der Anekdoten und des Geredes, das hat die Forschung umfassend herausgearbeitet.[6] Fontane bezog seine Stoffe überwiegend aus den zeitgenössischen Massenmedien, allen voran der Tageszeitung. Wie sehr etwa die Themen der zahlreichen Gespräche

6 Vgl. grundlegend Neumann 2011; Meuthen 1994; Helmstetter 1998.

im *Stechlin* auf Fontanes Lektüre vor allem der *Vossischen Zeitung* beruhen, hat Rolf Zuberbühler (2012) detailreich nachgewiesen. Am Titelblatt der Zeitschrift *Über Land und Meer*, in der *Der Stechlin* im Erstdruck erschien, lassen sich, wie Gretz gezeigt hat, Korrespondenzen zwischen Romantext und medialem Kontext der Veröffentlichung ausmachen (Gretz 2016, 317–320). So zeigt die Titelvignette der Zeitschrift eine auf der Weltkugel thronende Europa, die mit ihrer Fackel Licht ins Dunkel bringt und ein Buch nebst Schreibzeug in der Hand hält (s. die Abbildung in Gretz 2016, 319). Demgegenüber findet sich auf der unteren Hälfte des Zeitschriftenblattes eine Zeichnung des alten Fontane im gründerzeitlichen Interieur seines Arbeitszimmers. Zwischen beiden Illustrationen steht der Text des Romananfangs, der auf diese Weise eine Verbindung zwischen heimischer Schreibszene und weiter Welt stiftet, diese Verknüpfung aber auch selbst thematisiert (Gretz 2016, 318). Das Versprechen der Zeitschrift, ihre Leserinnen und Leser ‚über Land und Meer' mit auf die (Lese-)Reise zu nehmen, ihnen ‚mondänes' Wissen zu vermitteln und sie mit Geschichten aus der weiten Welt zu unterhalten, korrespondiert mit dem Romananfang. Dort ist es der See Stechlin, dem eine solche globalisierte Kommunikationsleistung zugeschrieben wird – und allein das zeigt, dass Medien nicht an den Romangrenzen Halt machen, sondern in den Text einwandern, um dort reflektiert und prozessiert zu werden.

2 Medien im Roman

Welch weitreichende Rolle Medialität im Roman spielt, wird bereits deutlich, wenn man den Text entlang traditioneller Analysekategorien durchgeht. Für die Gestaltung der Figuren und der Handlung, aber auch für den Aufbau des Raums und die zeitliche Ordnung spielen Medien eine große Rolle. So werden die Figuren meist nur mit wenigen Attributen versehen, was ihr Aussehen angeht, während die soziale Verortung eine weitaus größere Rolle spielt. Die Codes der Kleidung, der Häuser und des Interieurs, des Sozialverhaltens und der Ausdrucksweisen sind Aspekte, durch die den Figuren klar ein Ort in einer hierarchisch gegliederten Ständeordnung angewiesen wird. Daneben ist, so Fontane selbst, „[a]lles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, mit und [in] ihnen die Geschichte".[7] Diese Dialoge, in denen die Figuren sich selbst darstellen, kreisen dabei immer wieder um Fragen zeitgenössischer Kommunikationsmedien. Egal ob es um Telegramme geht, um die verschiedenen Zeitungen, um Briefe oder Billets – die Boten, die sie überbringen, sowie ihre Nutzung und Reichweite werden ausführlich diskutiert. Die Figuren definieren sich und andere über ihre Medienkompetenz.

7 So Fontane im Entwurf zum Brief an Adolf Hoffmann, den Direktor der Deutschen Verlagsanstalt, bei der *Über Land und Meer* erschien. Zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 495.

2.1 Figuren und Handlung

So wird gleich am Anfang des Romans Dubslavs Skepsis gegenüber der Telegrafie dargestellt: „Immer is einer dod, oder es kommt wer, der besser zu Hause geblieben wäre“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 14), so sein Kommentar zum Telegramm, das sein Diener Engelke bringt. Dass der bereits weiß, was im Telegramm steht – und dass Dubslav das kommentiert –, das zeugt trotz seiner Skepsis von einer großen Sensibilität für die sozialen Praktiken, die die Mediennutzung begleiten und die hier bis zur Diskussion über das angemessene Trinkgeld für den Boten führen (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 16). Dubslavs Misstrauen gegenüber dem modernen Medium weist ihn als Vertreter des ‚Alten‘ aus, denn die vielfach umkreiste Frage des Alten und Neuen wird immer auch im Hinblick auf die genutzten Kommunikationsmittel gestellt. Sie erlaubt jedoch keine klaren Zuordnungen. Dass sein Sohn Woldemar Absender des fraglichen Telegramms ist, heißt nicht, dass er sich des neuen Mediums geschickt zu bedienen wüsste. Schließlich besitzt er auch ein Tagebuch, „das er, trotz sonstiger Modernität, in altmodischer Weise von jung an führte“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 135). Das Standard-Telegramm jedenfalls, das Woldemar aus London in die Heimat sendet, noch dazu (dank technischer Reproduzierbarkeit) in identischem Wortlaut an Czako und die Barbys, ist, gemessen an den Erwartungen der anderen, „wenig“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 276), da sind sich fast alle einig. Nur der alte Graf Barby gibt zu bedenken, dass Woldemar seine Botschaft eben dem Medium angepasst habe, statt die Tonart des sentimentalen Briefwechsels zu imitieren: „‚Es ist umgekehrt ein sehr gutes Telegramm, weil ein richtiges Telegramm; Richmond, Windsor, Nelsonsäule. Soll er etwa telegraphieren, daß er sich sehnt, uns wieder zu sehn?‘“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 276–277) Auch hier ist es ein Vertreter der alten Generation, der das ‚Neue‘ vorurteilslos betrachtet. Woldemar, so kann man resümieren, hat die Erwartung an Inhalt und Ton seiner Nachricht enttäuscht, weil er der Form des neuen Mediums entsprach. In ähnlicher Weise entspricht er auch mit der Wahl von Armgard, die nicht zufällig gleich im Anschluss erzählt wird, der Form, den gesellschaftlichen Konventionen. Der Roman verpasst auf diese Weise die tragischen Verstrickungen, die in der Dreierkonstellation Armgard – Woldemar – Melusine angelegt gewesen wären; möglicherweise ist das eine Entscheidung für eine zeitgemäße Form des Erzählens. Die Mediendiskussion im Text hat immer auch den Roman selbst im Blick. Ein ‚sehr guter, weil richtiger‘ Roman Ende des 19. Jahrhunderts erzählt keine empfindsame Liebesgeschichte.

