

Rüdiger Görner

„Nun ‚alter Musikant‘ geworden, / Zieh ich umher mit meinem Spiel“

Theodor Fontane und das Musikalische

Wenn es eine negative ästhetische Dialektik gibt, dann ließe sie sich am Beispiel von Theodor Fontanes Verhältnis zur Musik sinnfällig darstellen. Behaupten wir denn nachfolgend einmal ihr Vorhandensein und versuchen, dieses scheinbare Missverhältnis Fontanes zur ätherischsten unter den Künsten entsprechend zu explizieren, wobei ein grundsätzlicher Aspekt thematisiert werden soll, der über das Problem ästhetischer Negativität hinausgeht: Wie verhalten sich das für Fontane so charakteristische causeurhafte Erzählen zu seinem auf das Akustische gerichteten Formbewusstsein, wie das vermeintlich ‚Realistische‘ seines Erzählansatzes zu den Erfordernissen, der zeitgenössischen Klang- oder Geräuschwelt zu entsprechen?

Mit Bezug auf Fontanes Gedichte, vor allem seine Balladen, lässt sich sein rhythmisch-melodisches Gespür leichter fassen; in diesen Dichtungen artikuliert sich eine sehr spezifische lyrische Tonalität, die ins Balladeske wechselweise eingehen und von ihm ausgehen kann.¹ Enthüllend genug, was Fontane in *Unwiederbringlich* kunstgemäß gesprächsweise dazu äußern lässt: „[...] Klaus Groth hat einen Pas voraus, weil er Lyriker ist und componirt werden kann, und davon hängt eigentlich Alles ab. Kein Jahr, vielleicht kein halbes, so kommt er von keinem Clavier mehr herunter.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 13, 20) Es dürfte sich hier auch um eine Anspielung auf Johannes Brahms handeln, der seit 1856 mit Groth eng befreundet war und die bedeutendsten Vertonungen seiner Gedichte vorgelegt hat; zu ihnen gehören auch Verse, die einen poetologisch-emotionalen Kern aufweisen wie: „Und dennoch ruht im Reime verborgen wohl ein Duft, / Den mild aus stillem Keime ein feuchtes Auge ruft“.² Zwei Zeilen, zwei Reime: ein End-, ein Mittelreim: *Duft* und *ruft*, *Reime* und *Keime*, was durchaus Fontanes lyrischem Geschmack entsprochen haben dürfte, weniger vielleicht, wenn denn dieses Gedicht gemeint gewesen wäre, das Balancieren zwischen Dur und Moll in der Vertonung von Brahms, die von ihm vorgenommene Refrainisierung dieser Schlusszeilen und die dreimalige Selbstbrechung der Klavierbegleitung.

Was aber Fontanes Verhältnis zum – nennen wir es – Sonantischen angeht, zu Klangphänomenen, so empfiehlt es sich, vom Musikalischen im engeren Wortsinne zu abstrahieren und – das ist mit dem Begriff des Sonantischen gemeint – das Akustische

¹ Vgl. dazu u. a. meinen Eintrag zum Stichwort „Balladendichtung“ im *Theodor-Fontane-Handbuch* (Görner i.V.).

² Die Schlussverse zu „Wie Frühlingsblumen blüht es“. Vgl. dazu die prägnante Beschreibung von Forner 1997, 212–213.

überhaupt mit einzubeziehen, also die Klang- und Geräuschwelt. Es kann dabei nicht darum gehen, Fontane Musikalität abzusprechen oder sie ihm zu unterstellen, gar ihm verdrängte oder sublimierte Musikalität nachzuweisen, auch wenn zuzugeben ist: Novellen wie Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*, Adalbert Stifters *Zwei Schwestern*, gar Eduard Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* oder Theodor Storms *Ein stiller Musikant*, in der die Musik zur Hauptakteurin wird, sie sind bei Fontane schlicht nicht vorstellbar. Das liegt nicht nur an seiner lakonischen Nüchternheit im Erzählen, sondern auch an der Art, wie er in den erzählten Gesprächen Musikalisches gewissermaßen aufgehen lässt. Fontane pflegte eben die Causerien, nicht die Kadenzen.

Aber die poetologische Funktion von sonantischen Verweisen in seinen Texten interessiert und mit ihnen die Form dieser Anspielungen auf Klangliches oder Geräuschhaftes, die in überraschender Weise an Kafkas Verhältnis zu akustischen Phänomenen erinnert.³ Als eine Anti-Musik werden Geräusche von beiden zeit-lebens als Skandalon wahrgenommen, die aber in ihrer sonantischen Negativität als Irritation produktiv werden können. Geräusche sind daher für beide nicht nur bloßes Ärgernis wie etwa für Thomas Carlyle, sondern Anlass für dezidierte Auseinandersetzungen mit diesem Zivilisationsphänomen. Ein Beispiel hierfür liefert Fontanes miszellenhaftes Feuilleton „Der Straßenlärm in London und seine Folgen“ vom Sommer 1856. Sein Aufbau ist bemerkenswert. Es beginnt mit der allgemeinen Feststellung: „Mit zu den größten Lästigkeiten, um nicht zu sagen Unerträglichkeiten des Londoner Lebens gehört der Straßenlärm.“ (NFA, Bd. 18a, 685) Darauf folgt die unvermittelte Wendung ins Unerwartete:

Ich meine damit nicht jenes unvermeidliche Getöse, das die Bientätigkeit von drittehalb Millionen Menschen und das unablässige Rollen der Wagen notwendig im Gefolge haben muß, nein, dieser großartig-monotone Lärm (den man – London als eine Welt gefaßt – als eine Art Sphärenmusik bezeichnen könnte) ist unbedingt die heitere Seite des Bildes und man gewöhnt sich nicht nur daran, man gewinnt ihn sogar lieb. (NFA, Bd. 18a, 685)

Es ist ein Schreibmoment der besonderen Art, der einen eigentümlichen Weitblick für das auditiv-ästhetische Potenzial der Großstadt verrät, wenn Fontane dieses „Getöse“ sogar für eine urbane Variante der pythagoräischen Sphärenmusik hält und dies wohl nicht nur ironisch meint. Man denkt hierbei etwa an das, was in dieser Hinsicht Ralph Vaughan Williams mit seiner Komposition *A London Symphony* über ein halbes Jahrhundert später gelingen wird, oder an Edgar Varèses kompositorische Arbeit mit Stadtgeräuschen als einem der Signa der musikalischen Moderne (vgl. Görner 2013).

