

David Brehm

Kulturpoetik der Neuausgabe: *Irrungen, Wirrungen* um 1950

1 Medien der Lektüre

Im Frühjahr 1950 wendet sich der „Berliner Werktätige“ Alfred S. mit einem ent-rüsteten Leserbrief an die Redaktion des *Neuen Deutschland*. Ob man nicht „diesem Theodor Fontane das Schmieren dieser Art von ‚Romanen‘ glattweg verbieten“ könne? „In dem heftigen Ringen um unseren Aufbau“, so empört sich S., sitze

dieser Schmierfink irgendwo müßig und beladen mit bürgerlicher Ideologie herum, quetscht seine Keksbirne aus, daß sie überströmt in begeisterten Ergüssen auf das schöne Kaiserreich, die herrlichen Offiziere, die Macht der Schwerter usw. ... Ein Buntmetalldieb bei der S-Bahn ist kein schlimmerer Saboteur als dieser Herr Fontane ...“ (Lüdecke 1950, 3)

Die Tirade des Alfred S., so unterrichtet das *Neue Deutschland* seine Leser:innen, beziehe sich

auf Theodor Fontanes Roman „Irrungen, Wirrungen“, den der Briefschreiber als „Schund“, „Dreck“ und „vergiftende Lektüre“ ablehnt. Insgesamt bekundet er durch seine Zuschrift den zielbewußten Willen, mit ganzer Kraft am demokratischen Aufbau und an der kulturellen Erneuerung mitzuwirken. Aber – dieser aktive und interessierte Berliner Werktätige kennt einen der größten deutschen Schriftsteller nicht. Er hält den bürgerlichen Realisten Theodor Fontane (1819 bis 1898) für einen heutigen Autor und seinen 1888 erschienenen Roman „Irrungen, Wirrungen“ für ein jüngst entstandenes Buch. (Lüdecke 1950, 3)

Dass Fontane um 1950 den Eindruck eines „heutigen Autor[s]“, *Irrungen, Wirrungen* den eines „jüngst entstandene[n] Buch[es]“ erwecken kann, wertet das publizistische Zentralorgan der SED als Armutszeugnis einer Kulturpolitik, die es, obwohl über Fontane „seit 1945 viel geschrieben und gesprochen worden“ sei, offenkundig nicht vermocht habe, eine tiefe „Kluft zwischen Volk und Kunst“ zu schließen. Dafür, „daß Alfred S. in ‚Irrungen, Wirrungen‘ das Produkt eines reaktionären Kitschfabrikanten vermuten konnte – und daß er sicherlich mit diesem Fehlurteil nicht allein steht“, macht das *Neue Deutschland* aber auch die mediale Gestalt verantwortlich, in der Fontanes Roman seinem Leser entgegengetreten sei: nicht etwa in einer ehrwürdigen, die Historizität des Textes betonenden Buchausgabe, sondern in einem „Romanheft des Verlags der Nation, Berlin, das geschmackloserweise mit einem Filmfoto ‚geziert‘ ist“ und dessen Herausgeber es versäumt habe, „die Käufer der preiswerten Unterhal-



Abb. 1: Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. Berlin: Verlag der Nation [1950].

tungsserie durch ein kurzes Vor- oder Nachwort auf den Charakter des Werkes und seine zeitliche Einordnung hinzuweisen“ (Lüdecke 1950, 3; vgl. Abb. 1).¹

Der Artikel bringt einen Zusammenhang von (Re-)Lektüre und medialer (Re-)Formatierung des Romans ins Spiel, auf den es mir im Folgenden ankommt. Das vom *Neuen Deutschland* mit Verachtung gestrafte Romanheft nämlich ist keineswegs die einzige Neuausgabe, in der *Irrungen, Wirrungen* in der Nachkriegszeit auf den Markt gelangt. Zwischen 1945 und 1960 werden mindestens dreizehn weitere Einzelausgaben des Romans in Ost- und Westdeutschland neu publiziert. Als Oktavband in gebundener Form erscheint *Irrungen, Wirrungen* 1947 im Leipziger Verlag Volk und Buch, 1948 im Schweriner Petermännken-Verlag, 1949 bei Bertelsmann in Gütersloh, bei Moritz Schauenburg im schwarzwäldischen Lahr, bei Kantorowicz (West-Berlin) und bei Pontes (Stuttgart, West-Berlin), 1951 im Ost-Berliner Verlag Das Neue Berlin, 1956 im Kölner Atlas-Verlag sowie in der in Hamburg und West-Berlin erscheinenden Deutschen Hausbücherei, 1958 schließlich im Ost-Berliner Aufbau-Verlag. Überdies tritt der Roman in den ersten eineinhalb Nachkriegsjahrzehnten in drei Varianten als Taschenbuch an die Öffentlichkeit: 1952 im Lehning-Verlag (Hannover), 1954 bei Kiepenheuer & Witsch (Köln) und 1960 im Ullstein-Verlag (West-Berlin).

