

## Theodor Fontane: *Der Stechlin*

### 1. Entstehung

Theodor Fontane (siehe zugehörige Folie 2, im Folgenden lediglich Foliennummern in Klammern) begann die Arbeit an dem Roman *Der Stechlin* Ende des Jahres 1895 nach dem Erscheinen von *Effi Briest*. Ein Vorabdruck wurde 1897 in der ›Deutschen Illustrierten Zeitung‹ *Über Land und Meer* veröffentlicht. Nachdem Fontane den Text grundlegend überarbeitet hatte (noch wenige Tage vor seinem Tod am 20.09.1898 sandte er die letzten Korrekturfahnen an den Verleger), erschien die Buchausgabe im Jahre 1899 (5).

### 2. Inhalt

Die Handlung des Romans ist bemerkenswert ereignisarm, wie Fontane selbst in einem Briefentwurf an den Redakteur von *Über Land und Meer* (Mai/Juni 1897) eingestand: »Zum Schluß stirbt ein Alter, und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht. [...] Einerseits auf einem altmodischen märkischen Gut, andererseits in einem neumodischen gräflichen Hause (Berlin) treffen sich verschiedene Personen und sprechen da Gott und die Welt durch. Alles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, und mit ihnen die Geschichte.« Der Handlungsarmut steht die Dominanz des Gesprächs gegenüber, das maßgeblich zur Charakterisierung der Figuren beiträgt. Diese Konzentration auf das Sprechen gilt als eines der wichtigsten Merkmale realistischen Erzählens, und Fontane selbst hielt dies „für die gebotene Art, einen Zeitroman zu schreiben [...]“. Der Roman erhebt also durchaus den Anspruch, als Abbildung der gesellschaftlich-politischen Gegenwart zu gelten; er entwirft ein Zeitpanorama und steht auch in dieser Hinsicht im Kontext des Realismus.

### 3. Literarische Moderne im Kleid des poetischen Realismus

Es ist also durchaus zutreffend, Theodor Fontane und gerade den Roman *Der Stechlin* der Epoche des **Realismus** zuzuordnen. Zur Zeit der Jahrhundertwende mögen Verfasser und Werk auf den ersten Blick freilich als überholt erscheinen, wird die literarische Bühne doch längst von Autoren beherrscht, die der **Moderne** zugehören: Zu nennen sind hier **Émile Zola** mit seinem schonungslosen Naturalismus, Zolas Schüler **Joris-Karl Huysmans**, der schon 1884 mit *À rebours* das Hauptwerk aller ›décadence‹-Prosa schrieb, und **Oscar Wilde** mit *The Picture of Dorian Gray* von 1890 (3). Und verglichen mit den Werken anderer Realisten (**Gustave Flaubert** in Frankreich, **Giovanni Verga** in Italien oder **Herman Melville** in den USA: 4) scheint *Der Stechlin* harmloser, versöhnlicher zu sein – wie der deutsche Realismus insgesamt, dem nicht umsonst das Attribut ›poetisch‹ beigelegt wurde. Dennoch geht dieser poetische Realismus nicht in einer bloßen Widerspiegelung der sozialen Wirklichkeit auf: Die Werke des Realismus sind als ästhetische Experimente zu begreifen, in denen die vordergründige Übereinstimmung mit der Wirklichkeit durch eine hochartifizielle Verfahrensweise erzeugt wird, die gerade auch die ›realistischen‹ Romane primär als **Kunst** und damit als Fortführung der Romantik ausweist. So kann auch der scheinbar so konventionelle *Stechlin* als ein Text der Moderne gelten, der den Ansprüchen der avancierten Literatur-Ästhetik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert voll entspricht.