Fontane betont, dass diese Art Getöse jedenfalls nicht störe, und vergleicht es sogar mit einem ländlich-sonantischen Effekt: „Man ist diesem [Londoner, R.G.] Geräusch gegenüber wie der Müller in seiner Mühle, der aus dem Schlafe nur auffährt, wenn plötzliche Stille eintritt.“ (NFA, Bd. 18a, 685) Nun aber, nach diesem Spannungs-

³ Dazu Görner 2019.

aufbau, der gewöhnliche Erwartungen oder Assoziationen umkehrt, kommt Fontane zur eigentlichen Sache:

Was das Leben in London zu ganzen Stunden des Tages so unerträglich macht, das ist nicht der unvermeidliche, sondern völlig umgekehrt der unnötige Lärm seiner Straßen, das Geschrei heiserer, verstimmter Höckerkehlen und vor allem das Drehorgel-Unwesen, das hier einen Umfang erreicht hat, von dem man sich in deutschen Städten kaum eine Vorstellung machen kann. Oft, im Laufe langer Monate, hab' ich mich über die Geduld oder die Taubheit oder die Nervenstärke des Londoner Publikums gewundert und ebenso oft auf dem Punkt gestanden, in einem feurigen „Eingesandt“ an die „Times“ meiner Entrüstung Luft zu machen. (NFA, Bd. 18a, 685)

Nun lässt sich freilich behaupten, dass diese Art differenzierter Geräuschempfindlichkeit auf ein durchaus rezeptives Gehör schließen lässt, was natürlich noch kein Aufweis für Musikalität ist, aber doch zumindest für akustische Sensibilität. Sie wird bei Fontane im späteren Werk durchaus spürbar sein, wie hier an einigen wenigen Beispielen aufgezeigt werden soll. Vorerst jedoch nochmals zurück zu dieser Miszelle über die Londoner Geräuschpegel. Fontane schreibt darin, er habe längst die Hoffnung darauf aufgegeben, dass ihm „aus der Mitte des englischen Volkes selbst ein Rächer erstehen werde“. Doch dann habe er „nachstehenden Artikel“ gefunden, den er daraufhin *in extenso* in Übersetzung zitiert. Was folgt, ist ein Text, der mit dem Vorspann in Ansatz, Rhetorik und Vokabular bis in die Einzelheiten verwandt ist, so dass man davon ausgehen kann, dass Fontane ihn fingiert und selbst geschrieben hat.⁴ Die Essenz des Artikels lautet: Wer geistig arbeitet, dessen Bemühungen müssen zunichte werden, „wenn unaufhörlich diese widerwärtigen Klänge an sein Ohr schlagen und scharf und schrill, wie sie sind, sein Gehirn prickeln und seine Aufmerksamkeit abziehen.“ (NFA, Bd. 18a, 686) In dieser Riesenstadt, so der von Fontane entweder nur übersetzte, bearbeitete oder erfundene Artikel weiter, stehe vieles „nicht im Einklang [...] mit den Vorschriften guter Gesundheit“, aber diese Missklänge, dieses Unaufhörliche-ins-Ohr-Schreien „vagabondierende[r] Höcker“ sollten nach Ansicht des wirklichen oder fiktiven Artikelschreibers, den Fontane zitiert oder zu zitieren vorgibt, mit einem Verbot belegt werden. Das liberale Gebaren Londons müsse angesichts dieser spezifischen Lärmkulisse um des Denk- und Seelenfriedens willen seine Grenze finden.

Der London-Korrespondent Fontane unterscheidet also zwischen eindruckliche Urbanität indizierenden Geräuschen und den maßlos irritierenden schrillen Dissonanzen der Marktschreier und Hausierer. Viel Lärm um nichtigen Kommerz, so könnte man Fontanes Klage überschreiben. Zugegeben, es ist ein erheblicher Sprung von diesen Überlegungen zum Problem des Musikalischen bei ihm, und doch besteht ein offensichtlicher Zusammenhang zwischen diesen akustischen Extremen und ihrer diskursiven Verarbeitung in Teilen seines Werkes. Man geht schwerlich fehl in der

4 Dazu eingehend Blomqvist 2004.

Annahme, dass bei Fontane von einer regelrechten Musikabstinenz auszugehen ist. Musik bedeutete für ihn offenbar eine Verbindung zum romantischen Kulturerbe, dem er bekanntlich skeptisch gegenüberstand, was nicht bedeutet, dass er mit dessen Versatzstücken weniger virtuos, wenn auch betont nüchtern umzugehen verstanden hätte, namentlich in Romanen wie *L'Adultera* und *Effi Briest*, aber auch in *Unwiederbringlich* und *Graf Petöfy*. Gerade in *Effi Briest* erscheinen Verweise auf ‚Romantisches‘ in betonter Gebrochenheit, wie sich etwa im Gespräch zwischen Effi und Crampas über Heinrich Heine zeigt (Kap. 17), in dem Schwerenöter Crampas Heines Ironie noch zu überbieten versucht („[...] in diesen romantischen Dichtungen wird in einem fort hingerrichtet, allerdings vielfach aus Liebe“ [GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 161]), ganz abgesehen von der alles beherrschenden Dissonanz zwischen Innstettens anti-romantischem Pragmatismus und Effis vielschichtiger Gefühlsromantik.

Von allen Charakteren Fontanes ist das Naturell seiner Effi am meisten mit Musik verwandt. Aber sie, die sich dem Rhythmus des Schaukelns so selbstvergessen hingeben kann und eine besondere Musik zu hören vermeint, nicht einfach nur das orgelnde Rauschen vom Meer auf jener verhängnisvollen Schlittenfahrt (Kap. 19), sondern einen der Natur erwachsenden „unendlich feine[n] Ton“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 184), gerade ihr, die mit einer besonderen sensiblen Wahrnehmungsbegabung ausgestattet ist, bleibt eigene Musikausübung versagt. Dieser „unendlich feine Ton“ jedoch bildet den subtilen Kontrapunkt zu jenem vor der Schlittenpartie von allen noch geschmetterten Preußenlied, bei dem man sich Effi abseits stehend, befremdet und stumm vorstellen kann. Die Ausnahme im Roman ist die Soirée bei Gieshübler, bei der die Sängerin Marietta Trippelli auftritt. Zwischen ihr, die „stark, männlich“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 104) wirkt – man vermutet eine entsprechend ausdrucksstarke Alt-Stimme –, und Effi kommt vor ihrer Darbietung des Liedes *Ritter Olaf*, es handelt sich dabei um eine Komposition des längst vergessenen Felix Draeseke nach einem Gedicht von Heinrich Heine, eine Art Musikgespräch zustande. Dabei erweist sich Effi durchaus als Kennerin des dramatischen Opernrepertoires von Gluck bis Spontini und Wagner. Neben *Ritter Olaf* trägt die Trippelli dann „noch ähnlich Romantisches“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 107) vor, nämlich aus dem *Fliegenden Holländer*, aus Louis Hérolds komischer Oper *Zampa* und den *Heideknaben*, Robert Schumanns Vertonung einer Ballade von Friedrich Hebbel. In einem Halbsatz erfasst der Fontane'sche Erzähler den Unterschied zwischen professioneller Musikausübung und schwärmerischer Hingabe. Die Trippelli habe diese „Sachen“ mit „eben so viel Virtuosität wie Seelenruhe“ vorgetragen, „während Effi von Text und Komposition wie benommen war.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 107) Vom narratologischen Standpunkt her betrachtet bietet eine knappe Vorbemerkung zu Effis Gespräch mit der Sängerin Trippelli einen bezeichnenden Einblick in Fontanes erzählerisches Verfahren. Gastgeber Gieshübler empfindet, dass eine bestimmte Unterhaltung zwischen seinen Gästen zu „schwierig“ geworden sei; er glaubt sie „coupieren“ zu müssen, und er weiß aus Erfahrung: „Dazu waren etliche Gesangsproben das beste.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 106) Gesang als Fusionskunst von Wort und Musik hält er für geeignet, Diskurse zu entschärfen, Causerien