Alles, was im *Stechlin* passiert – und es ist bekanntlich nicht allzu viel –, wird medial vorbereitet oder reflektiert, wenn es nicht gleich vermittelt durch Medien in den Roman eingetragen wird. Das beginnt nicht erst mit dem Telegramm, das Woldemars Besuch in Stechlin ankündigt, sondern im Grunde bereits auf der ersten Seite des Romans, wo erst die von den Anwohnern verbreiteten Gerüchte die Stille des Romananfangs durchbrechen. Es setzt sich fort im Tagebucheintrag Woldemars über die Barbys (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, Kap. 12), dem Billet Melusines, in dem die Landpartie zum Eierhäuschen vorbereitet wird (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, Kap. 14), und dem

Brief von Tante Adelheid zur Heiratsfrage (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, Kap. 16). Letzterer teilt in einer Nachschrift mit, dass Dubslav sich als Kandidat der Konservativen für die Nachwahl habe aufstellen lassen. Wie sehr sich die Erzählinstanz gegenüber den durch Medien eingespielten Stimmen der Romanfiguren zurücknimmt, kann man an diesem Beispiel sehen: „Es war so, wie die Tante geschrieben" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 190), bestätigt die Erzählerstimme, um im nächsten Satz zu ergänzen: „Dubslav hatte sich als konservativen Kandidaten aufstellen lassen, und wenn für Woldemar noch Zweifel darüber gewesen wären, so hätten einige am Tage darauf von Lorenzen eintreffende Zeilen diese Zweifel beseitigt" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 190–191). Darauf folgt der Brieftext Lorenzens, der das Ereignis freilich aus einem anderen Blickwinkel kommentiert als die Domina von Kloster Wutz. Von der Niederlage seines Vaters erfährt Woldemar ebenfalls vermittelt: durch Zeitungstelegramme zunächst, gefolgt wiederum von einem Brief Lorenzens, „der zunächst die Telegramme bestätigte und am Schlusse hinzusetzte, daß Dubslav eigentlich herzlich froh über den Ausgang sei" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 239). Die Autorität zur Deutung des Geschehens wird von der Erzählinstanz an die Briefzeugnisse delegiert, die sich gleichzeitig ergänzen und kommentieren. Es handelt sich bei diesem erzählerischen Verfahren auch, aber nicht nur, um Perspektivismus, denn auffallend oft ersetzen die brieflichen und sonstigen Mitteilungen die direkte Interaktion. Die Nachricht von der Wahlniederlage wird nur durch Pastor Lorenzens Brief kommentiert, während das direkte Umfeld Woldemars schweigt. Das gilt für sein Regiment, „in dem man sich, von ein paar Intimsten abgesehen, eigentlich schon jetzt über den unliebsamen Zwischenfall ausschwieg" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 239), ebenso wie für die Barbys: „Und in Schweigen hüllte man sich auch am Kronprinzen-Ufer [...]" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 239). Immer wieder wird berichtet, dass den Figuren zur rechten Zeit die rechten Worte fehlten: „Woldemar fühlte, daß er etwas sagen müsse" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 289), heißt es in dem Moment, der sich nachträglich als Verlobungsszene erweist. Doch während die Erzählinstanz die Verlobung anschließend nur mit einem knappen Satz in märchenhaftem Ton bestätigt (Geisenhanslüke 2015, 172), ist der folgende Brief von Dubslav umso beredter. Während die Wiedergabe von Ereignissen und direkter Interaktion also zurückgenommen wird, rückt die mediale Vermittlung und Reflexion an ihre Stelle. Der Grad der Mittelbarkeit nimmt zu, der Modus dieses Erzählens ist nicht nur ein narrativer, sondern ein medialer.

2.2 Raum und Zeit

Im Roman gibt es nichts, was nicht medialer Vermittlung unterläge. Bereits der erste Blick von Czako und Rex, den Freunden Woldemars, den sie bei der Ankunft auf Schloss Stechlin werfen, ist medial vorgeprägt. Nicht nur handelt es sich bei dem „Zauberschloß" um ein „am Ende der Avenue sich aufbauende[s] Bild" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 17) – das Bild selbst ist durch literarische Vorbilder indiziert: „‚Ich find' es

geradezu märchenhaft, Fata Morgana'", bemerkt Czako, und setzt hinzu: „‚das heißt, ich habe noch keine gesehn'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 17). Nicht nur der Autor Fontane hat also seine Stoffe aus der Zeitung bezogen, die Figuren folgen den gleichen Gesetzen. Das Vorbild der romaninternen Wirklichkeit ist durch das Märchen vermittelt. Und das tritt ausgerechnet an der ‚Fata Morgana' zutage, die ja selbst nichts ist als eine Luftspiegelung, ein irreales Abbild. Die ‚Fata Morgana' evoziert zudem einen Exotismus, der auch die Titelvignette von *Über Land und Meer* kennzeichnet. Auf der rechten Seite ist dort ein Beduinenlager in der Wüste abgebildet, links der Weltkugel dagegen eine europäische Kulturlandschaft.[8] Das medial vermittelte Lektüre- und Bilderwissen erweitert und überformt den Erfahrungsraum des Einzelnen, so dass sich nicht mehr trennen lässt, was selbst erlebt und was angelesen ist. An anderer Stelle heißt es: „‚Ja diese Einbildungen!' fuhr Koseleger fort, zu dessen Lieblingsgesprächen dieses Thema gehörte. ‚Gewiß ist es richtig, daß wir samt und sonders von Einbildungen leben [...]'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 200).[9] Der Bereich des sekundären, medial vermittelten Wissens, das sind die Fata Morganen des Bildungsbürgertums. Sie machen ein Märchenschloss aus einem „‚alte[n] Kasten'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 10) und zeigen in der Differenz der Perspektiven, dass auch ‚Wirklichkeit' medial vermittelt ist.

Dazu kommt die Funktion der Medien, räumliche Distanzen (insbesondere zwischen Provinz und Hauptstadt) zu überbrücken und ein Geschehen zu erzählen, das mehrere Orte betrifft. Hier thront kein Erzähler allwissend über den Dingen, der mehrere Räume zugleich in den Blick nehmen würde, vielmehr wechselt er die Perspektiven und Schauplätze mit den Reisen per Pferd, mit Kutsche oder Eisenbahn, aber auch mit den ausgetauschten Briefen, Billets und Telegrammen. Dabei beschränkt sich die Darstellung weitgehend auf die Schauplätze Berlin und Umland. Nur für die Hochzeitsreise springt die Erzählinstanz einmal kurz nach Italien. Woldemars Englandreise dagegen wird nicht erzählt. Die zeitgenössischen Kommunikationsmedien sind mobiler als die Figuren selbst, und vor allem schneller. In acht Tagen seien sie auf Capri, schreibt Armgard an Melusine. „‚Sorge, daß wir dann einen Brief von dir vorfinden. Vorher sind wir so gut wie unerreichbar [...]'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 444–445).

Der Roman legt ein besonderes Augenmerk auf den zeitlichen Aspekt der Übertragung von Botschaften. Die Reihenfolge ihres Schreibens, Versendens und Eintreffens wird genau vermerkt. So lautet der erste Satz des zweiten Kapitels: „Ziemlich um dieselbe Zeit, wo der Telegraphenbote bei Gundermanns vorsprach, um die Bestellung des alten Herrn von Stechlin auszurichten, ritten Woldemar, Rex und Czako, die sich für sechs Uhr angemeldet hatten, in breiter Front von Cremmen ab" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 16). Eine seltsam umständliche Zeitangabe, die sich dadurch erklärt, dass Dubslav den genannten Telegrafenboten am Ende des vorigen Kapitels losschicken lässt. Der Kapitelübergang markiert eine Ellipse, während der der Bote unterwegs

8 Ich danke Andreas Beck für diesen und weitere Hinweise.

9 Vgl. Helmstetter 2011, 32.

ist. Die Chronologie der Reisen von Botschaften und Reitern ist hier streng gewahrt. Dass moderne Medien das zeitliche Gefüge der Ereignisse auch durcheinanderbringen können, darauf weist Dubslav selbst hin: „‚Und dabei diese merkwürdigen Verschiebungen in Zeit und Stunde. Beinahe komisch. Als Anno siebzig die Pariser Septemberrevolution ausbrach, wußte man's in Amerika drüben um ein paar Stunden früher, als die Revolution überhaupt da war'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 29).