#### 4. Komplementäre Oppositionen: Strukturprinzip von Handlung und Figurendarstellung

Schon der Handlungsverlauf weist den Roman als einen ästhetisch komponierten Text aus: Der Aufstiegsgeschichte der jungen Offiziers Woldemar Stechlin, der im Verlauf des Romans aus der märkischen Seenlandschaft nach Berlin, ja sogar nach England reist und so die provinzielle Enge allein schon räumlich erweitert, korrespondiert der Niedergang von Dubslav Stechlin, Woldemars Vater, der als Verlegenheitskandidat der Konservativen – er gehört immerhin zum alten Landadel – bei einer Wahl seinem sozialdemokratischen Rivalen unterliegt, schließlich krank wird und an Herzversagen stirbt. Mit der Rückkehr Woldemars und seiner Gattin Armgard nach Stechlin im Vorfrühling endet der Roman mit einem heiteren Kontrapunkt zum spätherbstlich-melancholischen Anfang. Die **Entfaltung zweier Welten** geschieht jedoch nicht in Form einer kontrastierenden Entgegensetzung, in der der Alte gegen die Jungen oder das Hergebrachte gegen das Neue ausgespielt würden. Beide Welten ergänzen einander vielmehr **komplementär**: Der Wandel der Dinge wird als natürlicher Prozess inszeniert, der sich nicht den Kategorien des ›Schlechteren‹ und des ›Besseren‹ unterwirft. Ganz ähnlich funktioniert die Figurenkonstellation des Romans, in der zwei auf einander bezogene Personen, die sich charakterlich deutlich voneinander unterscheiden, kombiniert werden: Zu nennen sind die Paare Dubslav Stechlin und seine Schwester Adelheid, Woldemars Freunde Czako und Rex, die Schwestern Melusine und Armgard, ja sogar zwei Polizisten im Dorf. Sind die charakterlichen Unterschiede hier keinesfalls nach ›gut‹ und ›böse‹ zu sortieren, so gibt es dennoch sittliche Oppositionen im Roman, die einer Erzählerbewertung unterliegen: Bei den Gegensätzen von Liberalität und Herzensenge, Verantwortungsgefühl und Egoismus, Selbstironie und Sturheit werden die ersteren jeweils als vorteilhafter gezeigt. Die Sympathien des Erzählers – und mit ihm die des Lesers – liegen hierbei eindeutig vor allem bei Dubslav Stechlin, der Herzensgüte, Liberalität und ironische Souveränität in sich vereinigt, sowie bei Pastor Lorenzen, der sozialdemokratisches Engagement mit seinem Glauben zu verbinden weiß (Vorbild für diese Figur scheint Sebastian Kneipp zu sein: 5), und bei der geistreichen, spontanen, charmanten Melusine. Dass Woldemar letztlich ihre Schwester Armgard heiratet, die eher durch Schlichtheit und Festigkeit des Charakters ausgezeichnet ist, verdeutlicht noch einmal, dass charakterliche Unterschiede in einem wertneutralen Oppositionsfeld verbleiben.

#### 5. Realistische Erzähltechniken als Strategien der Ästhetisierung

Es sind vor allem die ästhetisierenden Verfahrensweisen im Zuge realistischer Erzähltechniken, die den Roman *Der Stechlin* als autonomes Kunstwerk ausweisen. Zu diesen gehört zunächst der typische realistische **Erzählansatz**, der in einer sachlichen Beschreibung des Handlungsraumes den Blick vom Ganzen auf das konkrete Detail lenkt: Auf die Bestimmung der geographischen Lage des Sees Stechlin (vgl. 6 und 7) folgt die Erwähnung des jeweils gleichnamigen Waldes, Dorfes und dann des Schlosses. Hier werden zunächst die Zerstörung des mittelalterlichen Schlosses durch die Schweden und der Neubau unter Friedrich Wilhelm I. erwähnt, schließlich die Verzierung des nüchternen Baus durch zwei Aloe-Pflanzen, eine gesunde und eine kranke, wobei gerade die kranke augenscheinlich jedes Jahr blüht: In Wahrheit handelt es sich hier jedoch um die Blüte eines zufällig hinein gewehten Wasserliesch, wie der Erzähler ausführt (8). Schon dieser Anfang enthält wesentliche Hinweise: Das hohe Alter bzw. die Überholtheit des Baues, seine aufklärerische Nüchternheit und schließlich die ironische, weil trügerische Überhöhung des Trivialen (des gewöhnlichen Wasserliesch) zu etwas Besonderem (der exotischen Aloe) verweisen auf