auf eine andere Ebene zu heben, ohne dass es dadurch jedoch zu einer Klärung von Gesprächsthemen käme. „Gesangspiecen“ sind wie klingende Synthesen ohne inhaltliche Bezüge zu den kontroversen Gesprächspositionen. Gieshüblers Griff in seine Notensammlung erbringt dann allenfalls eine *musica ex machina*, die nur *scheinbar* eine verfahrenene Situation retten kann. Die starke Stimme, von der Effi nachdrücklich beeindruckt ist, preist sie doch enthusiastisch Trippelli „Ihre[r] Erscheinung, Ihre[r] Kraft, Ihr[es] Organ[s]“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 107) wegen, räumt für die Dauer des Liedvortrages auf mit dem bloßen Gerede oder Zerreden von Themen. Das ist die Kehrseite der Causeurhaftigkeit als einer dominanten Form des Erzählens (vgl. Naumann 2016).

Effi, die leicht erregbare Dilettantin in Fragen der Kunst, braucht nur den Namen „Bayreuth“ zu lesen und schon fühlt sie sich in die Welt Richard Wagners „gelockt“ (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 15, 81). Damit ist der Name gefallen, der für Fontane Ärgernis und latentes Faszinosum war.

In seiner „Einleitung“ zu *Fontanes Werken* bemerkt Thomas Mann, dessen „nervöse Verfassung“ müsse „eine gewisse Ähnlichkeit mit der Wagners gehabt haben“, wobei gerade diese Grunddisposition Fontanes zu seiner Irritation mit dem Komponisten, aber auch zu seiner latenten Bewunderung für Wagner mit beigetragen haben dürfte. Ja, es steht sogar zu vermuten, dass ihn ebendiese Bewunderung irritiert hatte, weil er – soweit bekannt – nicht wirklich zu ihren Gründen vorzustoßen bereit war. Möglich, dass ihm diese Gründe mehr über sich selbst gesagt hätten, als Fontane dies zuträglich gewesen wäre. Besieht man einige von Fontanes Aussagen zu Wagner, dann ergibt sich – paradox gesagt – ein leicht differenziertes Bild seiner vergleichsweise undifferenzierten pauschalisierenden Äußerungen zum insgeheim wohl beargwöhnten Meister von Bayreuth. So irritiert ihn – auch noch an seinem Geburtstag 1878 – die „Musikpaukerei eines Schumann- und Wagner-fanatischen Sohnes“, wie er Wilhelm Hertz gesteht (FHer 207, Brief vom 31. Dezember 1878). Fontane wird dann im Sommer 1889 sein Bayreuth-Erlebnis eigener Art haben; in den Jahren zuvor interessieren ihn die Libretti, vor allem jene zur Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Seiner Frau schreibt er am 28. Juni 1881, im Urteil noch leicht schwankend:

Gestern hab ich mit „Rheingold“ begonnen, heute soll die „Walküre“ folgen. Es interessirt mich doch; im Detail ist vieles kindisch, geschmacklos, prätensiös, aufs Ganze hin angesehen scheint es aber doch eine groß angelegte Sache, gedankenhaft, und für musikalische Behandlung eminent geeignet. Es ist etwas mystisch, tiefsinnig Märchenhaftes in diesem Stoff und die Behandlung hat ihm diesen Charakter gelassen. Der oft gemachte Vorwurf „es seien keine Menschen“ hat keine rechte Bedeutung; es sind menschliche Leidenschaften und Charakterzüge, die uns vorgeführt werden: Angst, Muth, Schlaueit, Intrigue, vor allem (Wagners persönliche Hauptleistungen) Goldgier und Liebesgier. Er ist ganz Wotan, der Geld und Macht haben, aber auf „Lübe“ nicht verzichten will und zu diesem Zwecke beständig mogelt. Auch hier lebt der Dichter in seinen Gestalten und man muß danach sagen: er schließt schlecht ab. (GBA–FEF, Bd. 3, 255–256)

Immerhin zeigt Fontane genügend musikalisches Gespür, um zu bemerken, dass diese Libretti als Vorlagen für eine Komposition „eminenter geeignet“ seien. Zudem bescheinigt er den Charakteren Wagners genuine Emotionalität und erkennt gleichzeitig das romantische Erbe in diesen Stoffen („mystisch“, „tiefsinnig“, „märchenhaft“). Gleichzeitig weiß er um die Schwäche des Ganzen, die an der betonten Subjektivität Wagners liege. Wenig später sollte Fontane diesen Subjektivismus Wagners noch schärfer kritisieren, wobei diese Kritik ihrerseits wiederum äußerst subjektiv genannt werden muss. So urteilt Fontane, dass Wagner seine Stoffe nicht in die „Aether-Sphäre der Kunst“ habe erheben können. Stattdessen „zappel[te]n überall die niedrigsten Triebe“, die sich eben nur Götter leisten könnten, Triebe, „die dadurch so widerwärtig“ wirkten, weil man nicht umhinkönne, „Wagner immer persönlich mitzappeln“ zu sehen (HFA, IV, Bd. 3, 156). Fontane bescheinigt Wagner aber ein hohes Maß an Identifikationslust mit seinen Protagonisten.

Wenn Fontane bereits einen Tag nach seiner Differenzierungsbemühung in Sachen Urteil über Wagner seiner Frau schreibt: „Ueber Rich. Wagner nächstens. Es fängt an furchtbar zu werden“ (GBA–FEF, Bd. 3, 257), dann bezieht sich dies offenbar auf seine Einsicht in Wagners, wie Fontane meinte, ostentativen Subjektivismus, der ihm ohnedies die Kunstmoderne suspekt machte. In *L'Adultera* (1880/82) findet sich dann in einem Streitgespräch der aphoristische Einwurf: „Denn alle Kunst ist Hexerei“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 36),⁵ was wiederum das zuvor eher positiv belegte „mystisch, tief-sinnig Märchenhafte“ denunziert. Bis es zu dieser Maxime kommt, ereignen sich Dinge, die es nachzuverfolgen gilt, weil sie das Musikproblem betreffen. Auch wenn das Bildkünstlerische den motivischen Auslöser für Fontanes ersten Gesellschaftsroman abgibt, nämlich eine von Kommerzienrat van der Straaten in Auftrag gegebene Kopie eines damals Tintoretto zugeschriebenen Gemäldes mit dem Titel *Cristo e l'adultera*,⁶ durchziehen Musikverweise diesen Text auf eine für Fontane symptomatisch bleibende Weise: Musik findet in Nebenzimmern statt; sie bleibt scheinbar beiläufig, intoniert (als Äquivalent zu ‚koloriert‘ verstanden!) den Hintergrund, wirkt freilich unverstanden. Doch schlägt der Erzähler in *L'Adultera* auch unmittelbarere Töne an, genauer gesagt: Er lässt sie seine Protagonisten anschlagen. So erweist sich der „Porträt- und Genremaler“ Elimar Schulze als „enthusiastischer Wagnerianer“. Als Maler halte man ihn inzwischen für einen Musiker, wogegen der Musiker (gemeint ist Wagner) inzwischen für einen Maler gehalten werde (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 4, 24–25). Wagners wegen kommt es dann im Hause van der Straatens zu einer heftigen Auseinandersetzung, der eine akustische Szene gewissermaßen präludiert. Beim Dinner stößt man auf das Wohl Melanie van der Straatens an, „der schönen und lebenswürdigen Dame des Hauses“, jung und Wagnerianerin dazu: „Und die

⁵ Vgl. zu diesem Roman u. a. Geulen 2018.