Die Medien im Roman bieten aber nicht nur verschiedene Versionen von Wirklichkeit, sie fabrizieren nebenbei Störgeräusche und machen sich damit selbst sichtbar. Dass das Medium die Botschaft ist, diese Einsicht wird immer wieder aufs Neue verhandelt. Die Telegramme, Billets und Briefe, die im Roman aus der Welt, und das heißt aus Berlin, aber auch aus London oder Italien, in die Provinz gelangen – sie übertragen mehrdeutige Botschaften: neben dem Gesagten das Ungesagte, neben dem Ankommen auch das Zuspätkommen. Sie rücken damit die Nachrichtenkanäle ins Bewusstsein.

Der räumliche Aufbau des Romans ist dabei selbst medial modelliert: Der See Stechlin liegt im Zentrum einer erzählten Welt, die sich im Abseits situiert. Auch für diese Konstellation ist die mediale Infrastruktur ausschlaggebend, baut doch die räumliche Struktur des Romans auf der Unterscheidung von Provinz und Welt auf. Der See steht für die Überwindung dieser Differenz, er soll den Anschluss des abgelegenen Winkels an die Welt gewährleisten. Mit seinen unterirdischen Verbindungen hat er Kontakt zu anderen Weltregionen; daher ist er das Alleinstellungsmerkmal der Gegend: „‚Das andere giebt es wo anders auch, aber der See …'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 62), erklärt Dubslav es Czako, und Woldemar stellt Melusine den See mit den Worten vor: „‚Er hat Weltbeziehungen, vornehme, geheimnisvolle Beziehungen, und nur alles Gewöhnliche, wie beispielsweise Steckerlinge, hat er nicht.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 158–159) Der See überträgt Nachrichten naturgeschichtlicher und politischer Erdbeben in die Provinz: Gegenüber Rex und Czako bezeichnet Dubslav ihn als „unsre pièce de résistance" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 62), deren (falsche) Übersetzung als „Widerstand" Pastor Lorenzens Deutung des Sees bestimmt: „‚Lorenzen erklärt ihn außerdem noch für einen richtigen Revolutionär, der gleich mitrumort, wenn irgendwo was los ist. Und es ist auch wirklich so.'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 62) Wenn jede der Figuren den See auch für ihre eigene Deutung in Anspruch nimmt, so ist diesen Deutungen doch eins gemein: Sie zielen auf die Verbindung der Provinz mit einem globalen Geschehen.

2.3 Provinz und Prosa

‚Provinz' ist im Roman durchweg negativ besetzt. Angefangen von Dubslavs Schwierigkeiten, den Freunden seines Sohnes angemessenes Gesprächspersonal für ein Abendessen anzubieten, über die groteske Darstellung der weiteren Adelsnachbarschaft anlässlich der Wahl, bis zur Beschreibung der kauzigen Schwester auf Kloster

Wutz: Die Abgeschiedenheit bringt die Tendenz zur Weltfremdheit mit sich. Und gegen diese Tendenz werden die modernen Kommunikationsmedien aufgeboten: „‚[T]rotzdem geht es nicht ohne Telegraphie, gerade hier in unsrer Einsamkeit'", formuliert Gundermann (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 29). Medialität, das ist der Anschluss der Provinz an die weite Welt. Sie hat aber auch eine Kehrseite: Denn umgekehrt sind es die Nachrichten aus der Ferne, die die Nahwelt als ereignislos und langweilig erscheinen lassen. Sie ermöglichen erst den Vergleich, in dem die Heimat nur verlieren kann. Man könnte also auch sagen, Medialität erzeugt das Gefühl der Provinzialität.

Im Roman wird nun aber alles, was provinziell, eng und rückständig erscheint, mit dem Verdikt des *Prosaischen* belegt; die topologische Unterscheidung von Provinz und Welt wird so mit der literaturtheoretischen Unterscheidung von Poesie und Prosa verbunden. Als Woldemar zur Heiratsfrage Stellung nimmt und sagt: „‚mich beschäftigen diese Dinge'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 57), erwidert Dubslav von Stechlin: „‚Nimm mir's nicht übel, Woldemar, das ist ja gar nichts. Beschäftigen! Ich bin nicht fürs Poetische, das ist für Gouvernanten und arme Lehrer, die nach Görbersdorf müssen […], aber diese Wendung ‚sich beschäftigen', das ist mir denn doch zu prosaisch'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 57). Und über Adelheid, die Schwester Dubslavs und Domina des Klosters Wutz, heißt es: „Was aber, trotz solcher Vorzüge, den Verkehr mit ihr so schwer machte, das war die tiefe Prosa ihrer Natur, das märkisch Enge, das Mißtrauen gegen alles, was die Welt der Schönheit oder gar der Freiheit auch nur streifte" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 95).

Das Poetische, die Welt der Schönheit und Freiheit, das ist im Roman mit der weiten Welt verbunden: Rubens' Kreuzabnahme im Original beispielsweise, von der bei Pastor Lorenzen nur eine Kopie hängt. „‚Wohl jedem, der draußen war, und zu dem die Welt mal in andern Zungen redete!'", bemerkt Superintendant Koseleger beim Anblick des Bildes. „‚Ach, Lorenzen, es ist traurig, hier versauern zu müssen'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 202–203). Und er fügt hinzu: „‚Alles nackte Prosa, widerhaarige Kollegen und Amtsbrüder, die mir nicht verzeihen können, daß ich im Haag war und mit einer Großfürstin übers Land fahren konnte'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 204). Prosa, immerhin die Gattung des Romans, so kann man aus diesen Kommentaren folgern, ist in Reinform unerträglich. Denn während Prosa, besonders der Roman, im 19. Jahrhundert zur bevorzugten Gattung avanciert, setzt sich daneben eine pejorative metaphorische Bedeutung von Prosa als dem Alltäglichen, Routinierten und Anspruchslosen durch.[10] Der Aufstieg der Prosa als literarischer Gattung im 19. Jahrhundert verbindet sich, wie Nicolas Pethes (2016, 129–134) anschaulich gezeigt hat, zudem mit der Idee des Archivs (auf die noch zurückzukommen sein wird). Die Orientierung des Archivs an der Dokumentation und Verwaltung des Alltäglichen – im Roman sind es die Wetterfahnen in Dubslavs privatem Museum – betreffe auch das Formproblem der Prosa als ungebundener Rede. Die „überraschende[] Überraschungslosigkeit" (Pethes

10 So in Hegels Ausdruck von der ‚Prosa der Verhältnisse'; vgl. dazu Pethes 2016, 134.

2016, 131) der Prosaliteratur im 19. Jahrhundert basiere, so Pethes, auf dem Prinzip einer Archivierung des Alltäglichen. Nichts anderes demonstriert Fontanes *Stechlin*.