¹ Die Fotografie zeigt Marianne Hoppe und Paul Hartmann in Gustaf Gründgens' *Effi Briest*-Verfilmung *Der Schritt vom Wege* (D 1939). Ein Hinweis auf den Leserbrief und die Replik im *Neuen Deutschland* findet sich bereits bei Ester 1976, 169–170.

Im Unterschied zu den buch- und journalförmigen Erstdrucken von Fontanes Texten, deren Medialität und Materialität die Fontane-Forschung schon seit längerem ein hohes Maß an Aufmerksamkeit entgegenbringt,² haben Neuausgaben wie diese bislang kaum Interesse auf sich gezogen. Demgegenüber schlägt dieser Aufsatz vor, die literaturwissenschaftliche Perspektive auf Fontanes Texte im Sinne einer Kulturpoetik der Re-Publikation diachron zu erweitern, die exemplarisch in den Blick zu rücken sucht, wie seine Texte in je neuen Gegenwarten³ zu Schauplätzen neuer kultureller Verhandlungen werden – und dabei das Druckobjekt in seiner konkreten Materialität selbst als einen solchen Schauplatz zur Geltung bringen möchte. Ich folge dabei der von Roger Chartier ins Spiel gebrachten materialphilologischen Prämisse, dass – der Fall des Lesers Alfred S. führt es vor Augen –

die Bedeutungen eines Textes von den Formen abhängig sind, in denen ihn die Leser [...] rezipieren und aneignen. Sie werden nie mit abstrakten, ideellen, aller Dinglichkeit enthobenen Texten konfrontiert: sie gehen mit Objekten um, deren Organisation eine Lektüre vorgibt, welche wiederum das Erfassen und Verstehen des gelesenen Textes bestimmt. (Chartier 1990, 7–8)

„Zu erwarten“ sind mithin, so Volker Mergenthaler in einer an Chartier anschließenden Modellstudie zu Abdrucken von Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* zwischen 1819 und 1871, „von den unterschiedlichen ‚Editionsformen‘, in denen literarische Texte vorliegen, je spezifisch ‚formatierte‘ Lektüren“ (Mergenthaler 2018, 11; vgl. auch Earle 2009, 158; zum Formatbegriff Spoerhase 2018).

In diesem Sinne möchte ich eine Perspektive auf Fontanes Roman vorschlagen, die entgegen der literaturwissenschaftlichen Tendenz, das Bedeutungspotenzial literarischer Texte als durch die kulturellen Koordinaten seiner Entstehungs- oder Erstpublikationszeit restringiert zu konzipieren, die prinzipielle Offenheit der Texte für kulturelle Reformatierungen, Rekontextualisierungen und Resemantisierungen betont. „[The] busy afterlife of the literary artifact“, so Rita Felski,

refutes our efforts to box it into a moment of origin, to lock it up in a temporal container. Of course, the moment of a text's birth places obvious limits on theme, form, or genre [...]. And yet these constraints do not rule out possibilities of transtemporal connection [...]. (Felski 2015, 160)

Insbesondere hinsichtlich der Republikation des Textes im Taschenbuchformat lässt sich dabei an eine Studie von David M. Earle anknüpfen. Mit Blick auf Ausgaben kanonisierter Texte der englischsprachigen Moderne im *Pulp*- und *Paperback*-Format hat Earle gezeigt, wie ein- und derselbe Text „under different auspices or wrappers, sold as a reprint in a different market evinces different textual and hermeneutical dynamics“

² Vgl. u. a. Helmstetter 1998 (zu *Irrungen, Wirrungen* 127–150); Günter 2008, 209–237; Beck 2014; Graevenitz 2014; Gretz 2014. Zur literaturwissenschaftlichen Privilegierung von „first editions“ vgl. Earle 2013, hier 49.

³ Zur Historisierung von ‚Gegenwart‘ vgl. Lehmann und Stüssel 2020.