⁶ Inzwischen ist nachgewiesen, dass das Gemälde von Hans Rottenhammer geschaffen wurde. Dazu: Radecke 2002, 108.

Gläser klangen zusammen. Aber in ihren Zusammenklang mischte sich für die schärfer Hörenden schon etwas wie Zittern und Mißaccord [...].“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 34) Dann erfolgt van der Straatens Ausfall gegen Wagner und damit gegen seine den Komponisten verehrende Frau Melanie. „Ihr stellt Euch stolz und gemüthlich auf die Höhen aller Kunst und zieht als reine Casta diva am Himmel entlang, als ob Ihr von Ozon und Keuschheit leben wolltet. Und wer ist Euer Abgott? Der Ritter von Bayreuth, ein Behexer, wie es nur je einen gegeben hat.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 35–36) Eine ironische Pointe dieses zornigen Einwurfs ist – und sie zeigt Fontanes Repertoire-Kennntnis –, dass er van Straaten die „Casta diva“ in einem Atemzug mit Wagner nennen lässt, wobei „Casta diva“ keineswegs nur ein Ausdruck für die „züchtig-reine Göttliche“, sondern Titel der berühmten Arie aus Bellinis Oper *Norma* (I. 3) ist. Er vermischt offenbar bewusst das in der Opernkunst der Zeit Antipodische, italienisches Belcanto-Virtuosentum und die erlösungssüchtige Musikdramatik Wagners, um auf diese Weise diesen seiner Frau Melanie wichtigsten Teil der Kultur- und Bildungswelt zu entwerten. Mit dem, was folgt, will er sie weiter treffen und verletzen: „Und an diesen Tannhäuser und Venusberg-Mann setzt Ihr [...] Eurer Seelen Seeligkeit und singt und spielt ihn Morgens, Mittags und Abends. Oder dreimal täglich, wie auf Euren Pillenschachteln steht.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 36) Van der Staaten verwirft diese Wagnerei als „faulen Zauber“, dem Leute verfallen, die diese „Wagner-Hexerei“ in einen Zauber verwandeln wollen. Es ist an dieser Stelle, an der ein Gast des Hauses, ein Offizier aus dem Generalstab, der eher an Marschmusik gewöhnt ist, Versöhnung stiften möchte durch seinen Ausruf, „[a]lle diese Tannhäuser“, also alle Künstler seien eigentlich „Hexenmeister“ und mithin alle Kunst Hexerei (GBA-Erz. Werk, Bd. 4, 36).

Was Fontane persönlich an Wagner so maßlos irritierte, war nicht weit entfernt von Nietzsches Fundamentalkritik am „Ritter von Bayreuth“: dessen Schauspieler-tum. Pointiert fasst Fontane dieses Verdikt wiederum in einem Brief an seine Frau vom 18. Juli 1883: „Die Künste sind das Höchste aber auch das Niedrigste; Rich. Wagner und ein Kunstreiter-Trompeter sind beide Musiker.“ (GBA-FEF, Bd. 3, 340) Denn als Fontane dann im August 1889 drei Tage lang tatsächlich Bayreuth erlebt, er wollte *Parsifal* sowie *Tristan und Isolde* hören, entsprach sein brieflicher Bericht darüber auch in etwa dem, was Nietzsche dreizehn Jahre zuvor dort erlitten hatte. In Fontanes Reminiszenz führt der Erzähler und nicht der Theaterkritiker das Wort:

Sonnabend Nachmittag kam ich an und fiel aus einem Hôtel und Kaffehaus ins andre, was sehr interessant war. So international, daß die Promenade von Kissingen blos wie Zoologischer Garten daneben wirkte. Sonntag Parsifal, Anfang 4 Uhr. Zwischen 3 und 4 natürlich Wolkenbruch; für zwei Mark, trotzdem ich ganz nahe wohnte, hinausgefahren. Mit aufgekrempten Hosen hinein, alles naß, klamm, kalt; Geruch von aufgehängter Wäsche. 1500 Menschen drin, jeder Platz besetzt. Mir wird so sonderbar. Alle Thüren geschlossen. In diesem Augenblicke wird es stockduster, nur noch durch die Gardine fällt ein schwacher Lichtschimmer, genau wie in Macbeth, wenn König Duncan ermordet wird. (HFA, IV, Bd. 3, 712–713)

Das Atmosphärische entscheidet hier, die Umstände, die bereits zu Beginn im Widerspruch zu dem erhofften Kunstgenuss stehen. Die Analogie zu einer Shakespeare-Szene, also zu dem, was der theatererfahrene Shakespeare-Kenner Fontane intim kennt, dient gleichsam der Selbstvergewisserung auf einem ihm unvertrauten Terrain.

Und nun geht ein Tubablasen los, als wären es die Posaunen des Letzten Gerichts. Mir wird immer sonderbarer und als die Ouvertüre zu Ende geht, fühle ich deutlich ‚noch 3 Minuten und Du fällst ohnmächtig oder todt vom Sitz.‘ Also wieder ‚raus. Ich war der Letzte gewesen, der sich an 40 Personen vorbei bis auf seinen Platz [...] durchgedrängt hatte und das war jetzt kaum 10 Minuten. Und nun wieder ebenso zurück. Ich war halb ohnmächtig, aber ich that so, als ob ich's ganz wäre, denn die Sache genierte mich aufs äußerste. (HFA,IV, Bd. 3, 713)

Das „Tubablasen“, also die Fanfaren zum Vorstellungsbeginn auf dem Grünen Hügel, begreift Fontane – ob ironisch oder nicht – als Teil der Ouvertüre, wobei er auch hier wie bei allen übrigen auf Wagner bezogenen Äußerungen kein Wort über die eigentliche Musik und ihre Wirkung auf ihn verliert. Das Spektakel zieht ihn an, zu dem er durch seine kleine schauspielerische Einlage, einen Ohnmachtsanfall vortäuschend, auch sein Scherflein beiträgt. Seine Karten überlässt er wohlthätigen Zwecken und vermerkt: „Die ganze Geschichte – außerdem eine Strapatze – hatte grade 100 Mark gekostet und doch bedaure ich nichts; Bayreuth inmitten seiner Wagner-Saison und seines Wagner-Cults gesehen zu haben, ist mir so viel werth.“ (HFA,IV, Bd. 3, 713)