Die Frequenz, mit der der Roman jedoch im metaphorischen Sinn von Prosa und dem Prosaischen spricht, lässt aufhorchen: Sie hat eine poetologische Dimension, die über Selbstironie hinausgeht. Reine Prosa, das wäre vielleicht die Dorfgeschichte à la Auerbach, zu der sich der Provinzroman keinesfalls bekennen will. So, wie die modernen Kommunikationsmedien die Gegend davor retten, im Provinziellen zu verharren, bewahrt die Medialität den Roman davor, ausschließlich ‚prosaisch' zu sein. Reine Poesie dagegen wäre das Gegenteil, also Ortlosigkeit, absolute Mobilität. Im Roman ist es der Kindertraum Armgards, auf Reisen und unerreichbar zu sein: „‚ein Zustand, den ich mir als Kind immer gewünscht und mir als etwas ganz besonders Poetisches vorgestellt habe'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 445). In diesem poetischen Zustand verpassen Armgard und Woldemar allerdings die Nachricht vom Tod Dubslavs zu Hause in Brandenburg. Der Roman situiert sich offenbar zwischen diesen Polen: als Vermittler zwischen dem Poetischen und dem Prosaischen, als Medium der Verbindung von Provinz und Welt.

3 Medien des Romans

3.1 Der See als Metamedium

Medialität kennzeichnet den Roman auf allen Ebenen. Nicht nur motivisch spielen Kommunikationsmedien eine Rolle, sie bestimmen auch die Perspektive des Erzählten und strukturieren Raum und Zeit des Romans. Im Zentrum nicht nur des Raums, sondern auch der Mediendiskussion, die der Roman entfaltet, steht der See Stechlin. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass er als Modell der durchgreifenden Medialität fungiert, als Metamedium quasi, an dem der Text die Frage nach der Medialität von Literatur verhandelt.

Am Anfang ist alles still. Erst durch Medien wird etwas zum Sprechen gebracht. Davon berichtet der Romananfang: „Alles still hier" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 5) – die doppelte Deixis inmitten der ersten Seite bezieht sich auf den eben vorgestellten See und meint doch auch den Roman, der mit der Rede über den See begonnen wird. Noch ist es still hier, noch hat die Erzählstimme nur einen Schauplatz abgesteckt und ist von der geografischen Verortung im Norden der Grafschaft Ruppin über die menschenarme Waldung und die darin liegende Seenkette auf einen bestimmten dieser Seen zu sprechen gekommen, den Stechlin. Noch ist keine Zeit der Erzählung in die Topografie eingetragen, noch hat das Gespräch der Figuren, das den größten Teil des Romans ausmachen wird, nicht eingesetzt. Paradox ist das Benennen der Stille aber nur, wenn man das Medium der Aussage missachtet: Die lautlose Schrift, nicht die Stimme ist es, die hier spricht. „Alles still hier" – die Deixis verweist auf den Text und damit das

Medium auf sich selbst. Doch die Stille setzt die Erzählung in Gang, ruft sie doch die Gerüchte hervor, in denen die Anwohner von den geheimen Verbindungen des Sees mit aller Welt erzählen und vom Wasserstrahl und dem Aufsteigen eines roten Hahns zu berichten wissen.[11]

Hier spricht nicht die Natur, hier wird sie zum Sprechen gebracht, die Stille durch ein phantastisches Element belebt. Dieses wird aber als von den Anwohnern verbreitetes Gerücht markiert und bleibt isoliert: Weder wird es naturwissenschaftlich integriert noch falsifiziert. Der Text geht stattdessen entlang der Kette der Homologien weiter zum Wald namens Stechlin, zum Dorf Stechlin und zum Schloss Stechlin, um schließlich mit dem Schlossherrn namens Stechlin den Protagonisten des Romans zu erreichen. Denn die Position der Hauptfigur, folgt man Fontanes Selbstzeugnissen, kommt eher dem See zu als seinem Anwohner. In einem Brief an Carl Robert Lessing vom 8. Juni 1896 zumindest nennt Fontane seinen Text nicht nur einen „politischen Roman", sondern weist als dessen Thema den See aus: „Um diesen See handelt es sich, trotzdem er nur zu Anfang und zu Ende mit etwa 5 Zeilen vorkommt. Er ist das Leitmotiv" (zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 491).

Auch innerhalb des Romans ist und bleibt der See eine entscheidende Referenz, auf die die Romanfiguren immer wieder zu sprechen kommen. Der See rahmt den Roman und benennt alle, die in ihm vorkommen. Von den meisten anderen Medien des Romans unterscheidet er sich aber auch dadurch, dass er ein natürliches Medium ist und keine Errungenschaft der technischen Moderne. Medialität wird dadurch einerseits naturalisiert: Sie wird als grundlegendes Prinzip ausgestellt, das der kulturellen Mediennutzung vorausgeht. Der See überträgt entsprechend zunächst Naturereignisse: Erdbeben, Vulkanausbrüche – und erst davon abgeleitet auch menschliche und soziale Erschütterungen. Die kommunikationstechnologische Entwicklung erscheint so als Mimesis der Natur, als Nachahmung einer grundlegenden Medialität, die die Natur immer schon kennzeichnet. Auf der anderen Seite wird ‚Medialität' als eine Erwartungshaltung charakterisiert, die die Figuren nicht nur auf ihr Alltagsleben und die Gesellschaft beziehen, sondern auch auf die Natur projizieren. Natur wird hier durch eine mediale Brille gesehen. Gerade die Stille des Sees lässt erkennen, dass im Medienzeitalter alles unweigerlich zum Medium wird, auch die Natur.

3.2 Kommunikationsmodelle des Sees

In der Reihe der Stechline, die der Romananfang aufzählt, fehlt der Roman selbst: Auch ihm gibt der See seinen Namen. Der steht dafür in der Überschrift: *Der Stechlin*, das ist auch der Roman Fontanes. Die Homologie von See, Dorf, Adelsgeschlecht und Roman legt die Frage nach der Gemeinsamkeit der Namensträger nahe; und da es

11 Dazu ausführlicher Bachmann 2013, 245–248.

der See ist, der alles Umliegende benennt, ist zu folgern, dass auch der Roman nach ihm benannt ist, und nicht etwa nach Dubslav oder gar Woldemar von Stechlin. Dem entspricht auch das Ende des Romans mit Melusines Plädoyer für ein Weiterleben des Stechlin, demgegenüber es gleichgültig sei, ob die Stechline überlebten (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 462). Nimmt man an, dass mit der Homologie von See und Roman eine strukturelle Analogie angelegt sein könnte, so fragt sich, welchem der im Folgenden aufgezeigten Kommunikationsmodelle, die am See durchgespielt werden, der Roman selbst entspräche.

