

Alexander Robert Phillips

Kunst, Kritik und Zeitungseilfertigkeit

Mediale Reflexionen in Theodor Fontanes Buch- und Theaterrezensionen

Den Druck auf den Schriftsteller unter den Produktions- und Konsumverhältnissen der Massenmedien im 19. Jahrhundert spürte Theodor Fontane am eigenen Leib. Als Dichter, Journalist und später als Romancier war er von vornherein vom kommerziellen Pressewesen seiner Zeit abhängig, ein „angestellter Scriblifax“ (FLep 2, Bd. 1, 302), wie er sich in einem Brief an Bernhard von Lepel vom 31. Oktober 1851 bezeichnete. Die Ironie dieser „Stellenbeschreibung“ ist ein Zeichen seines kritischen Sinnes für die Bedingungen seiner medialen Umwelt. Dieser Sinn zeigt sich in seinen privaten Schriften ebenso wie in Texten, die zu seinen Lebzeiten publiziert wurden, aber im Folgenden konzentriere ich mich auf seine Buchbesprechungen und Theaterrezensionen. Durch sein gesamtes kritisches Werk zieht sich die Frage nach den Möglichkeiten einer Autonomie der Kunst *und* der Kritik in seiner Gegenwart wie ein roter Faden. Diese Reflexion, die weithin eigentlich eine Selbstreflexion ist, ist in seinen Rezensionen allerdings verstreut. Sie geschieht oft relativ explizit in den Buchbesprechungen, eher implizit in der Theaterkritik. Aber die Momente, in denen Fontane auf die Frage nach der Autonomie der Kunst und der Autonomie der Kunstkritik zu sprechen kommt, erhellen seine kritische Praxis und den Einfluss des Marktes auf die künstlerische Produktion und auf die Kritik als solche.

Fontanes Buchbesprechungen und Theaterkritiken sind also Schauplätze einer Selbstreflexion über den Status der Kunst wie der Kritik innerhalb einer medialen Landschaft, die diese kritische Form produziert und somit auch die Autonomie-Frage überhaupt aufwirft. Dass Fontanes Rezensionen auf einen ‚besseren Zustand‘ der Kunst und der Kritik jenseits des Einflusses eines hochkapitalistischen Medienkomplexes hindeuten, ist bemerkenswert, weil die Rezension selber eine massenmediale Form ist, die kommerziellen Interessen dient. Die Rezension ist ein Zweig eines marktorientierten Journalismus, sie fördert Tendenzen, aus denen Gewinn gezogen werden kann, und schafft Konkurrenzverhältnisse, auch zwischen den einzelnen Kritikern als Mitarbeitern konkurrierender Zeitungen und Zeitschriften (Hohendahl 1985, 131). Die Konkurrenzverhältnisse in der Literaturszene spiegelten sich zu Fontanes Zeit auch in der Theaterszene: Im Jahre 1869 – ein Jahr bevor Fontane seine Stelle als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* antrat – führte die Gewerbefreiheit zu einer „Theaterinflation“ mit vielen Neugründungen und somit starker Konkurrenz in der Theaterszene (Helmer 2018, 17). Fontanes Tätigkeit als Kritiker und als Romancier und die Tatsache, dass er mediale Kritik innerhalb der Massenmedien übt, bringen ihn in exemplarischer Weise in den „subjektiven Zwiespalt“ des Kritikers (in diesem Fall des Literaturkritikers), wie Peter Uwe Hohendahl es nennt (1974, 130–131). Auto-

nomie als idealer Zustand künstlerischen und kritischen Schaffens schlägt sich bei Fontane in seinen kritischen Maßstäben nieder: Bei der Besprechung eines literarischen Werkes kommt es für ihn letztendlich darauf an, ob und inwiefern der Autor ein echter ‚Dichter‘ oder ‚Poet‘ sei, während er in den Theaterkritiken, in denen es auch um die Aufführung, nicht nur um den Text geht, ‚innere Wahrheit‘ von den Darstellenden fordert (Thuncke 2000, 878). Die Begründungen seiner Urteile in beiden Medien haben aber einen gemeinsamen Nenner, nämlich die Forderung, dass die Kunstproduzenten sich im Moment des Schaffens nicht den Ansprüchen außerkünstlerischer Instanzen beugen. Beispiele für solche Instanzen sind im Falle der Literatur die vermuteten Anforderungen des Marktes oder die Konventionen anderer ästhetischer Formen, im Falle des Theaters Spektakel um des Spektakels willen oder der Wunsch eines Schauspielers, eine für ihn unpassende Prestigerolle zu verkörpern.

1 Standort des Schriftstellers in den modernen Massenmedien: Fontanes Buchbesprechungen

Vorsicht ist freilich geboten, wenn es um Fontanes Autonomie-Begriff geht, denn eine konsistente Theorie von Autonomie wird hier nicht systematisch entwickelt. Aber dass solche Schlüsselworte bei Fontane unsystematisch sind und oft offenbleiben, ist nicht nur ein Merkmal seiner Kritik, sondern kennzeichnet einen Einschnitt in der Geschichte der Kritik als Institution, zu der Fontane wiederum auch beitrug (Berman 1983, 39–56; Jørgensen 1964, 223). Fontanes kritische Maßstäbe ruhen nicht auf den Kategorien der klassischen Ästhetik, stattdessen werden die subjektiven Eindrücke und Erfahrungen des Kritikers bei der Begegnung mit dem Werk zur Basis des ästhetischen Urteils. Das war Thema zum Beispiel in einem brieflichen Austausch mit Bernhard von Lepel im Jahre 1847. Lepel schrieb:

[...] Du sagst „erst waren die Kunstwerke da, u nach ihnen haben sich die Kunstgesetze gebildet“; die Kunstgesetze sind ewig, wie alle Gesetze; die Menschen haben sie nur erst später aus den Kunstwerken abstrahirt; aber diese waren doch auch schon danach gebildet. (FLep2, Bd. 1, 41)