Fontanes Musikskepsis, die sich am ‚Phänomen Richard Wagner‘ schärfte, entsprach wohl dem, was Hugo Ball in anderem Zusammenhang als „die eigentliche Trug- und Illusionskunst“ apostrophierte, „weil man in ihr und durch sie ums Leben betrogen“ werde. Sie führe zu solipsistischer „Selbstversenkung“, wodurch sie die „Verbindung zur Umwelt“ abschneide (Ball 1977, 111). Musik, so die Folgerung aus diesem Befund, der recht genau auch auf Fontane zutrifft, führe zu Wirklichkeitsverlust, dem der Verfasser von *Unwiederbringlich* und *Irrungen, Wirrungen* ja so entschieden durch seine Art des ebenso kunstvollen wie schlichten, die Syntax nicht überstrapazierenden Erzählens entgegenwirken wollte. Wenn Nietzsche behauptete, dass das Leben ohne Musik ein Irrtum sei, dann schien Fontane offenbar davon überzeugt, dass die Musik uns in den Irrtum führe. Und entsprechend richtete er seine Bezüge zur Musik in seinem Erzählen aus.

Wenn nun eingangs von einer negativen ästhetischen Dialektik in der Beziehung Fontanes zum Musikalischen die Rede war, dann ließe sich der folgende Zwischenbefund festhalten: Musik schien ihm einerseits Störung gewesen zu sein, der die prekäre Balance in seinem Gefühlshaushalt zusätzlich gefährdete. Andererseits wusste er um ihre künstlerische Wertigkeit und ästhetische Wirkung. Die daraus für ihn resultierende Unberechenbarkeit dieses Mediums – durchaus analog zu Thomas Manns Formulierung im *Doktor Faustus* von der Musik als der „Zweideutigkeit als System“ – erschien ihm als etwas prinzipiell Negatives. Als Erzähler konnte er diese komplexen emotiven Konnotationen mit dem Musikalischen auf seine Figuren verteilend übertragen.

Um sich einen Begriff davon machen zu können, wie eigen – um nicht zu sagen vertrackt – Fontanes erzählerisches Verhältnis zur Musik war, lohnt ein Blick auf jenen Stoff, der ihn am ehesten in die Nähe einer blühenden Musikkultur gebracht hätte, seinen einzigen in der k. u. k.-Welt Österreich-Ungarns angesiedelten, von der Kritik meist eher beiläufig beachteten Roman *Graf Petöfy* (1884). Beim Lesen dieses Romans gewinnt man den bestimmten Eindruck, als habe Fontane einige Kunst aufgewendet, um die Musik als einen erzählerischen Gegenstand zu umgehen. So gewahrt man im fiktiven Wiener Palais Petöfy als ersten Hinweis auf ‚Kultur‘ bloße „Futtermale mit Musikinstrumenten“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 6). Beim abendlichen Fest im Palais begnügt sich der Erzähler mit dem Hinweis auf den „letzten Geigenstrich[]“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 15). Und wenn sich Gräfin Judith Petöfy, des alten Grafen Schwester, an ihre Kindheit erinnert, dann ist ihr einziges musikalisches Element der Bänkelsang und die „Leiermänner“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 24). Ihr spröder Gesang war ihr nur deswegen von Interesse, weil ihn eine „buntbemalte Leinwand“, eine Geschichte „in zwölf Bilderfeldern“ begleitete (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 24). Wichtiger sind dem Erzähler die stimmlichen Nuancen, etwa das Vermögen einer jungen Schauspielerin, „den leichten Ton“ eines „vorausgegangenem Geplauders wieder zu gewinnen“, oder das ‚Verführerische‘ einer Stimme (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 21, 32).

Der Graf selbst schätzt „große Oper und eine opera comique“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 43) durchaus, aber, so steht zu vermuten, eher als gesellschaftliches Ereignis und weniger der dargebotenen Kunst wegen. Er verkehrt mit den sängerischen und schauspielerischen Berühmtheiten seiner Zeit: „Mit der Viardot hat er die Freundschaft erneuert und mit der Sarah Bernhardt dinirt [...]“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 44)

Als der alternde Graf Petöfy seine Schwester ins Vertrauen zieht und ihr gesteht, was er für Franziska empfindet, die den „guten Verstand der Norddeutschen“ habe „und die Kunst der Erzählung und Causerie wie keine Zweite“ zu üben verstehe, beurteilt Petöfy seine künftige Frau bemerkenswerterweise von ihrer vokalischen Seite: „Und dazu welche Stimme! Mein Ohr horcht auf jedes Wort, das sie spricht, und Du mußt Dir’s vorstellen, als hätt’ ich eine beständige Sehnsucht nach einer Melodie.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 84) Er stellt sich vor, wie sie ihm künftig vorlesen oder „ein Chopin’sches Notturmo“ vorspielen würde (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 84). Seine Schwester kontert mit klassischer Fontane’scher Nüchternheit, die entwaффnet, aber die Szene doch nicht ganz entzaubert: „Weißt Du, wie Du sprichst, Adam? Ganz nach Art eines Prinzen, der einen Vorleser oder, wenn’s hoch kommt, einen Cellospieler sucht.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 7, 84)

Vom erzählerischen Ansatz her wichtig und bezeichnend ist, dass Fontane in seinem atmosphärischen k. u. k.-Roman nicht dem naheliegenden walzerseligen Gefühlsklischee nachgibt, sondern das Klangliche durchaus differenzierter und damit wohltuend nuancierter behandelt. Gerade durch seine Art der sparsamen Anspielungen auf Musikalisches entgeht er der Gefahr, wenn er denn je in ihr schwebte, hier ins Kitschige abzugleiten.

Eine ganz andere Klangkulisse erwartet die Frischvermählten bei der Anreise ins Petöfy'sche Stammschloss Arpa, nämlich „Glockenschall, Glockenschwall“, mit dem Erzähler von Thomas Manns *Der Erwählte* gesagt. Wiederum gilt: Hier erklingt kein klischeehafter Czardas zur Begrüßung, keine Zigeunerweise, dafür trägt sich folgende Szene zu:

Die Sonne stand hinter einem alten, halb abgebrochenen Steinturm, an dem *anscheinend* zwei nach außen hin an einem Balken oder einer Welle hängende Glocken gezogen wurden und sich *schattenhaft* hin und her bewegten, während ihr immer mächtiger werdender Klang die Luft erfüllte. (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 100, Hervorhebung R.G.)

Wie im *Erwählten* drängt sich auch hier die Frage auf: „Wer läutet die Glocken?“ (Mann 1990 [1951], 9) Denn die Adverbien „anscheinend“ und „schattenhaft“ lassen die Urheber des Glockenschalls im Unklaren. Auch bei Fontane spielt dieses Läuten auf etwas wie den „Geist der Erzählung“ an, der gerade in der Brechung des Läutens Vorahnungen aufkommen lässt.