Der See Stechlin wird bereits zu Beginn des Romans über seine medialen Fähigkeiten eingeführt. Sie heben ihn hervor in der Seenkette, deren Teil er ist. Er gewährleistet den Anschluss der Brandenburger Provinz an die große weite Welt: Island, Java, die Südsee werden als Sehnsuchtsorte genannt, denen Gransee und Rheinsberg gegenüberstehen. Über unterirdische Kanäle, so die Vermutung, steht er mit den fernen Orten in Kontakt und überträgt deren Botschaften. Damit ist der See das Sinnbild der Vernetzung und das Natur-Pendant zum Kabelbauingenieur Gordon in *Cécile*.[12] Aber die Vernetzung ist nur eines der Kommunikationsmodelle, für die der See steht. Bei genauerem Hinsehen wird er bereits auf der ersten Seite des Romans für ganz unterschiedliche mediale Konzepte in Anspruch genommen. Ein zweites Modell wäre das der Spiegelung. Auch dieses wird am Romananfang als Möglichkeit aufgerufen: „und nur selten, daß ein Habicht drüber hinfliegt und seinen Schatten auf die Spiegelfläche wirft“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 5). Ein drittes Modell wird gleich verneint: das der Einkerbung in eine Oberfläche, ein Urmodell der Schrift: „aber kein Kahn zieht seine Furchen“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 5). Der aufspringende Wasserstrahl, aber auch der sagenhafte rote Hahn, der aus der Tiefe aufsteigt und in die Lande hineinkräht, stellen ein viertes Kommunikationsmodell dar: Nicht die Vernetzung in der Horizontalen liegt dem zugrunde, sondern das Signal aus der Tiefe, das lediglich meldet, *dass* etwas los ist, aber nicht, *was*. Als Kommunikationsmodell, so ist festzuhalten, ist der See überdeterminiert. Den vier Versionen, die der Romananfang entwirft, folgen im Verlauf des Romans weitere Zuschreibungen durch die Figuren. Melusine vermutet im zugefrorenen See ein Reservoir des Schreckens, der besser unter der Oberfläche bleiben sollte, Dubslav hält ihn für einen Resonanzkörper sozialer Unruhen, und Pastor Lorenzen sogar für deren Auslöser oder zumindest Verstärker: für einen Revolutionär. Es kann also im Folgenden nicht darum gehen, diese unterschiedlichen Bilder des Stechlin gegeneinander auszuspielen und eines davon zu privilegieren und zum Prinzip des Romans zu erklären – vielmehr soll gezeigt werden, inwiefern gerade die Überdeterminierung des Sees ihn zu einer poetologischen Metapher macht.

12 Die Figur des Gordon wird entsprechend auf Fontanes Londoner Bekanntschaft mit den Ingenieurskreisen um die Brüder Siemens zurückgeführt, die die Verlegung der transatlantischen Kabel für die Telegrafie betrieben. Vgl. Fischer 1999; Durzak 2004; Sagarra 2010; Thomas 2015.

3.3 Vernetzung

Außer dem Habicht am Romananfang (der genaugenommen auch nur seinen Schatten auf die Spiegelfläche wirft) spiegelt sich nichts und niemand im See; das (realistische) Prinzip der Widerspiegelung fällt aus. „Seine Anzeige, dass etwas in der weiten Welt geschieht, bricht die Spiegelfläche", so Bernhard Dotzler (2010, 77–78). Das Aufsteigen des roten Hahns ist ein indexikalisches Zeichen, das von den in der Tiefe liegenden Querverbindungen zeugt. Daher entspreche der mit aller Welt in Korrespondenz stehende See einem Konzept von Literatur, deren Paradigma nicht die Widerspiegelung, sondern die Vernetzung sei (Dotzler 2010, 78). In diesem Sinn könnte man die Intertextualität des Romans als Netzwerk lesen: Denn der Roman korrespondiert nicht nur mit Zeitgeschehen und Sozialem, referiert die aktuellen Entwicklungen auf den Gebieten der Technik, Industrie und Naturwissenschaften, sondern auch mit der Literatur. Das gilt für die vielfältigen expliziten Zitate ebenso wie für die Subtexte, die der Roman transportiert, ohne sie offen zu zitieren. So wird, um nur ein Beispiel zu nennen, der Vergleich Armgards mit der gleichnamigen Figur aus Schillers *Wilhelm Tell* im Roman von Woldemar direkt gezogen (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 136); der Name ist dabei nur das Signal, das von einer grundlegenden Bedeutung Schillers für den *Stechlin* zeugt – und zwar nicht nur seines Werks, sondern auch seiner Biografie. Das Dreieck Woldemar – Melusine – Armgard hat ein deutliches Vorbild in Schillers *menage à trois* mit den Schwestern Charlotte von Lengefeld und ihrer älteren Schwester Karoline. Fontane, so gibt die *Chronik* (851–867) Auskunft, hat Karoline von Wolzogens Buch *Schillers Leben* im Frühjahr 1858 gelesen. Sein brieflicher Kommentar an Henriette von Merckel, die ihm das Buch geschickt hatte, weist voraus auf Figurengestaltung und -konstellation im *Stechlin*: „Das [Karoline] muß eine sehr feine Dame gewesen sein. Allen Respekt! In den ersten Zweidritteln des Buchs interessiert mich fast nur diese Frau. Schiller [...] macht den Eindruck eines Konrektors, über dessen Schulmeisterseele die Liebe gelaufen ist" (FMer, Bd. 2, 49). Fontanes vielzitierte Ankündigung seines Romans bei der Zeitschrift *Land und Meer*, „[v]on Verwicklungen und Lösungen, von Herzenskonflikten oder Konflikten überhaupt, von Spannungen und Ueberraschungen findet sich nichts" (zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 495), kann man auch dahingehend verstehen, dass die Emotionen von der Textoberfläche verschwunden sind, während sie über die Intertexte untergründig präsent gehalten werden, als ein Modell intertextuell vernetzter Literatur. Schillers persönliche Liebesgeschichten: Das wäre der Vulkan in Java, der sich im Roman nur als leises Grollen vernehmen lässt, während die Paarfindung von Armgard und Woldemar konfliktfrei vonstattengehen kann.[13] Fontanes Realismus, wie er sich im Bild des kosmopolitischen Sees ausdrückt, wäre in dieser Perspektive ein telegrafischer, intertextueller Realismus, der mit den Diskursen seiner Zeit in untergründiger Verbindung steht und nur dann und wann in Zitaten

13 Zu einem weiteren Intertext, Goethes *Wahlverwandtschaften*, vgl. Geisenhanslüke 2015.

und Anspielungen Signale davon an seine Oberfläche steigen lässt. Doch dem Bild des Sees als Seismograph in der Brandenburger Provinz, ausgebaut zu einer Theorie des Realismus als vernetzter Literatur mit Weltkorrespondenzen, widerspricht ein Moment, das in der Forschung meist übersehen wird: Seine kommunikativen Fähigkeiten stellt der Stechlinsee in der gesamten Romanhandlung nie unter Beweis.