Lepel und Fontane setzen beide die Existenz von Kunstnormen voraus, eine Position, die Fontane in seinem 1853 erschienenen Aufsatz „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“ vertritt, wenn er sagt: „Der Realismus in der Kunst ist so alt als die Kunst selbst, ja, noch mehr: *er ist die Kunst*“ (NFA, Bd. 21/1, 9). Aber der Glaube an Kunstgesetze ist für Fontane nicht programmatisch, wie der Vergleich mit Lepel zeigt. Akzeptieren wir die Behauptung Lepels, so wäre die Rolle des Kritikers, ästhetische Normen als objektive und transhistorische Phänomene festzustellen. Für Fontane haben die Kunstgesetze keinen transzendentalen Ursprung, sie kommen nicht von oben herab, sondern aus der Summe aller Kunstwerke heraus. Nehmen wir seine Per-

spektive ein, fiele dem Kritiker eine Vermittlerfunktion zu: Er trägt durch die Begegnung mit individuellen Kunstwerken und deren Beurteilung zur Bildung einer allgemeinen Kunsttheorie bei.

Für Fontane ist die Autonomie-Frage eine Frage danach, ob die Entwicklungen seiner Zeit in einem ästhetischen Idealzustand gipfeln werden oder nicht. Fontane stellt seine eigene Zeit in „Unsere lyrische und epische Poesie“ als eine dar, in der die Kunst zu ästhetischen Normen zurückkehrt, „die Wiedergenesung eines Kranken“ (NFA, Bd. 21/1, 9). Aber auch wenn er von dieser Rückkehr als von einem allgemein historisch-ästhetischen Vorgang spricht, so nimmt er doch an, die Möglichkeiten autonomen Schaffens würden durch die technischen und kommerziellen Bedingungen der modernen Medien beeinträchtigt. In einer Rezension zu Theodor Storm in der *Preußischen Adler-Zeitung* vom 17. Juni 1853 bemerkt er zum Beispiel: „Eine gewisse Zeitungseilfertigkeit ist überall zu Haus, und von den olympischen Spielen ist unsern Dichtern nichts geblieben als – das Wettrennen“ (NFA, Bd. 21/1, 143). „Zeitungseilfertigkeit“: So benennt Fontane den Zwang für Dichter wie Journalisten, Worte zu Papier zu bringen, um die durch neue Medientechnologien gesteigerte Nachfrage nach Inhalt abzudecken. Das Medium der Zeitung tritt hier als Inbegriff der Massenmedien überhaupt auf, weil man dort den Einfluss der neuen medialen Verhältnisse auf die Qualität des Textes am besten erkennt. Was die „Zeitungseilfertigkeit“ der Qualität eines Textes in Fontanes Augen antut, beschreibt er drei Monate später, kurz nach Beginn seines dritten und längsten London-Aufenthalts. In seinem für die Preußische Zentralsstelle für Presseangelegenheiten geführten Tagebuch schreibt er über seine Ambivalenz gegenüber der Londoner *Times* und den stilistisch gelungenen, aber sonst leeren Artikeln, die täglich da zu lesen sind. Trotz seiner Hochachtung für die *Times* hält er die Zeitung für ein Medium durch und durch kommodifizierten Schreibens. „Die Fabrikanten dieser jährlichen 4 × 300 Leitartikel sind zwar ausgezeichnete Stilisten und grundgescheite Leute, aber nichtsdestoweniger ist alles, was sie schaffen, (glänzende Ausnahmen zugegeben) *Ware*“ (NFA, Bd. 17, 538). Die *Times* war im 19. Jahrhundert wegweisend für die Entwicklung der europäischen Massenmedien: Schon 1814 ließ der Verleger der *Times*, John Walter der Jüngere, eine dampfgetriebene Rotationsdruckmaschine mit einer Leistung von 1.000 Abdrucken pro Stunde installieren (Briggs und Burke 2009, 106). Die Rotationsdruckmaschine ermöglichte einerseits die Entstehung des modernen überregionalen Tagesblattes, schuf aber auch die Nachfrage nach „4 × 300 Leitartikel[n] jährlich“. „Der faule Fleck unserer Literatur“, sagt Fontane in der Storm-Rezension, „ist die Überproduktion; selbst entschiedene Talente gehen daran zugrunde. Unserer Muse fehlt nichts so sehr wie Muße“ (NFA, Bd. 21/1, 143). Das Wortspiel ‚Muse/Muße‘ geht von einem Begriff von Literatur aus, der im Gegensatz zu den Forderungen der Massenmedien steht. „Muße“ erscheint hier als notwendige Bedingung für die Entfaltung literarischen Talents, eine Bedingung, die „Zeitungseilfertigkeit“ den Schriftstellern entziehe. Als Alternative verweist Fontane auf das Horazische Diktum in der *Ars Poetica*, dass jede Dichtung ihr „nonum prematur in annum“ brauche, also neun Jahre lang zurückgehalten werden solle, um zur

Reife zu gelangen (vgl. NFA, Bd. 21/1, 143). Eine Entschleunigung schriftstellerischer Arbeit, wie Horaz sie vorschreibt, würde die Bedingungen guten Schreibens wiederherstellen, weil der Schriftsteller mehr Arbeitszeit hätte und nicht dem Tempo der Massenmedien unterworfen wäre.

Tatsächlich ist das Unterminieren der Autonomie des Kunstwerks durch außerliterarische Faktoren, sprich hier die Bedingungen der Massenmedien, ein wiederkehrender Gedanke in Fontanes Rezensionen. Überproduktion, „der faule Fleck unserer Literatur“, wie es in der Storm-Rezension von 1853 heißt, ist einerseits ein quantitatives Problem: Es gibt mehr schlechte Literatur. Aber mehr schlechte Literatur bedeutet nicht, dass es weniger gute Literatur gibt. Das eigentliche Problem ist, dass Überproduktion so viel Schlechtes auf den Markt bringt, dass es schwieriger wird zu beurteilen, was eigentlich „gut“ ist. So schreibt Fontane in einer positiven Rezension der gesammelten Werke von Marie Nathusius in der *Kreuz-Zeitung* vom 1. Dezember 1866: „In der Literatur tritt so unendlich viel als totgeboren in die Welt, daß alles das, was *Leben hat* und *Leben ist*, schon allein um deshalb mit einer gewissen unwiderstehlichen Kraft ausgerüstet erscheint“ (NFA, Bd. 21/2, 71). So viel Schlechtes auf dem Markt lasse alles, was ein Minimum an ästhetischem Wert besitze, umso besser erscheinen. Kapitalistische Marktbedingungen reduzieren demnach die Qualität der Literatur, doch eine gewichtigere Folge dieser Reduzierung ist eine Verstümmelung der kritischen Fähigkeiten der Rezipienten, die sich mit der Zeit daran gewöhnen, weniger vom literarischen Betrieb zu erwarten.