Was hat es nun mit dieser ‚Brechung‘ auf sich? Sie hat ihre eigene sprachliche Klangform. Zunächst ergibt sich eine mehrstimmige Konsonanz verschiedener Glockentöne: „[...] die kleinen Pferde schüttelten ihre Mähnen, und in das tiefe Geläut der Glocken klang der Ton ihrer Glöckchen.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 101) Bei der eigentlichen Ankunft des Paares auf Schloss Arpa jedoch fällt eine der Glocken aus. Der „halb abgebrochene Steinturm“ verfügt nur noch über einen halben Klang. Fontane brauchte offenbar verdinglichte Bezüge zum Klanglichen, um es differenziert darzustellen. Zwei Kapitel weiter, und das Glockenmotiv gewinnt eine noch intensivere erzählerische Konturierung, die sich wiederum an der Dinglichkeit orientiert. Mit ihrer Vertrauten, Hannah, erkundet Franziska ihre neue Umgebung, Schloss Arpa. Im Ballsaal bemerkt sie „an dessen vier Ecken ebensoviel Engel“, die „herniederh[ä]ngen“ und stumm „in die Tuba“ blasen (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 114), woraufhin ihr Blick vom Balkon aus wieder auf den Glockenturm fällt, der gleichfalls „überhängt“ (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 115). Sie sieht das Glockenseil, woraufhin sie sich an ihre vorgeblich „besten Tage“ erinnert, als sie einst mit Hannah den örtlichen Kirchturm bestieg, „an dem Glockenseil“ zog „und den Abend“ einläutete (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 115). Der Glockenklang gehörte mithin zu Franziskas Kindheitserlebnissen. Sie beobachtet nun, wie die schadhafte Glocke von Arbeitern nach unten gesenkt wird. Erst jetzt gesteht Franziska sich und Hannah, wie betroffen sie war, als bei ihrem Einzug die eine Glocke ihren Klangdienst versagte, weil sie gesprungen war. Der Sprung in der Glocke gab Franziska einen Stich ins Herz, wie sie nun zugibt. Die nicht minder glockenkundige Hannah versucht sie zu trösten und bietet eine symbolische Erklärung an: „Alles, was hier nichts taugt oder einen Sprung hat, das muß jetzt an's Licht und offenbar werden.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 116)

Es fällt nicht schwer, hier eine Umkehrung der Verhältnisse zu erkennen, die in Schillers Gedicht *Das Lied von der Glocke* bestehen. Es schildert das Brechen der äußeren Form als eine Bedingung für die ‚Befreiung‘ der gegossenen Glocke („Wenn

die Glocke soll auferstehen, / Muß die Form in Stücken gehen“, Schiller 1987 [1799], 439, V. 340–341). Der Sprung in der Glockengussform, in Schillers Gedicht vom „Meister“ bewirkt, verkehrt sich in Fontanes Roman in die Schädigung der Glocke selbst. Im unmittelbaren zeitlichen Umfeld Fontanes gewann das Glockenmotiv jedoch neue Prominenz, etwa in Gestalt des „Glockenliedes“ in Léo Delibes’ orientalisierender Oper *Lakmé*, die ein Jahr vor dem Erscheinen von *Graf Petöfy* in Paris uraufgeführt wurde, und in Gerhart Hauptmanns Versdrama *Die versunkene Glocke* (1896), das seine Überwindung des Naturalismus bedeutete. Auch bei Fontane ist es bezeichnend, dass die Glockenepisode im Grenzbereich von realistischer und symbolistischer Darstellung angesiedelt ist, jeweils vertreten durch Hannahs Pragmatismus und Franziskas Ahnungen. Hannah bringt am Ende der Episode dieses Verhältnis auf einen nüchternen Begriff: „Ich habe meinen lutherischen Katechismus und das Gesangbuch. Und das ist besser als Traumbuch und Aberglauben.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 117)

Und noch einmal die Glocke, dieses Mal als ein „Zeichen aus der Welt“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 159), das Franziska das Gefühl der Isolation für wenige akustische Momente nimmt. Der Nebel, der „zwischen Schloß und See“ lagert, dämpft alles, nur nicht die Glocke eines sich nähernden Dampfschiffes. Was Franziska hört, kann sie aber nicht sehen. Das Dampfschiff bleibt vom Nebel verhüllt und aus dem Glockenton wird das „Zischen des Dampfes“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 159). Auf noch subtilere Weise verbinden sich in ihrer Imagination Natur und Akustisches: Das „Donnern und Brausen“ des unter „tagelangen Regengüssen angeschwollene[n] Bergbach[s]“ erzeugt in ihr ein Echo von der „Klippenwand“ als „eintönig mächtige[s] Rauschen“, das sie jedoch an ein Lied erinnert: „Hörbar rauscht die Zeit vorüber / An des Mädchens Einsamkeit.“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 7, 160) Ein Lied – unbestimmten Inhalts freilich –, also das Singen selbst ist es dann auch, das *auf* dem See im Kahn die Nähe zwischen Franziska und ihrem jungen Verehrer besiegelt.

Diese Formen des Klanglichen haben bei Fontane durchaus leitmotivischen Charakter, wobei die Kritik die Naturelemente in diesem Erzählen – namentlich im späteren Roman *Unwiederbringlich* – ihrerseits als „eine bald leise, bald stark ertönende Begleitmusik“ bezeichnet hat (Gross 1959, 234). Der quasi-musikalische Einstieg in diesem Roman besteht in einer überraschenden Deklamation eines Gedichts durch den unmusischen Grafen Holk, als nachgereichte Legitimation seines Schlossneubaus auf einer Düne gedacht. Es handelt sich dabei um ein Gesprächslied Ludwig Uhlands *Das Schloß am Meere*. Auf die darin vorkommende, von Holk aber nicht zitierte Frage: „Der Wind und des Meeres Wallen / Gaben sie frischen Klang? / Vernahmst du aus hohen Hallen / Saiten und Festgesang?“ antwortet Holks musisch begabtere Frau Christine mit den vorahnungsvollen Versen: „Die Winde, die Wogen alle / Lagen in tiefer Ruh, / Einem Klagelied aus der Halle / Hört ich mit Tränen zu.“ (Uhland 1980, 119–120) Christine behauptet zwar – ob absichtlich oder aus Unkenntnis, bleibt offen –, dass Uhlands Gedicht mit dieser Strophe ende. Entscheidend ist, dass es *für sie* mit diesen Versen schließt. Kunst und Natur spielen ineinander über, ebenso Phantasie und Lebenswirklichkeit eines in Irrungen und Missverständnissen,

versuchten Abschieden und missglückten Neuanfängen verfangenen Paares, bis hin zum Selbstmord Christines.