4 Medium Roman

4.1 Das Schweigen des Archivs

Immer wieder wird von den Strudeln und Trichtern berichtet, immer wieder blickt man erwartungsvoll auf den See, doch es passiert: nichts. Und das, obwohl die Strudel die Keimzelle des gesamten Romanprojekts gewesen zu sein scheinen. In einem Brief an Josef Viktor Widmann vom 19. November 1895, in dem Fontane sich für dessen Rezension von *Effi Briest* bedankte, hängt er eine Bemerkung an, die Zuberbühler als „poetische Initialzündung" (Zuberbühler 2012, 65) des *Stechlin* bezeichnet: „Ich glaube, es giebt Strudel in stehenden Gewässern. Ich kenne zwei kleine Seen in unsrer Mark, in denen sich Springfluthen und Trichter bilden, wenn in Italien und Island die Vulkane los gehn" (zitiert nach GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 490–491). Vom ‚Glauben' zum ‚Kennen' zum einfachen Konstatieren, dass es so ist, nimmt hier die Gewissheit über das Verhalten der Seen graduell zu. Im fertigen Roman wird diese Gewissheit wieder zum Gerücht, der See stellt sie nie unter Beweis. Sie findet sich allein auf der Ebene der Zuschreibung durch die Romanfiguren. Immer wieder sprechen diese von den medialen Aktivitäten des Sees, während dieser schweigt. Seine einzige Aktivität auf den 500 Romanseiten besteht darin, dass er zufriert – und selbst das wird als ein passives Überdecktwerden durch die Natur beschrieben (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315–316). Als die Schwestern Barby nach der Verlobung Armgards mit Woldemar an Weihnachten zu Besuch kommen, lässt Dubslav extra auf einem Fleck den Schnee von der Eisfläche schaufeln, „lediglich für den Fall, daß die Damen vielleicht Lust bezeigen sollten, die Sprudel- und Trichterstelle genauer zu studieren" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 309). Die großangelegte, durch viele Gespräche vorbereitete Demonstration des Sees aber gerät zur Enttäuschung, der Stechlin wird seinem sorgsam aufgebauten Ruf nicht gerecht. „‚Hab' die Ehr', Ihnen hier die große Sehenswürdigkeit von Dorf und Schloß Stechlin zu präsentieren, unsern See, *meinen* See, wenn Sie mir das Wort gestatten wollen'", so setzt Dubslav noch an (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315), nur um die Deutung und Würdigung des Sees wieder an fremde Autoritäten zu delegieren:

> „‚Alle möglichen Naturforscher waren hier und haben sich höchst schmeichelhaft über den See geäußert. Immer hieß es: ‚es stehe wissenschaftlich fest'. Und das ist jetzt das Höchste. Früher sagte man: ‚es steht in den Akten'. Ich lasse dabei dahingestellt sein, wovor man sich tiefer verbeugen muß'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315).

Die Bedeutung des Sees speist sich aus fremden Quellen. Nebenbei bemerkt Dubslav noch den historischen Wandel ihrer Autorität und verzeichnet, wie das Paradigma der Wissenschaft dem der Verwaltung offenbar den Rang abgelaufen hat. Melusine kann das nicht überzeugen: „‚Ja', sagte Melusine, ‚das ist nun also der große Moment. Orientiert bin ich. Aber wie das mit allem Großen geht, ich empfinde doch auch etwas von Enttäuschung'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315). Dubslavs Entgegnung ist aufschlussreich, denn er führt den Winter als Grund für Melusines Enttäuschung an. Aber nicht, weil das Eis das Aufsteigen des Hahns unterdrücke, sondern lediglich die Vorstellung davon: „‚Wenn Sie die offene Seefläche vor sich hätten und in der Vorstellung stünden: ‚jetzt bildet sich der Trichter und jetzt steigt es herauf', so würden Sie mutmaßlich nichts von Enttäuschung empfinden'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 315). Auch hier bleiben die Aktivitäten des Sees allein auf Ebene der Zuschreibung.

Der vereiste und schneebedeckte Stechlin: Das ist ein ganz anderes Bild des Sees als der vernetzte Kosmopolit. Auch dieses Bild kann auf seine Modellhaftigkeit für den Roman hin befragt werden: Straft der schweigende Stechlin die Gerüchte Lügen, die um ihn gesponnen werden? Desavouiert er damit nicht gleichzeitig die Versuche, ihn als mediales Literaturmodell zu entdecken? Angesichts seines hartnäckigen Schweigens läge letztere Vermutung nahe. Warum aber würden dann all die Bilder des medialen, kommunizierenden und verbindenden Sees aufgeboten, wenn der vereiste See ihnen in keiner Weise entspräche?

Die Antwort auf diese Fragen hängt mit dem Status zusammen, dem man dem See interpretatorisch zubilligt: Fontane selbst hat ihn bekanntlich in dem erwähnten Brief an Carl Robert Lessing als „Leitmotiv" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 491) bezeichnet; in der Forschung ist sein Zeichenstatus seither stark umstritten.[14] Ob der Stechlin als Symbol, Symptom oder Allegorie, als Motiv oder Metapher zu verstehen sei, die – jeweils mit guten Argumenten geführte – Diskussion zeugt auch davon, dass der See so angelegt ist, dass er alle diese Interpretationen ermöglicht. Ihn wie hier vorgeschlagen als Medium zu konzipieren, heißt nicht nur, seine kommunikativen Fähigkeiten in den Blick zu nehmen, sondern auch, ihn selbst als Projektionsfläche und Produkt äußerer Zuschreibungen zu verstehen. Auch das Bild des Mediums ist medial vermittelt, der See als Metamedium konzipiert, der vorführt, dass selbst das Bild des Kommunikationsmediums Resultat kommunikativer Aushandlungen ist.

Unter der vereisten Oberfläche ist etwas verborgen, das nicht genauer bezeichnet wird. Auch das korrespondiert mit einem Medium, das das 19. Jahrhundert prägte und im Hinblick auf die Literatur verhandelt wurde: dem Archiv.[15] Die explosionsartige Zunahme von Texten und Wissen, die sich mit kulturpessimistischer Klage ebenso verbindet wie sie neue Umgangsweisen und Ordnungsmuster anregt, bildet

14 Siehe u. a. Beuster 1986; Amberg 1996; Nottinger 2003; Kobel 2007.

15 Zum Dispositiv des Archivs sind in den letzten Jahren, meist ausgehend von Michel Foucaults metaphorischer Bestimmung des Archivs als Aussagesystem in der Archäologie des Wissens (Foucault 1969), zahlreiche Forschungsarbeiten erschienen. Siehe den Überblick in Gretz und Pethes 2016.

nicht nur den zeitgenössischen Hintergrund des *Stechlin*, der Roman war durch seine Veröffentlichung in der periodischen Presse selbst Teil dieser Tendenz.[16] Wilhelm Dilthey veröffentlichte 1889 in der *Deutschen Rundschau*, Fontanes Stammblatt zu jener Zeit, den Text „Archive für Literatur", in dem er für die Sammlung und Zentralisierung der weithin verstreuten Dichternachlässe, Handschriften und Briefwechsel plädierte.[17] Ihm schwebte die Schaffung von Archiven und Bibliotheken als Orte der Konservierung und Erforschung des literarischen Erbes vor, die gleichzeitig ein Reservoir kultureller Selbstvergewisserung und Identifizierung bilden sollten – Archive als „Pflegestätten der deutschen Gesinnung" (Dilthey 1889, 375) also. Er nennt ein vornehmlich biografisches Interesse und die „moderne entwicklungsgeschichtliche Methode" (Dilthey 1889, 364) als aktuelle wissenschaftliche Erfordernisse der Archive, eröffnet aber gleichzeitig einen Blick auf eine Zukunft, in der Archive zu ganz neuen literaturwissenschaftlichen Interessen und Methoden führen würden:

> Es kann phantastisch erscheinen, und ich möchte es doch aussprechen. Was wohlgeordnete Sammlungen des Nachlasses von Schriftstellern der literaturhistorischen Wissenschaft einmal werden leisten können, zu welchen neuen Methoden sie einst anregen und befähigen werden: das läßt sich von unserem Standorte aus gar nicht ermessen (Dilthey 1889, 365).