Der negative Einfluss des hochkapitalistischen Buchmarktes steht auch im Zentrum von Fontanes Rezension von Max Rings *An der Börse*, die am 1. Januar 1853 im *Literarischen Centralblatt für Deutschland* erschien. Als „Leihbibliothekenfutter“ bezeichnet Fontane den Roman am Anfang seiner durchaus negativen Besprechung (NFA, Bd. 21/2, 9), wiewohl er Max Ring als einen Schriftsteller anerkennt, „der übrigens anderweitig Talent bekundet hat“ (NFA, Bd. 21/2, 9).¹ Für Fontane ist *An der Börse* nur ein Beispiel für marktorientiertes Kalkül: Ring habe den Markterfolg der *Dorfgeschichten* von Berthold Auerbach und anderen gesehen und seinen eigenen Roman nach ihrem Erfolgsmuster geschrieben. „Das Buch rechtfertigt den Verdacht, den der Titel erweckt. Die ‚Dorfgeschichten‘ waren ein gutes Geschäft; wohlan denn ‚Stadtgeschichten!‘“ (NFA, Bd. 21/2, 9). Ring habe nichts als eine Bricolage hervorgebracht, aber Fontanes Vorwurf „Leihbibliothekenfutter“ beinhaltet eigentlich noch

¹ Zwei Jahrzehnte später stellt Fontane einen gewissen Unterhaltungswert in Rings Theaterstücken fest; sein Stück *In Charlottenburg* bezeichnet er am 20. Januar 1874 als „so unterhaltlich wie hundert andere“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 381). „Unterhaltlich“ verwendet Fontane pejorativ, insofern diese Eigenschaft Rings Stück von unzähligen anderen Stücken nicht unterscheidet, das heißt, es hat auch einen Warencharakter. Aber abgesehen davon ist „unterhaltlich“ kein Mangel. Als pejoratives Urteil ist „unterhaltlich“ mit der Entwicklung der Massenmedien intim verbunden (Günter 2008, 37–42). Ein schwaches Lob also, aber die Kritik ist bei weitem nicht so vernichtend wie jene des Romans *An der Börse* im Jahre 1853.

etwas mehr: Er impliziert eine Kritik des literarischen Markts und der Medienlandschaft selbst, so dass Ring als eines der Talente erscheint, die an dem „Wettrennen“ und der „Überproduktion“, wie es in der Storm-Rezension von 1853 heißt, zugrunde gegangen sind. Implizit wird hier auch Kritik an der kommerziellen Leihbibliothek geübt. Die Futter-Metapher stellt sie als Agentin der Beschleunigung dar, weil ständig neue Materialien hineingestopft werden müssen. Hier wiederholt Fontane eine längere Kritik gegen kommerzielle Leihbibliotheken als Instanzen der Verbreitung von Trivialliteratur und der Förderung dilettantischer Autoren (Jäger und Schönert 1980, 39–40). Ring habe ein schlechtes Buch geschrieben, aber der Grund dafür liege weniger bei ihm als darin, dass die Leihbibliothek als Instanz des Buchmarktes schlechte Bücher fördere.

In Fontanes Sicht hat eine industrialisierte Presse im Banne von „Zeitungseilfertigkeit“ einen konkreteren Einfluss auf das literarische Werk als das, was unter vagen, offenen Begriffen wie „Leben“ oder „das Wahre“ zu verstehen sein mag. Seine Kritik an der Serialisierung ist exemplarisch dafür, wie moderne Printmedien das literarische Werk deformieren. Fontane war übrigens lange ein Kritiker der Serialisierung: Als Theaterkritiker bei der *Vossischen Zeitung* war er gegen die Entscheidung der Redaktion, Romane im Serienformat zu drucken, obwohl er selbst schon 1875 über die Serialisierung seines Debütromans *Vor dem Sturm* (erschienen 1878) verhandelte (Berbig 2000, 75).² In seiner Rezension von Gustav Freytags *Soll und Haben* in der Ausgabe der Zeitschrift *Literaturblatt des deutschen Kunstblattes* vom 26. Juli 1855 kritisiert Fontane den englischen Roman, als dessen Vertreter er William Makepeace Thackeray und Charles Dickens nennt, wegen seiner Formlosigkeit, die aus der Praxis der Serialisierung entspringe. Fontane findet viele Vorzüge am englischen Roman, aber die Form sei zu sehr von außerkünstlerischen Imperativen beeinflusst.

Dickens und Thackeray „spinnen ihren Faden“, wie der charakteristische Ausdruck lautet, und ziehen allerhand echte und unechte Perlen an demselben auf. Wenn der Faden eine beliebige Länge erreicht hat, so denkt entweder Publikum und Verleger oder im günstigsten Fall auch der Schriftsteller daran, daß es Zeit sei, abzuschließen. Er bindet die beiden Enden des Fadens rasch zusammen und nennt das Abrundung und Abschluß. (NFA, Bd. 21/1, 217)

Die Serialisierung nennt er hier nicht beim Namen, aber sie liegt dem Gedanken zugrunde: Nur bei einem offenen Text wie dem, der in serialisierter Form erscheint, ist es möglich, dass Publikum und Verleger sagen, wann der Autor alles zu Ende bringen soll. Dickens und Thackeray sind dafür bekannt, dass ihre Romane zuerst in serialisierter Form erschienen; Freytag hingegen bestand darauf, dass sein Roman *Soll und Haben* zuerst in Buchform publiziert wurde (Günter 2008, 171–172). Was Dickens und Thackeray am Ende fehlt, sei „die ideelle Durchdringung oder die vollendete Form“

² Zum Hintergrund der Medienkampagne und der Publikation von *Vor dem Sturm* siehe auch McGilgen 2020.