Zitiert wird neben Uhland auch Klaus Groth, eben weil er eminent komponierbare Lyrik geschrieben habe – Fontane dürfte hier vor allem auf die Vertonungen durch Brahms anspielen. Auch hier wie oft bei Fontane ist die ironische Geste nie weit entfernt. Dort, auf dem teuren Flügel im Wohn- und Empfangszimmer des neuen Schlosses, wo Vertonungen Groth'scher Gedichte aufliegen, schlägt der durch Kunststücke (auch sich selbst) unterhaltende Pudel des Hauses „mit einer seiner Pfoten auf die Tasten“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 13, 22). Man hört bei Gelegenheit Chopin'sche Etüden, „freilich nicht recht flüssig und mit vielen Fehlern“ gespielt (GBA-Erz. Werk, Bd. 13, 71). Christine ist zwar musisch veranlagt, aber nicht unbedingt musikalisch begabt. Ihrer vertrauten Freundin Dobschütz gesteht sie, dass es meist die Texte von Liedern sind und weniger die Komposition, die auf sie Eindruck machen. Man darf hinter dieser Feststellung auch Fontanes eigenes Verhältnis zum Liedvortrag vermuten. Anlass für diese Bemerkung ist ein Liedvortrag, bei dem die musikalische Ausführung mangelhaft war („Begleitung und Stimme gingen nicht recht zusammen“) und die Ausübenden deswegen „halb lustig und halb verlegen“ lachten, obgleich es sich um ein trauriges Lied handelte, nämlich um Wilhelm Waiblingers Gedicht *Der Kirchhof*, das Gräfin Christine nach dem Vortrag wortlos, aber ergriffen vom Pult nimmt, als sie den Salon verlässt (vgl. GBA-Erz. Werk, Bd. 13, 34).

Der erzählerische Hinweis auf die gefällige Vertonbarkeit Klaus Groth'scher Gedichte erlaubt einen nicht unbedingt selbstkritischen Rückschluss Fontanes auf seine eigene Lyrik, wobei schon zu vermuten steht, dass er leicht neidvoll auf die Popularität Groths schielte. Denn das im eigentlichen Sinne Lyrisch-Musikalische geht Fontanes Gedichten – mit der großen Ausnahme der Balladen – tatsächlich ab. Das zeigt sich auch darin, dass bis auf Karl Loewe, dem wir eine bedeutende Vertonung von Fontanes *Archibald Douglas* verdanken (1858), allenfalls nur zweitrangige Komponisten sich dieser Gedichte annahmen. Das oft Sentenzhaft-Spröde in Fontanes Gedichten widersetzt sich geradezu ihrer Musikalisierung. Was aber auch gilt: Alle nur möglichen Aspekte des Alltäglichen von „Shakespears Strumpf“ bis zum Brautschleier, vom Handschuh bis zum Drehrad oder „Haus- und Gartenfronten“ boten ihm Gelegenheiten für ihre Poetisierung; und diese vollzieht sich in erster Linie über den Reim. Es gab wenig, worauf sich Fontane keinen Reim machen konnte. Man mag in dieser Reimkunst ein quasi-musikalisches oder zumindest sprachklangliches Rudiment erkennen; überlagert wird es freilich meist durch die gedankliche Pointe, die Vertonungen widerstrebt. Unberührt davon blieb jedoch das, was man die Herausbildung des Fontane'schen Tons nennen könnte, der keine Klangmalerei, kein Schwelgen in Tönen kennt, sondern das Sachlich-Nüchterne mit dem Ironischen verbindet. Ohnedies bestätigt selbst Fontanes von den Musen geschmähter Holk, dass „der Ton das Gedicht“ mache ebenso „wie das Colorit das Bild“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 13, 185).

Bedeutsam ist – und Aufweis von Fontanes zumindest erzählerischem Interesse an Musikalischem –, dass er *Unwiederbringlich* wiederum mit Liedvorträgen vor dem

tragischen Ende schließen lässt. Zwar hatte Holk vor seiner Wiederverheiratung mit Christine noch betont, er wolle „kein Harmonium im Hause, sondern Harmonie“, doch bei einer „kleine[n] Festlichkeit“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 13, 240, 288) einige Zeit nach ihrer Wiederverheiratung wehrt er sich keineswegs gegen Musik. Robert Burns und eines seiner Volkskunstlieder kommt zum Vortrag ebenso wie „ein Lied aus Flotow's ‚Martha‘“ – man darf *Die letzte Rose* vermuten! –, vor allem aber ein Lied „nach einem kurzen Vorspiel“ mit dem Verstitel *Denkst du verschwundener Tage, Marie* (GBA-Erz. Werk, Bd. 13, 288–289), ein Gedicht Fontanes, das in Wirklichkeit keine Vertonung kennt, die er aber offenbar für wünschenswert gehalten hat. Die so angesprochene „Marie“, die Christine auf sich überträgt, wird dann aber zugeben, dass sie sich diese Tage eben nicht zurückwünsche. Und Christine heiratet denn auch nur zum Schein ihren geschiedenen Holk wieder. Das Lied erweist sich somit als Vorverweis auf ihren Freitod. Doch damit nicht genug. Ihre Vertraute, Julie von Dobschütz, hat im Roman das letzte Wort. Sie überliefert, dass Gräfin Christine die letzte Zeile des von ihr abgeschriebenen Waiblinger-Gedichts „leis und kaum sichtbar unterstrichen“ hatte: „Wer haßt, ist zu bedauern, / Und mehr noch fast, wer liebt.“ (GBA-Erz. Werk, Bd. 13, 295) Das bedeutet, die beiden Schlüsselgedichte in diesem Roman, Waiblingers *Der Kirchhof* und Fontanes *Denkst du verschwundener Tage, Marie?*, folgen einer noch nicht geschriebenen Musik, deren Existenz im Roman nicht nur behauptet, sondern als Bestandteil der Fiktion zum Klingen gebracht wird. Fontane arbeitet hier als Erzähler mit lyrisch-musikalischen Leitmotiven nach Vorbild des „Hexenmeisters“ aus Bayreuth. Das freilich bestätigt die Ansicht seiner banausenhaften Erzählfigur: Alle Kunst ist eben Hexerei – und das mitten im literarischen Realismus.

Die sporadischen Verweise auf Opern lenken die Aufmerksamkeit des an sonantischen Bezügen im Werk Fontanes Interessierten auch auf dessen Wahrnehmung von Stimmen und Klanganalogien in seinen theaterkritischen Schriften.⁷ So bewertet er den Gastauftritt des italienischen Schauspielers Ernesto Rossi als König Lear und die Temperierung seiner Stimme und Stimmlagen wie folgt: „Er wird kein Polterer, und selbst in seinem Wahnsinn erklingt immer nur ein weicher und elegischer Ton. Es ist möglich, daß er in dieser Abdämpfung zu weit geht, aber es sind diesen Molltönen Reiz und Schönheit nicht abzusprechen.“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 469) Als er im März 1871 *Emilia Galotti* sieht, überraschen ihn die „Töne“ der Hauptdarstellerin. (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 46) Überhaupt ließe sich sagen, der Theaterkritiker Fontane hörte ebenso genau und kritisch, wie er die Inszenierung sah. Da konnte er preisen oder, wie im zweiten Akt einer *Othello*-Aufführung (1882), das „Stöhnen, Seufzen und Schreien“ beklagen (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 568). Doch wäre Fontane nicht Fontane, wenn es gerade bei den Bemerkungen zur Musik als Teil der Inszenierung nicht auch ironisch zugeht. Der diesbetreffende Höhepunkt ist erreicht, wenn er über eine Aufführung