Dilthey plädiert dabei aber nicht nur für die Schaffung von Institutionen als Archive *für* Literatur, nebenbei entwirft er auch ein Konzept von Literatur *als* Archiv; und das allen landläufigen Annahmen zum zeitgenössischen Realismus zuwider: „Die Hauptquelle für unsere neue Literatur sind natürlich die Bücher selber. Einen sehr großen Vorzug haben diese Quellen vor denen der politischen Geschichte voraus: Bücher lügen nicht" (Dilthey 1889, 362). Literatur inszeniert damit die mediale Wissensexplosion nicht nur, sondern entwirft Verfahren der Archivierung und Verarbeitung des gesammelten Wissens. Nimmt man noch die Zeitungen und Zeitschriften hinzu, so hat Fontane mit seinen Texten Archive der Literatur im Sinne Diltheys geschaffen. Nicht nur, dass er, wie Petra Spies McGillen exemplarisch gezeigt hat, selbst Verfahren der Archivierung und Sammlung zum Schreiben seiner Texte genutzt (Spies McGillen 2013), er hat seine Texte durch ein Prinzip, das man mit Rolf Parr als genealogische Rückversicherung beschreiben könnte, selbst in Archive historischen Wissens verwandelt, indem er jedes Haus, jeden Ort, jede Familie durch die Erzählung ihrer Geschichte identifizierte (Parr 2016, 196–197). Gerade im *Stechlin* korrespondiert die Rücknahme der Handlung mit der Präsentation einer Unmenge von Daten aus den verschiedenen Bereichen des Wissens (Parr 2016, 200). Der See steht also auch für das Modell des Archivs, das Aufnehmen und Bewahren von Wissen, von Literatur als Speicher und Archiv, die das, was die vereiste Oberfläche bedeckt, bewahrt, kon-

16 Vgl. zu den unterschiedlichen Verfahren des Archivierens, die sich mit der Zeitdiagnose einer Wissensexplosion verbanden, und ihrer literarischen Reflexion die Beispiele in Gretz und Pethes 2016.
17 Für den Hinweis auf Dilthey danke ich Bernhard Dotzler. Vgl. dazu auch Kopp-Oberstebrink 2018.

serviert und gegen gewaltsame Zugriffe von außen schützt. Auf Eis gelegt ist dieses Wissen damit nicht, denn auch im gefrorenen Zustand bleibt der See aktiv: Zu der Zeit, als der alte Dubslav stirbt und Armgard und Woldemar Capri erreichen, steigt dort aus dem Vesuv „ein dünner Rauch auf und von Zeit zu Zeit war es, als vernähme man ein dumpfes Rollen und Grollen“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 456). Ob es die Todesnachricht ist, die da überbracht wird: Das ist wiederum eine Frage der Deutung der Zeichen.[18] Woldemar und Armgard nehmen die Interpretation jedenfalls in diesem Zusammenhang nicht vor, auch, weil Woldemar den Stechlinsee nur als Empfänger, nicht als Sender von Botschaften wahrnimmt: „‚Und dabei‘, fuhr Woldemar fort, ‚komm’ ich von der eiteln Vorstellung nicht los, daß, wenn’s da drüben ernstlich anfängt, unser Stechlin mitthut, wenn auch bescheiden‘“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 457). Die Kanäle, die den See mit der weiten Welt verbinden, sind offenbar doch keine kommunizierenden Röhren. Sie senden ihre Signale jeweils nur in eine Richtung, was eine Rückversicherung ausschließt. Wie seine Botschaften aufgenommen werden, das steht auf einem anderen, weißen Blatt.

4.2 Ein weißes Feld

Die weiße Schneefläche, als die sich der Stechlinsee beim Besuch der Barbys präsentiert, korrespondiert dem weißen Blatt Papier, das zur Beschriftung einlädt, der frischen Leinwand, die noch zu bemalen ist, der Projektionswand für laufende Bilder. Der gefrorene See signalisiert nicht mehr, *dass* etwas los ist in der Welt, sondern er nimmt die Rede davon auf. Das könnte man, bezogen auf den Roman, als Verschiebung einer Produktions- hin zu einer Rezeptionsästhetik deuten. Im Bild der weißen Schneefläche reflektiert sich der Roman als das, was über ihn gesprochen wird, als das, was man ihm zutraut und über ihn vermutet.

In der *Chronik* kann man nachlesen, dass sich Fontane in der ersten Entstehungszeit des *Stechlin* und den Wochen zuvor intensiv mit den Rezensionen zu seinem kurz zuvor veröffentlichten Roman *Effi Briest* befasst hat: Dieser erschien Mitte Oktober 1895 und wurde zeitnah von verschiedensten Zeitungen und Journalen rezensiert. Wie die *Chronik* verzeichnet, hat Fontane die Kritiken mit Aufmerksamkeit verfolgt und die meisten davon persönlich beantwortet. In einem Brief an Georg Friedlaender vom 19. November 1895 berichtet er:

> Seit vier, fünf Wochen gehe ich ganz in Effi Briest-Angelegenheiten auf, denn wenn mir ein Mann von Namen und Ansehn, eine lange, liebevolle Kritik schickt, so muß ich ihm dafür danken. Ich habe auf die Weise schon wenigstens ein Dutzend ziemlich lange Briefe geschrieben [...]. (FFried 2, 390)

18 Pestalozzi 2008 hat in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des Fischerliedes hingewiesen, das man als verschlüsselte Todesbotschaft lesen kann.

Zu gleicher Zeit begann Fontane die Arbeit an seinem neuen Roman, den er bis Weihnachten im Entwurf fertig hatte. Es waren also vor allem zwei Textsorten, die er in diesen Wochen produzierte: Dankesbriefe für Rezensionen und den Text des Romans. So schreibt Fontane etwa nach der Lektüre der Rezension von Moritz Necker in der *Neuen Freien Presse* vom 26. Oktober 1895 an diesen: „Wie's bei jeder Kritik sein soll, so auch hier: der Beurtheilte wird sich erst durch seinen Kritiker über sich selber klar" (HFA,IV, Bd. 4, 495). Das zeugt von einer weitgehenden rezeptionsästhetischen Sensibilität: Die Rezensionen und Kritiken bestimmen nicht nur das Gewicht und die Bedeutung des Romans mit, sondern, so bekennt Fontane, selbst die Autorintention wird durch die fremden Blicke auf den eigenen Text gelenkt.