(NFA, Bd. 21/1, 217). Wichtiger als die Frage, ob dieses Urteil zutrifft, ist Fontanes Argument, dass Freytag jenen Gehalt des Werks bestimmt, der in der Rezension zu *Soll und Haben* „Idee“ heißt, und nicht etwa die Verleger, das Format, in dem das Buch erscheint, oder die Konsumenten.

So positiv ist Fontanes Meinung über Gustav Freytag zwanzig Jahre später nicht mehr ausgefallen. In einer Rezension zu *Die Brüder vom deutschen Hause*, die in zwei Teilen am 14. und 21. Februar 1875 in der *Vossischen Zeitung* erschien, lobt Fontane die Sprache und den Aufbau des Romans, aber der „Hauptanklagepunkt“ ist, dass es Freytag nicht gelinge, das Poetische aus dem historischen Stoff herauszuschöpfen. „[Ü]berall da, wo es gilt, über das bloß Typische oder über die geschichtliche Überlieferung oder über die geschickte Nachbildung hinaus selbständige, lebenswahre Figuren zu gestalten, scheitert der Dichter, weil er kein Dichter ist“ (NFA, Bd. 21/1, 247). Die ästhetischen Mängel des Romans führt Fontane letztendlich auf Freytags ungenügendes schriftstellerisches Talent zurück, aber die Tatsache, dass der Romanzyklus in Serienform erschien, ist auch Objekt impliziter medialer Kritik. Die Rezension beginnt mit der Bemerkung, dass der dritte Band im Dezember auf den Markt kam, „gerade noch rechtzeitig genug, um auf viel hundert Weihnachtstischen den ihm zuständigen, durch die zwei ersten Bände bereits eroberten Platz einnehmen zu können“ (NFA, Bd. 21/1, 231). Gleich am Anfang der Rezension also macht Fontane auf den Warencharakter des Werkes aufmerksam: Der Verlag verkauft das Buch als Weihnachtsgeschenk, doch mehr noch, als Serie ist der Markterfolg in der Weihnachtszeit umso sicherer, weil die bisherigen Bände die Verkaufszahlen der neuen vorantreiben: Man will die nächste Folge lesen. Dass die Verlage den Erscheinungstermin in die Weihnachtszeit mit ihren erwarteten hohen Verkaufszahlen legen, bedeutet, dass der Buchmarkt von einem jährlichen Zyklus geprägt ist, der wiederum die Arbeitsbedingungen des Kritikers beeinflusst. In dem satirischen Aufsatz „Buchhandel und Zeitungen“ macht Fontane sich auch darüber lustig, dass die Festzeit „sich wie immer durch den Einzug einer ganzen Armee von Bildern, Büchern und Broschüren bei uns [in der Redaktion] ankündigt“, ein Übelstand, „der durch das ganze Jahr hindurch waltet, der aber freilich in den November- und Dezemberwochen kulminiert“ (NFA, Bd. 21/1, 481). Mit Neuerscheinungen hauptsächlich im Herbst und, in geringerem Maße, im Frühling wurde der Kritiker weithin zum Saisonarbeiter (vgl. Hohendahl 1974, 142).

Der einzelne Kritiker mag ebenso wie andere Schriftsteller von den Arbeitsbedingungen kommerzieller Massenmedien betroffen sein. Nichtsdestotrotz ist der Kritiker auch Teil eines medialen Apparats, der seinerseits die Möglichkeitsbedingungen der Poesie einengen könne, so Fontane. Der Kritiker Fontane ist nicht so zynisch, die Pressekritik völlig abzulehnen. Doch das Verhältnis zwischen Kritiker und Autor unter den Verhältnissen der Massenmedien im 19. Jahrhundert wird in seiner eigenen Kritik thematisiert. Exemplarisch für die Kritiker-Autor-Problematik bei Fontane ist seine Darstellung des Autors Willibald Alexis. In seinem 1872 erschienenen Nachruf auf Alexis, von dem ein großer Teil der Besprechung einzelner Romane gewidmet ist,

schildert Fontane ihn in den 1830ern als einen, der das eigene literarische Schaffen von der Kritik beeinflussen lasse, was wiederum den ästhetischen Wert seiner Werke reduziert habe. Fontanes Darstellung zufolge war Alexis zu empfindlich gegenüber Kritik. Aus dem Grund sind aus Fontanes Sicht die Romane *Das Haus Dusterweg* von 1835 und *Zwölf Nächte* von 1838 misslungen. Aber im Fall ‚Alexis‘ stellt Fontane eine medial bedingte Spaltung in der Geschichte der Kritik fest. Fontane schreibt, dass Alexis sich mit *Das Haus Dusterweg* und *Zwölf Nächte* „mehr oder weniger als unter dem Einfluß der modernen jungdeutschen Richtung stehend erwies“, was bedeutet, „es waren nicht Niemande, die sich nüchtern oder ablehnend gegen ihn verhielten, es waren die besten Geister, die Berlin damals besaß [...]“ (NFA, Bd. 21/1, 160). Genannt werden unter anderen Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué und Adelbert von Chamisso. Dass sich jemand wie Alexis von den Meinungen solcher führenden Persönlichkeiten im deutschen intellektuellen und literarischen Leben beeinflussen ließ, war für Fontane immerhin verständlich. Aber Fontane unterscheidet an dieser Stelle zwischen einer sogenannten „Freundschaftskritik“, wie sie von Autoren wie Tieck, Fouqué oder Chamisso geübt worden sei, und einer „Tageskritik“, die den Charakter einer feuilletonistischen Kritik habe. Tageskritik zeichnet sich für Fontane im Gegensatz zur Freundschaftskritik durch ihren ephemeren und anonymen Charakter aus. „Der Tageskritik läßt sich trotzen, auch der bittersten und schärfsten; sie ist wie ein Sturmwind – nach kurzen Momenten der Gefahr richtet der Baum sich wieder auf“ (NFA, Bd. 21/1, 160). In ihrer Geschichte der deutschen Buchkritik sieht auch Annie Carlsson solche Ephemeralität als Hauptmerkmal der marktorientierten massenmedialen Buchkritik, so wie sie sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte: „Als persönlicher Mittler zwischen Zeitgeist und Publikum, im Stil des Augenblicks entworfen, ist sie schon Feuilleton“ (Carlsson 1969, 177). Aber auch im Fall von „Freundschaftskritik“ kann das Verhältnis zwischen Autor und Kritik zum Nachteil des literarischen Werkes unausgeglichener sein: Fontane meint, Alexis habe der „Freundschaftskritik“ „eine kritische Superiorität“ zugesprochen und somit schwächere Romane hervorgebracht (NFA, Bd. 21/1, 160). Fontane sieht Alexis als einen, der sich ohnehin nicht an die neuen medialen Verhältnisse anpassen können. Wie später Fontane war auch Alexis nach der Märzrevolution 1848 bei der *Vossischen Zeitung* tätig, verließ die Stelle aber nach ungefähr einem Jahr, denn: „Er war zu reizbar, verfügte auch nicht über jene *rasche* Produktionskraft, die das Zeitungswesen wohl oder übel erheischt“ (NFA, Bd. 21/1, 165).