⁷ Ich verdanke diesen Hinweis Frau Dr. Gabriele Radecke und ihrem Diskussionsbeitrag zu meinem Vortrag.

von *Was ihr wollt* (1874) bemerkt, wiederum mit seiner angeblich mangelnden Kenner-schaft in Sachen Musik kokettierend:

Inszenierung und Zusammenspiel waren trefflich. Nur eins: warum muß – wenn unser unmu-sikalisches Ohr uns nicht trügt – immer dieselbe Flöten- und Harfen-Melodie, beinah spieldo-senartig, hinter der Scene gespielt werden? Wenn man „Aschenbrödel“ drei Tage vorher unter diesen Klängen hat einschlafen und erwachen sehn, so überrascht es einigermaßen, dieselbe „süße Weise“ auch am illyrischen Hofe des Herzogs Orsino wiederzufinden. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 378)

Schließen wir aber mit einer dezidiert musikalisch-lyrischen Note, mit jenem Gedicht, von dem sich der Titel dieser Ausführungen herleitet:

Der alte Musikant (Aus einer Novelle)

Jung, in den hohen Spielmannsorden
 Trat ein ich, weil es mir gefiel,
 Nun „alter Musikant“ geworden,
 Zieh ich umher mit meinem Spiel.

Um schweift mein Aug, um geht der Teller,
 Ein Scherflein, zögernd, fällt hinein,
 Ich nehme meinen Beifalls-Heller
 Und muß es noch zufrieden sein.

Ach, hingeschwundne junge Tage,
 Nie wieder kehrt ihr mir zurück, –
 Und doch an Frau Fortunas Schlage,
 So fruchtlos Bitten auch und Klage,
 Harr ich noch immer auf mein Glück. (GBA–Gedichte, Bd. 1, 28)

Dieses wohl um 1876 entstandene Gedicht⁸ präludiert ebenso dem Motiv „Unwieder-bringlich“, wie es Bilanz zieht, ernüchtert und doch (noch) nicht verzagt. Schon hier der Ton des Dahin-Dribbelns, der das Alterswerk bestimmen wird, entwaffnend schlicht wie so viele Gedichte Fontanes, ein „Lied“ als Spruch, ein Spruch, aus dem ein Lied geworden ist, eine Verbindung, die im ersten so benannten Teil der Gedichte letzter Hand (1898) programmatisch wurde. Ein Gedicht über einen „alten Musikan-ten“, nicht aber über Musik. Das Klingen beschränkt sich auf wenig überraschende Reime, die nichts verschönen oder beschönigen wollen, handelt es sich doch um die Kürzestfassung der ‚Autobiografie‘ eines Straßenmusikanten, einer Randfigur, eines im Sinne der russischen Literatur zu Fontanes Zeit „überflüssigen Menschen“. Über die Art seines „Spiels“ kann und will er nichts sagen; es ist mit ihm alt geworden. Gehörte er in jungen Jahren zu einem „hohen Spielmannsorden“, also einer gesell-

⁸ Vgl. den Kommentar in GBA–Gedichte, Bd. 1, 448.

schaftlich angesehenen Gemeinschaft oder genauer gesagt: Musikerzunft, so ist er nun einsam und deklassiert. Unheilsvoll genug reimt sich ‚Glück‘ auf ein ‚Zurück‘, das es nicht mehr geben kann. Vom ‚Spiel‘ ist nur in der ersten Strophe die Rede; die beiden anderen Strophen drehen sich ums bloße Überleben.

Dieser „Musikant“ war nie wirklicher Musiker gewesen. Ein unmittelbarer Zeitgenosse Fontanes, Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897), Schriftsteller und Mitbegründer einer sozial ausgerichteten Kulturgeschichte, schreibt übrigens in einem Versuch über Richard Wagner:

In der älteren Zeit war der Musiker ein Musikant gewesen, gering geschätzt in seiner socialen Stellung, sofern er nicht der Kirche oder einem Fürsten diente. Der Fluch des alten Pariatums der unehrlichen fahrenden Fiedler haftete immer noch auf dem Stande, selbst in einer Periode, wo Maler und Poeten schon zu großem socialen Ansehen gekommen waren. (Riehl 2012 [1891], 240)

Auch das verbirgt sich hinter diesen drei Strophen, die jedoch ein Musikantendasein beschreiben, das – wie gesehen – Fontane im London der 1850er Jahre so beklagt hatte.

Bleibt festzuhalten, dass Fontane auch als „alter Musikant“ seinem negativen Verhältnis Nuancen abgewinnen konnte, die immerhin erzählerische Akzente erbrachten und zu einer akustisch gewürzten Prosa beitrugen. Auch wenn diese Akzente in seinen Werken nie wirklich sinntragend werden konnten, überhören kann man sie beim Lesen nicht.

Literatur

- Ball, Hugo: Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Blomqvist, Clarissa: Der Fontane-Ton. Typische Merkmale der Sprache Theodor Fontanes. In: Sprachkunst 35 (2004), H. 1, S. 23–34.
- Förner, Johannes: Brahms. Ein Sommerkomponist. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 1997.
- Geulen, Eva: Realismus ohne Entsagung. Fontanes *L'Adultera*. In: Peter Uwe Hohendahl, Ulrike Vedder (Hrsg.): Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane. Freiburg i.Br. 2018, S. 45–57.
- Görner, Rüdiger: Franz Kafkas akustische Welten. Berlin, Boston: De Gruyter 2019.
- Görner, Rüdiger: Symphonie der Stadt. Urbanität als musikalisches Motiv. In: Ders.: Hörgedanken. Musikliterarische Bagatellen und Etüden. Basel: Schwabe 2013, S. 114–123.
- Görner, Rüdiger: Balladendichtung. In: Rolf Parr, Gabriele Radecke, Peer Trilcke, Julia Bertschik (Hrsg.): Theodor-Fontane-Handbuch. Berlin, Boston: De Gruyter [in Vorbereitung].
- Gross, Edgar: Nachwort zu *Unwiederbringlich*. In: NFA, Bd. 5, S. 227–235. (Gross 1959)
- Mann, Thomas: Der Erwählte [1951]. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 7: Der Erwählte. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1990.
- Naumann, Barbara: Reden, Reden, Reden. Geschwätzigkeit im Roman des 19. Jahrhunderts – und darüber hinaus. In: IFKnew 2 (2016), S. 4–5.

Radecke, Gabriele: Vom Schreiben zum Erzählen. Eine textgenetische Studie zu Theodor Fontanes *L'Adultera*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Riehl, Wilhelm Heinrich: Kulturgeschichtliche Charakterköpfe [1891]. Hamburg: tradition 2012.

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Bd. 1: Gedichte/Dramen I. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 8. durchgesehene Aufl. Darmstadt: WBG 1987.

Uhland, Ludwig: Werke. Bd. 1: Sämtliche Gedichte. Hrsg. von Hartmut Fröschle und Walter Scheffler. München: Winkler 1980.