Die Literaturkritik, diese Erfahrung konnte Fontane während des Schreibprozesses machen, schreibt an der Literatur mit und beeinflusst, wie und als was ein Buch nach seiner Veröffentlichung gelesen wird. Auch das lässt sich auf das Bild des Stechlin beziehen, der sich dazu allerdings ambivalent verhält. Der Eispanzer ist ja ebensosehr ein Bild der Abschottung, das auch auf alle romanexternen Einflüsse, auf alle Kritik und Missinterpretationen bezogen werden könnte, gegen die sich der Roman immunisiert. Die weiße Schneefläche dagegen verheißt eine Einladung zur Beschriftung, zur weiteren Projektion von Interpretationen auf den Text, die das Weiterexistieren des Romans über seine Drucklegung hinaus garantiert. Sie legt ein Modell offener Literatur nahe, die eine rezeptionsästhetische Dimension in die eigene Poetologie einbezieht. Auch als Modell der Literaturrezeption ist der See überdeterminiert.

Mit dem Stechlinsee setzt Fontane also ein mehrdimensionales Modell von Literatur ins Bild, deren Grundlage die Medialität ist. Auf solche Weise verbindet die Literatur vieles: Sie steht in untergründiger Korrespondenz mit aller Welt und vernimmt mit seismografischer Genauigkeit die leisesten Erschütterungen in den fernsten Erdteilen. Gleichzeitig schafft sie ein prosaisches Archiv des Alltäglichen als Kontrast und Pendant zum ‚Weltgeschehen'. Sie unterhält Beziehungen mit Vergangenheit und Zukunft, korrespondiert sie doch einerseits mit der literarischen Tradition, lebt aber auch in dem fort, was über sie gesagt und vermutet wird. Es ist eine Literatur, die auch nach ihrer Drucklegung lebendig und beweglich bleibt, sich dabei aber vor gewaltsamen Eingriffen schützt. Das Schlusswort des Romans: „‚es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*'" (GBA–Erz. Werk, Bd. 17, 462), ist, poetologisch gelesen, die Vision einer medialen Literatur.

Literatur

Amberg, Andreas: Poetik des Wassers: Theodor Fontanes „Stechlin“: Zur protagonistischen Funktion des See-Symbols. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 115 (1996), H. 4, S. 541–559.

Amrein, Ursula/Dieterle, Regina (Hrsg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane: Vom Realismus zur Moderne. Berlin: De Gruyter 2008.

Bachmann, Vera: Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2013.

Beuster, Martin: Sinnbild – Chiffre – Symbol – Allegorie – Humor? Deutungsansätze in der Forschung zum *Stechlin*. In: Eda Sagarra (Hrsg.): Theodor Fontane: *Der Stechlin*. München: Fink 1986, S. 92–114.

Dilthey, Wilhelm: Archive für Literatur. In: Deutsche Rundschau 58 (1889), S. 360–375.

Dotzler, Bernhard J.: Echte Korrespondenzen. Fontanes Welt-Literatur. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 53–78.

Dotzler, Bernhard J./Roesler-Keilholz, Silke: Mediengeschichte als Historische Techno-Logie. Baden-Baden: Nomos 2017.

Durzak, Manfred: Die Welt ist kein Treibhaus für überzarte Gefühle. Eros und Gewalt in *Cécile* und anderen Texten. In: FBl. 78 (2004), S. 122–137.

Fischer, Hubertus: Gordon oder Die Liebe zur Telegraphie. In: FBl. 67 (1999), S. 36–58.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.

Geisenhanslüke, Achim: Unerhörte Paare. Wahlverwandtschaften in Theodor Fontanes *Der Stechlin*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Richard Faber (Hrsg.): Theodor Fontane: Dichter und Romancier. Seine Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 165–178.

Gretz, Daniela: Einleitung: „Medien des Realismus“ – „Medien im Realismus“ – „medialer Realismus“. In: Dies. (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011, S. 7–16.

Gretz, Daniela/Pethes, Nicolas (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2016.

Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus. München: Fink 1998.

Helmstetter, Rudolf: Medialer (und medealer) Realismus oder Die Schwierigkeit des Zentaurs beim aufs Pferd steigen (*Realité oblige*). In: Daniela Gretz (Hrsg.): Medialer Realismus. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011, S. 17–62.

Kobel, Erwin: Symbol oder Symptom. Überlegungen zum Stechlinsee. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (2007), S. 225–260.

Kopp-Oberstebrink, Herbert: Das Literaturarchiv als Laboratorium der Kulturforschung Wilhelm Diltheys Beitrag zu einer Epistemologie des Archivs. In: Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer, Bernhard Judex (Hrsg.): Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 121–138.

Meuthen, Erich: Poesie des Neben-Sachlichen: Über Fontanes Romane. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 38 (1994), S. 147–170.

Neumann, Gerhard: Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2011.

Nottinger, Isabel: Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in *L'Adultera*, *Cécile* und *Der Stechlin*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Parr, Rolf: Literarische Verfahren der „Archifikation“. Wie Wilhelm Raabe und Theodor Fontane auf die Informationsexplosion des 19. Jahrhunderts reagieren. In: Daniela Gretz, Nicolas

Pethes (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2016, S. 189–205.
Pestalozzi, Karl: „Tre giorni son che Nina …“. Zu einem rätselhaften Zitat im 45. Kapitel des *Stechlin*. In: Ursula Amrein, Regina Dieterle (Hrsg.): Gottfried Keller und Theodor Fontane: Vom Realismus zur Moderne. Berlin: De Gruyter 2008, S. 127–145.
Pethes, Nicolas: Archive des Alltags. Normalität, Redundanz und Langeweile als Elemente einer Poetik der Prosa. In: Daniela Gretz, Nicolas Pethes (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach 2016, S. 129–148.
Sagarra, Eda (Hrsg.): Theodor Fontane: *Der Stechlin*. München: Fink 1986.
Sagarra, Eda: Kommunikationsrevolution und Bewußtseinsänderung. Zu einem unterschwelligen Thema bei Theodor Fontane. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hrsg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Bd. 3. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 105–118.
Sagarra, Eda: Fontane in der globalisierten Welt. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 15–26.
Spies McGillen, Petra: Per Liste durch den Papier-Kosmos. Theodor Fontanes bewegliche Textproduktion – Beobachtungen zu „Allerlei Glück“. In: Heike Gfrereis, Ellen Strittmatter (Hrsg.): Zettelkästen. Maschinen der Phantasie. Marbach a.N.: Deutsche Schillergesellschaft 2013, S. 96–107.
Thomas, Christian: Theodor Fontane. Autonomie und Telegraphie in den Gesellschaftsromanen. Berlin: Logos 2015.
Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2000.
Vogl, Joseph: Telephon nach Java: „Fontane“. In: Stephan Braese, Anne-Kathrin Reulecke (Hrsg.): Realien des Realismus. Wissenschaft – Technik – Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 117–128.
Wolzogen, Karoline von: Schillers Leben. Verfaßt aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner. Stuttgart: Cotta 1883.
Zuberbühler, Rolf: Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Fontanes politischer Altersroman im Lichte der *Vossischen Zeitung* und weiterer zeitgenössischer Publizistik. Berlin: Stapp 2012.