Es gelte, die Autonomie des Kunstwerks nicht nur gegenüber den kommerziellen Massenmedien und ihren Institutionen zu behaupten, sondern auch gegenüber anderen medialen Formen. Fontane äußert sich oft kritisch, wenn er findet, ein bestimmtes literarisches Werk habe die Darstellungsstrategien eines anderen Mediums oder einer anderen Form nachgeahmt. Das ist der Hauptmangel bei Paul Lindau, laut zwei Rezensionen Fontanes für die *Vossische Zeitung* über dessen Romane *Der Zug nach dem Westen* (27. November 1886) und *Arme Mädchen* (17. November 1887). Fontane nennt hier zum Beispiel die Fotografie als ein solches nichtliterari-

sches Medium, dem der Roman in der Form nicht nacheifern soll. In der Rezension zu *Arme Mädchen* sagt Fontane, dass dort wie in *Der Zug nach dem Westen* „der photographische Apparat mit gleicher Zuverlässigkeit [operiert]“ (NFA, Bd. 21/1, 289). Das ist ein besonders eingeschränktes Lob. Das Problem mit einem solchen „photographischen Apparat“ erklärt Fontane in einem Brief an seine Frau Emilie vom 24. Juli 1881, wenn er sagt, dass Ivan Turgenev „so was von einem photographischen Apparat in Aug und Seele“ habe (GBA-FEF, Bd. 3, 247), aber sein Realismus bleibe bei einer exakten daguerreotypischen Wiedergabe der Welt. Den Unterschied zwischen einer detailgetreuen Abschilderung, „[der] noch durchaus die poetische Verklärung fehlt“, und einem poetischen Realismus betont Fontane auch schon in dem Essay „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“ (NFA, Bd. 21/1, 8). Und in seiner Rezension von *Soll und Haben* sagt er, Freytag sei höchstens so gut wie Dickens und Thackeray in ihrer „daguerreotypisch treue[n] Abschilderung des Lebens und seiner mannigfachen Erscheinungen“ (NFA, Bd. 21/1, 216–217). Es sei die ‚Idee‘ und ‚Form‘, die Freytag eigentlich besser als Dickens und Thackeray mache. Und in der Rezension zu *Der Zug nach dem Westen* von 1886 meint Fontane, die exakte Wiedergabe der sozialen Welt ohne den poetischen Gehalt, den man zum Beispiel bei Freytag finde, bedeute, dass es in dem Roman „keine volle Wahrheit, keine rechte frische Naturfarbe“ gebe und sein Realismus nichts als eine „Blaßmalerei“ sei (NFA, Bd. 21/1, 287). Insofern als Paul Lindau nach einer daguerreotypisch exakten Abschilderung der realen Welt strebe, sei sein Realismus eigentlich ein ästhetisch unvollständiger Realismus, weil Poesie nicht aus einer bloßen Wiedergabe entstehe, so detailgetreu die Wiedergabe auch sein mag.

Was Fontane aber eigentlich gegen Lindau einzuwenden hat, ist nicht sein literarischer Fotorealismus, sondern Lindaus „*Bühnenanschauung*“ – ein Hinweis auf seine Tätigkeit als Dramaturg (NFA, Bd. 21/1, 288). Auch dieser Begriff von ‚Bühnenanschauung‘ ist mit Fontane nicht eindeutig zu definieren, aber das ist weniger wichtig als die für Fontane notwendige Unterscheidung, die er mit dem Stichwort ‚Bühnenanschauung‘ benennt. Einen Roman mit einer ‚Bühnenanschauung‘ zu schreiben bedeutet, die Grenzen des Buchmediums zu verwischen und somit die Möglichkeiten und Eigenschaften des Buchmediums denen eines anderen Mediums zu opfern. Für Fontane sind die zwei Medien aufgrund ihrer je eigenen Darstellungsweisen unvereinbar. In einer Rezension zu Friedrich von Uechtritz’ 1867 erschienenem Roman *Eleazer* für die *Kreuz-Zeitung* vom 21. Juli 1867 schreibt er: „Das Drama richtet sich auf den Kern der Sache, es stellt den Konflikt der Charaktere, den Kampf der Prinzipien in den Vordergrund, es verfährt in großen Zügen, es vermeidet die Details“ (NFA, Bd. 21/2, 77). Das Theater vermeide Details, weil das Publikum durch den Rahmen des Proszeniums schaut und das Geschehen innerhalb eines bestimmten Zeitraums stattfindet, während der Leser eines Romans eine durch Printmedien vermittelte Handlung privat entziffert. In der Rezension zu Lindaus *Der Zug nach dem Westen* kommt Fontane zu dem Schluss, die Vermeidung von Details führe dazu, dass Lindau „sein Augenmerk überhaupt weniger auf Charakterisierung Berliner Persönlichkeiten als Berliner

Zustände gerichtet“ habe (NFA, Bd. 21/1, 288). So habe Lindau weder einen Roman noch ein Theaterstück geschrieben, sondern das Feuilleton in den Roman ‚importiert‘.