Eigenschaften und Charakter des hier wohnenden alten Stechlin. **Symbolketten** durchziehen den gesamten Roman, besonders hervorgehoben sei hier die Farbe ›rot‹: Schon auf der ersten Seite wird erwähnt, dass aus dem See bei außerordentlichen Ereignissen wie dem Erdbeben von Lissabon (1755) ein roter Hahn hervor steige – zunächst eine gängige Metapher für eine Feuersbrunst, die jedoch ebenso als Verweis auf die französische Revolution gelesen werden kann. Die Farbe ›rot‹ steht im Roman generell als Symbol für die Sozialdemokratie, so dass die geplante Rettung einer zerschlissenen (schwarz-weißen) preußischen Fahne durch das Annähen eines roten Streifens ihre eigene Bedeutung bekommt und die roten Strümpfe der kleinen Agnes bei Dubslav Stechlins konservativer Schwester Adelheid zu vehementer Ablehnung führen.

Auch dass zahlreiche Gespräche sich um aktuelle Musik, Literatur und vor allem um zeitgenössische Malerei drehen, kann als **selbstreflexive Thematisierung ästhetischer Fragen** gewertet werden. So verwechselt Woldemar den englischen Präraffaeliten **Millais** mit dem französischen Naturalisten **Millet**, beide werden vom Malereiprofessor Cujacius in ihrer Verbindung des Schönen mit dem Hässlichen (vgl. die ästhetisierende Darstellung einer Wasserleiche in *Ophelia* von Millais: 10) bzw. der ästhetischen Überhöhung des Trivialen (vgl. die Darstellung von Landarbeitern in *L'Angelus* von Millet: 11) abgelehnt. Gerade diese Bilder aber bringen das Programm des Realismus bzw. Naturalismus als künstlerische Überformung des Trivialen auf den Punkt. Diese kommt in der Malerei auch in der Darstellung von Steinklopfern durch **Courbet** zum Ausdruck (die Körperhaltung folgt einer antikisierenden Linienführung: 12); in der Literatur erhob **Flaubert** die Sublimierung des Banalen zum Stilprinzip (13).

Zu den literarischen Verfahrensweisen gehört weiterhin die **Stilisierung des realen Sees Stechlin** (9, 14, 16) **zu einem mythischen Gebilde**: Nicht nur wird dem Stechlin eine unterirdische Verbindung mit der ganzen Welt unterstellt, in der Darstellung des Sees rekurriert Fontane auf den Mythos um den Lago d'Averno bei Neapel (15), dem schon im Altertum eine Verbindung zur Unterwelt nachgesagt wurde. Auch die **literarische Überformung der Figur der Melusine** ist hier zu nennen: Ihr Name verweist auf die märchenhafte Wasserfrau, die um der Liebe willen auf ihre Unsterblichkeit zu verzichten bereit ist. Fontanes Melusine weiß natürlich um die Bedeutung ihres Namens, so präferiert sie selbstironisch wiederum in einem Kunstgespräch gegenüber dem vom Professor enthusiastisch gelobten Peter Cornelius (18) eher Böcklin mit seiner Darstellung von Meerfrauen (19). Die mit weiblichem Charme, jugendlicher Spontaneität und aufrichtiger Humanität ausgestattete Figur der Melusine gewinnt über diese Charakteristika hinaus durch die Rückbindung an eine Märchenfigur eine literarische Präsenz, die einer bloß wirklichkeitsgetreuen Darstellung verwehrt bliebe.