[D]ie Darstellung dieser Form großstädtischer Existenz ist mehr *Feuilleton*- als Romansache. Das Hineinziehen solcher Feuilletons in den Roman, wie beispielsweise bei Zola, ist vielleicht *nie* statthaft, keinesfalls aber darf der Glanz äußerer mehr oder weniger als Beiwerk dienender Schilderungen die Schärfe der Charakterzeichnung beeinträchtigen. (NFA, Bd. 21/1, 288)

Das ist keine an das Feuilleton gerichtete Kritik. Fontane behauptet nicht, dass es eine Hierarchie der Formen oder Medien gibt, sondern dass der künstlerische Wert eines Erzähltextes, nämlich eines realistischen Erzähltextes, davon abhängt, dass der Schriftsteller die Rechte der Erzählform gegen die Einflüsse, Ansprüche oder gar Anforderungen anderer Formen und Medien wahrt.

2 Von der Eigenständigkeit des Theaters und des Kritikers: Fontanes Theaterkritiken

Die Frage nach den Grenzen zwischen verschiedenen medialen Formen kommt in Fontanes Theaterkritiken seltener vor. Es erübrigt sich zu erwähnen, dass das Theater ein anderes Medium ist, das andere Fragen stellt und andere Bewertungskriterien verlangt. Nichtsdestotrotz bemängelt Fontane in seiner Theaterkritik ab und zu auch, dass bestimmte Stoffe für das theatralische Medium unpassend seien. In einer am 23. Oktober 1872 erschienenen Aufführungsbesprechung von Adolf Wilbrandts *Die Maler* schreibt Fontane die Schwächen des Stückes „einer Verwechslung von Novellen- und Lustspiel-Stoff“ zu (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 228). Die dramatische Form eines Textes bedeutet für Fontane auch nicht unbedingt, dass der Stoff auf die Bühne gehört. In einer Rezension vom 29. Oktober 1886 bezeichnet er Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug* als „Lesestück“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 286), und in seiner Rezension zu William Shakespeares *König Heinrich V.* vom 22. April 1873 hält er die Rolle des Falstaff für eine „Lese-Rolle“, denn „[e]in ungeheurer Ueberschuß von Geist ist [bei Falstaff] vorhanden, den man *lesend* bewundert, der aber, gespielt und gesprochen, nur sehr theilweise zur Wirkung kommt“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 294). Die Autonomie-Frage kreist hier darum, welcher Stoff für welches Medium geeignet ist: entweder als Buch, das man im privaten Bereich entziffert, oder als Theaterstück, dessen Text als Grundlage für eine Aufführung als künstlerische Gesamtheit dient. Auch klassische Texte sollten nicht unangetastet bleiben, wenn sie Eigenschaften aufwiesen, die mit den Forderungen des Theaters unvereinbar seien.

Den Vorrang der Aufführung vor dem Text mögen wir als Selbstverständlichkeit ansehen, aber für Fontane ist die Feststellung wichtig, weil andere Rezipienten Eingriffe in klassische Texte als Verletzungen des Werkes empfinden. In einer am 30. September 1886 erschienenen Aufführungsbesprechung von Shakespeares *Ein*

Wintermärchen erwähnt er, dass Franz Dingelstedt in seiner Bearbeitung des Stückes „mit einer wahren Riesenscheere vorgegangen [ist] und hat den Vorwurf einer gewissen Impietät hinnehmen müssen“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 274). Er verteidigt aber Dingelstedts Entscheidungen als nötig: „Es giebt so vieles in der Kunst, und zumal im Märchen, das jeder breiteren Ausführung, ja dem Wort überhaupt widerstreitet und in der Andeutung am kräftigsten zur Geltung kommt“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 274). Fontane weist also den „Impietäts“-Vorwurf ab, indem er Dingelstedts Änderungen als Läuterung darstellt: Dingelstedt habe den ästhetischen Wert des Stückes durch seine Kürzungen besser realisiert. In Fontanes Sicht war das schließlich seine Aufgabe als Textbearbeiter. Am 20. September 1873 sah Fontane eine Aufführung von Sophokles’ *König Ödipus*, bei der der Übersetzer Adolf Wilbrandt den Chor umgestaltete, ein Texteingriff, zu dem die Meinungen des Publikums auseinandergingen. Darüber schrieb Fontane in seiner Kritik vom 23. September 1873: „An diesem Dissens eines starken Bruchtheils unseres Publikums, der sich vielleicht auch in der Presse widerspiegeln wird, darf die Oberleitung unserer Bühne keinen Anstoß nehmen. Und wie wir hoffen, wird sie es auch nicht. Die Wahrheit geht nicht mit der Menge.“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 339) Künstlerische Autonomie gegenüber dem Publikum und der Presse komme der Theaterverwaltung wie ein Luxus vor, da in Zeiten zunehmender Konkurrenz ein Theater es sich schwerlich leisten könne, von dem „Dissens“ des Publikums abzu- sehen.

Tatsächlich können sich die geschäftlichen Aspekte mit dem kanonischen Status eines Werkes zu Ungunsten einer Aufführung überschneiden. Wenn bestimmte Werke Objekte einer „Pietät“ sind, wie Fontane in seiner Besprechung von Shakespeares *Ein Wintermärchen* andeutet, dann kann auch gutes Geschäft mit ihnen gemacht werden, was zum Teil erklärt, warum gewisse Autoren und Werke öfter als andere auf die Bühne kommen. Wie das aber zu künstlerischen Mängeln bei der Aufführung führen kann, zeigt sich exemplarisch am Fall Friedrich Schiller. Nicht nur wegen seines kanonischen Status, sondern auch wegen seiner politischen Bedeutung in der Rezeption kam Schiller immer wieder auf den Spielplan. In seiner ersten Rezension als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* am 19. August 1870 feierte Fontane die Wahl von *Wilhelm Tell* als besonders relevant im Kontext des Deutsch-Französischen Krieges: „[*Wilhelm Tell*] enthält kaum eine Seite, gewiß keine Scene, die nicht völlig zwangslos auf die Gegenwart, auf unser Recht und unseren Kampf gedeutet werden könnte [...]“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 9). Vor dem Hintergrund des Kriegsgeschehens zeigt sich eine gewisse „Pietät“ in Aussagen wie dieser, aber acht Jahre später ist die Stimmung in Fontanes Schiller-Rezensionen weniger begeistert. Als es Ende April und Anfang Mai 1878 zwei konkurrierende Aufführungen von Schillers *Die Räuber* gab, schrieb Fontane in seiner Besprechung des Gastspiels des Meininger Theater-Ensembles sarkastisch: „[V]om Mittwoch an, Räuber-Wettrennen auf zwei Bühnen. Wer wird siegen. Berlin beginnt sich bereits in zwei Heerlager zu theilen, und der Blick in die nächste Woche ist ein Blick in die böhmischen Wälder“ (30. April 1878, GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 88). Das „Räuber-Wettrennen“ war in diesem Monat auch nur der Anfang, denn

in den sechs Wochen nach dieser Besprechung wohnte Fontane noch fünf weiteren Schiller-Aufführungen bei. Offensichtlich ging das „Räuber-Wettrennen“ unentschieden aus, denn das Urteil über das Gastspiel des Stadttheaters zu Frankfurt a.M. fiel so negativ aus wie jenes über die Meininger: „Alles ist mehr oder weniger räuberermüde“ und trotz einiger guter Punkte wirke das Stück „wie eine matte Limonade“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 88, 89), die Limonaden-Metapher eine Anspielung auf Schillers *Kabale und Liebe*. Am 4. Juni beurteilte er eine Aufführung von *Die Jungfrau von Orleans* ähnlich: „Alles todt“ mit „hergesagte[n] Rollen“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 108).

Die Limonade-Metapher weist auf die Gefahr hin, dass ständige Wiederholung und allgemeine Bekanntheit eine Schiller-Aufführung zu einem leeren Verehrungsritual degenerieren lassen, wie Christian Grawe erläutert (1997, 67–68). Fontane zufolge hat Schiller nicht mehr den gleichen Effekt wie am Anfang des 19. Jahrhunderts. „Die Romantik ist hin. Für unser aller Herzen vielleicht, aber am sichersten in den Herzen unserer Schauspieler“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 108). Theaterleitung und Publikum mögen zu dieser Reduzierung Schillers beigetragen haben, aber in Fontanes Besprechungen sind es letzten Endes die Schauspieler, die die Aufführung durch außerkünstlerische Faktoren zu „eine[r] matte[n] Limonade“ werden lassen. So kritisiert Fontane zum Beispiel in der Rezension der Meininger-Aufführung am 30. April den Schauspieler Maximilian Ludwig in der Rolle des Karl Moor. Die Rolle passe nicht zu Ludwig, also verlasse dieser sich stattdessen auf die Schiller-Verehrung des Publikums, damit seine Darstellung gut ankomme: „Im Leben wird jede Kraftmeierei verlacht; auf der Bühne sollen wir sie nach wie vor pietätvoll hinnehmen. Wenn die Pietät andre Wege ginge, so könnt' es nichts schaden; die Bibel muß sich alles gefallen lassen, Schiller ist sacrosanct“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 86–87). Hier sei eine Rolle falsch besetzt gewesen, aber Schiller als kanonischer Dichter solle den Schauspieler und die Aufführung insgesamt vor Kritik schützen. Und für die Schauspieler sei die Wahl eines Schiller-Stückes attraktiv, weil es Prestigerollen biete, egal ob die Rolle passe oder nicht. In einer Rezension vom 2. Juni 1878 besprach Fontane Louise Erharts Auftritt als Schillers Maria Stuart, die letzte Rolle ihrer Karriere. Er äußert sich angenehm überrascht, denn eigentlich hatte er Maria Stuart als Abschiedsrolle für Erhardt unpassend gefunden. Die Titelrolle in Agustín Moretos *Donna Diana* wäre seiner Ansicht nach eine bessere Wahl gewesen; sie spielte die Donna Diana vier Wochen früher, am 4. Mai 1878, was Fontane für „vielleicht ihre glänzendste Darstellung“ hielt (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 92). „Man nimmt gern Abschied in Rollen, in denen man excellirt hat“, sagt er (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 103). Obwohl Fontane Erharts Verkörperung der Maria Stuart positiv besprach, deutet sein Vorbehalt an, Erhardt habe ihre Karriere mit einer Prestigerolle beenden wollen und dafür die Qualität der Aufführung aufs Spiel gesetzt.

Was die Theaterkritiken von den Literaturkritiken abhebt, wenigstens die theoretischen Reflexionen betreffend, sind die Überlegungen zur Autonomie der Kritik. Fontanes Selbstinszenierung als Kritiker beruht auf der Tatsache, dass der Theaterkritiker dem Werk in einem Raum gemeinsam mit anderen Zuschauern begegnet,