## 6. Poetische Ironie zur Autonomisierung der Kunst

Alle angeführten Mittel sind also als spezifisch literarische zu werten, die die realistische Schilderung gesellschaftlich-sozialer Gegebenheiten als ein in Wahrheit durchkomponiertes Kunstwerk zu erkennen geben. Als übergreifende und zentrale Erzählstrategie fungiert hierbei die **poetische Ironie**: Sie hebt die Künstlichkeit des literarischen Textes hervor und betont so den Unterschied zwischen der wirklichen Welt und dem Buch, zwischen der Realität und der Poesie. In diesem Sinne markiert die Ironie den Konstruktionscharakter eines Kunstwerks – was im Realismus ein umso schwierigeres Unterfangen darstellt, als ja gerade hier eine stoffliche Nähe zur Gegenwart besteht. Was der Systemtheoretiker Niklas **Luhmann** (20) als elementares Problem der realistischen Kunst bezeichnete (das Kunstwerk muss der Wirklichkeit so ähnlich wie möglich gemacht und doch zugleich als Kunst bemerkt werden – Luhmann 2001), kann im *Stechlin* als gelöst gelten, wird doch die **Autonomie der Kunst** hier durch die

symbolische Verdichtung, ästhetische Überhöhung und Selbstreferenz erreicht: Eine „gewonnene Wette“ im Sinne Baudelaires (Baudelaire 1961: 20). Damit aber führt der poetische Realismus des *Stechlin* das romantische Projekt der Autonomisierung von Kunst weiter.

## 7. Literaturhinweise

### 7.1. Ausgaben (Auswahl)

Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Roman. Berlin 1899.

Ders., dass.: Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel. Frankfurt am Main 1975 (Insel-Taschenbuch).

Ders., dass.: Mit einem Nachwort von Hugo Aust. Stuttgart 1978 (Reclam).

Ders., dass., in: *Sämtliche Werke*. Hg. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1966 (Hanser), Darmstadt 1980 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 3., durchges. und im Anh. erw. Aufl. München 1994 (Hanser). Abt. 1: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*, Band 5 (Hg. Helmuth Nürnberger).

Ders., dass., in: *Große Brandenburger Ausgabe*. Hg. Gotthard Erler. Berlin 2001 (Aufbau-Verlag), Abt. 5: *Das erzählerische Werk*. Hg. Klaus Peter Möller, editorische Betreuung Christine Hehle, Band 17.

### 7.2. Hörbuch

Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Gelesen von Gert Westphal. Ungekürzte Ausgabe, Hamburg 1993 (Polygram), Teil 1 – 10.

### 7.3. Sekundärliteratur (chronologisch geordnete Auswahl)

Baudelaire, Charles: *Madame Bovary*, par Gustave Flaubert (1857). In: Baudelaire. *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris 1961, S. 647-657.

Strech, Heiko: Theodor Fontane: die Synthese von alt und neu. *Der Stechlin* als Summe des Gesamtwerks. Berlin 1970 (Philologische Studien und Quellen 54).

Sagarra, Eda: Theodor Fontane: *Der Stechlin*. München 1986 (UTB 1404).

Aust, Hugo: Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Erläuterungen und Dokumente. Bibl. erg. Ausgabe. Stuttgart 1996 (RUB 8144).

Kretschmer, Christine: Der ästhetische Gegenstand und das ästhetische Urteil in den Romanen Theodor Fontanes. Frankfurt am Main u. a. 1997.

Hasubek, Peter: „... wer am meisten red't, ist der reinste Mensch“: das Gespräch in Theodor Fontanes Roman *Der Stechlin*. Berlin 1998.

Encke, Julia: *Kopierwerke: bürgerliche Zitierkultur in den späten Romanen Fontanes und Flauberts*. Frankfurt am Main u. a. 1998.

Renz, Christine: *Geglückte Rede: zu Erzählstrukturen in Theodor Fontanes Effi Briest, Frau Jenny Treibel und Der Stechlin*. München 1999.

Luhmann, Niklas: Ist Kunst codierbar? In: Ders.: *Aufsätze und Reden*. Hg. Oliver Jahraus. Stuttgart 2001, S. 159-197.

Bowman, P.J.: Fontanes *Der Stechlin*: A Fragile Utopia, in: *Modern language review*, Bd. 97 (2002), 4, S. 877-891.