während der Buchkritiker den Text privat für sich liest. In vielen seiner Theaterkritiken findet die Reaktion des Publikums Erwähnung, mit der Fontane seine eigene Reaktion vergleicht. Sein Auftreten als ‚Mitzuschauer‘ hat den Effekt, seiner ohnehin subjektiven Kritik den Eindruck gesteigerter Unmittelbarkeit zu verleihen. Vor allem dann, wenn seine Meinung über das Stück nicht mit dem allgemeinen Beifall übereinstimmt, sehen wir ihn allein in der Menge. So etwa in der Rezension einer Aufführung von Goethes *Iphigenie auf Tauris*, erschienen am 12. Mai 1874: „Denn, wie es verlegen macht, in katholischen Kirchen, wenn alles niederkniet, aufrecht stehen zu bleiben, so macht es auch verlegen, inmitten von Enthusiasten in Nüchternheit zu verharren“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 434). In Momenten wie diesen grenzt sich der Kritiker Fontane vom Publikum ab, oft um ein negatives und daher unbeliebtes Urteil ‚einzurahmen‘ (vgl. Helmer 2018, 24–29): In der erwähnten *Iphigenie*-Aufführung fand Fontane Louise Erhardt „verständnißlos für die Rolle“, das Publikum rief sie aber trotzdem vierzehnmal hervor (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 435, 434). Manchmal scheint Fontane sich gezwungen zu fühlen, seine Meinung auf persönlicher Ebene zu verteidigen. „Und doch bin ich kein Griesegram, ja vielmehr umgekehrt herzlich froh mich auch einmal vor Lachen ausschütten zu können. Aber eine Veranlassung dazu muß freilich vorliegen“, schreibt er am 26. Februar 1884 in einer Besprechung von Shakespeares *Was ihr wollt* (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 134). Tatsächlich war Fontane bewusst, welche Reaktionen er mit unliebsamen Äußerungen ernten konnte; böse Reaktionen bis hin zu einer Selbstmordanregung bekam er auf seine Kritiken (Helmer 2018, 27) und aus seiner Signatur „Th. F.“ wurde bekanntlich der Spitzname „Theater-Fremdling“ gemacht (vgl. Thuncke 1994 u. a.). Aber in solchen Momenten tut Fontane mehr, als den Effekt eines negativen Urteils zu mildern: Er behauptet das Recht der Kritik gegen den Konsens der allgemeinen Öffentlichkeit wie der sonstigen Pressekritik. Für Fontane bedarf gute Kritik einer Autonomie nicht nur gegen die massenmedialen Bedingungen, unter denen sie erscheint, sondern auch gegen die öffentliche Meinung selbst sowie gegen andere Meinungsbildende.

3 Fazit

Fontanes kritische Arbeit ist nicht nur von besonderer Bedeutung, weil er selbst einen bestimmten Platz im Kanon des geistigen Lebens im 19. Jahrhundert einnimmt. Die historische Bedeutung seiner Kritik liegt eher darin, dass er mit seinem Bewusstsein für die Folgen des Wandels in den zeitgenössischen Medien einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der Kritik als Institution im 19. Jahrhundert leistete. Als Journalist innerhalb eines kommerziellen Pressewesens schreibt er inmitten der medialen Wirklichkeiten, die er oft kritisiert. Dass er letztendlich Kind jener medialen Bedingungen ist, könnten wir mit Georg Lukács als Erscheinungsform seiner „gesellschaftlich notwendige[n] Halbheit“ (Lukács 1953, 293) betrachten. Aber ein freundlicheres Fazit

lässt sich auch ziehen. Das Thematisieren der Widersprüche, in denen kulturelle Produktion jeglicher Art befangen ist, ist kritische Arbeit im starken Sinne: Sie weist auf sich selbst und macht die eigenen Grenzen und Aporien sichtbar. Eine Autonomie der Kunst und der Kritik ist höchstens ein Idealzustand, was Fontane nicht leugnet, auch wenn er die medialen Bedingungen künstlerischen und kritischen Schaffens als Beeinträchtigungen wahrnimmt. Aber indem seine Rezensionen sich mit der Frage nach den Grenzen und Möglichkeiten der Kunst und der Kritik beschäftigen, übersteigt auch diese marktorientierte Gattung den kommerziellen Rahmen, in dem sie erscheint.

Literatur

- Berman, Russell: *Between Fontane and Tucholsky: Literary Criticism and the Public Sphere in Imperial Germany*. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1983.
- Briggs, Asa/Burke, Peter: *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*. 3. Aufl. Cambridge u. a.: Polity Press 2009.
- Carlsson, Anni: *Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke 1969.
- Grawe, Christian: „Einen frischen Trunk Schiller zu tun.“ Theodor Fontanes Schillerkritiken 1870–1889 (2. Teil). In: *FBI*. 63 (1997), S. 66–90.
- Günter, Manuela: *Im Vorhof der Kunst: Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2008.
- Helmer, Debora: „Da sitzt das Scheusal wieder.“ – Der Theaterkritiker Theodor Fontane. In: *GBA–Theaterkritik*, Bd. 4, S. 9–53. (Helmer 2018)
- Hohendahl, Peter Uwe: *Literaturkritik und Öffentlichkeit*. München: Piper 1974.
- Hohendahl, Peter Uwe: *Literaturkritik in der Epoche des Liberalismus (1820–1870)*. In: Ders. (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980)*. Stuttgart: Metzler 1985, S. 129–204.
- Jäger, Georg/Schönert, Jörg: *Die Leihbibliothek als literarische Institution im 18. und 19. Jahrhundert – ein Problemauflös*. In: Dies. (Hrsg.): *Die Leihbibliothek als Institution des literarischen Lebens im 18. und 19. Jahrhundert. Organisationsformen, Bestände und Publikum*. Hamburg: Hauswedell 1980, S. 7–60.
- Jørgensen, Sven-Aage: *Der Literaturkritiker Theodor Fontane*. In: *Neophilologus* 48 (1964), H. 1, S. 220–230.
- Lukács, Georg: *Der alte Fontane*. In: Ders.: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin, Weimar: Aufbau 1953, S. 262–307.
- McGillen, Petra: *The Business of Criticism: Theodor Fontane and Wilhelm Hertz's Media Campaign for Vor dem Sturm*. In: Vance Byrd, Ervin Malakaj (Hrsg.): *Market Strategies and German Literature in the Long Nineteenth Century*. Berlin, Boston: De Gruyter 2020, S. 245–268.
- Thuncke, Jörg: *Der „Theater-Fremdling“ Theodor Fontane: Anmerkungen zum Ursprung eines Ausdrucks*. In: *FBI*. 58 (1994), S. 254–269.
- Thuncke, Jörg: *Theaterkritiken*. In: *F-Handbuch* 1, S. 865–878. (Thuncke 2000)