(2009, 162). Die literaturwissenschaftliche Relektüre (vermeintlich) wohlbekannter Texte im (vermeintlich) minderen Format birgt für Earle die Aussicht, gleichsam verschüttete Texteseigenschaften freizulegen, die ein den hochkulturellen Rang der Texte wie selbstverständlich einpreisender Blick zu übersehen droht: Reprints dieser Art, so Earle, „can be used archaeologically (in the Foucauldian sense) to re-create aspects of modernism lost due to the accumulation of critical or cultural capital“ (Earle 2009, 158).

Als „Zone[n] des Übergangs“ und der „Transaktion“ (Genette 2001, 10) zwischen Text und Öffentlichkeit werden die Paratexte der Neuauflagen im kulturpoetischen Sinne (Greenblatt 1990; Baßler 2005) beobachtbar als Schauplätze semiotischer und diskursiver ‚Tauschgeschäfte‘ von Fontanes Roman mit der Kultur, in die er neu hineingestellt ist und in der er auf neue Weise gelesen werden kann. Entsprechend gilt das Interesse der folgenden Überlegungen zu *Irrungen, Wirrungen* den historischen Lektüreoverturen eines Textes, in dessen medialen Reformatierungen nach 1945 Verhältnisse von Tradition und Gegenwart, Hoch- und Populärkultur, kritischem und affektivem Lesen zur Disposition stehen.

2 Theodor Fontane, Trümmerliterat

Wenn, in den Worten des *Neuen Deutschland*, über Theodor Fontane „seit 1945 viel geschrieben und gesprochen“ wird – und zwar gleichermaßen in Ost und West –, so geschieht dies im Rahmen eines umfassenden Rückbezugs auf kulturelle Traditionsbestände, wie ihn auf buchhändlerischer Seite etwa im September 1949 *Die Zeit* diagnostiziert. Nicht nur seien viele Verlage

eifrig bemüht, alles Neue von drinnen und draußen alsbald zu ‚edieren‘ [...]; sie versuchen auch gleichzeitig, das Verlorene wieder zutage zu fördern: die Klassiker, die schon vor dem Kriege einer literaturfeindlichen „Kulturpolitik“ zum Opfer fielen und nicht mehr neu hergestellt wurden, berühmte und beliebte Romane und Novellen und Werke der Wissenschaft, die in privaten und öffentlichen Bibliotheken dem Feuer zum Opfer fielen oder im Strudel der Ereignisse verschwanden. ([Anonym] 1949)

Unter den einhundert meistverkauften Büchern in Deutschland 1945–1961 befinden sich 24 deutschsprachige Titel, die ihre Erstausgabe bereits vor 1933 erlebt haben (vgl. Adam 2016, 310). Fontane, der im Horizont einer allenthalben konstatierten „Flucht in die Vergangenheit“ in westdeutschen Buchhandlungen ähnlich „stark gefragt“ ist ([M. M.] 1948, 421) wie in der „umfangreiche[n] Volksbücherei“ einer „mittleren Provinzstadt in Thüringen“, die ihn 1947 gar ihren „am meisten gefragte[n] deutsche[n] Autor“ nennt (Steen 1947, 2), gehört zu den prominentesten der solchermaßen wiedererweckten Geister der Tradition. Auch in einer Universitätsbuchhandlung in Frankfurt am Main, die „in ihrem kombinierten Sortiment von Dichtung, Wissenschaft, Wirtschaft und Unterhaltung am besten einen Querschnitt durch den allgemeinen

Buchbedarf“ der Stadt biete, sind einer Reportage der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 16. Mai 1950 zufolge die „[b]eide[n] berühmten ‚Theodore‘“, Storm und Fontane, „seit jüngster Zeit sehr beliebt“ ([de Br.] 1950, 9). Ihr poetischer Realismus (dem der Artikel etwas verblüffende Qualitäten zuschreibt) erscheint der *Frankfurter Allgemeinen* geeignet, ästhetischen Bedürfnissen der in ganz anderem Sinne „realistischen Sphäre“ der Nachkriegszeit entgegenzukommen:

Warum liest der Frankfurter lieber Storm, Fontane oder die großen ausländischen Familienromane? – Weil er, aus der realistischen Sphäre der Bombentrümmer und zerrissenen Familien, Ehezwiste und Atombombenängste kommend, zwar den süßen Kitsch verachtet, aber seiner Seele einen Halt an Darstellungen einer gefestigten familiären und gesellschaftlichen Welt und echter großer Leidenschaften geben möchte. ([de Br.] 1950, 9)

Die Neuausgaben von Fontanes Texten bilden, solchermaßen rezeptionskulturell perspektiviert, ganz genau so einen Bestandteil literarischer Nachkriegskultur wie die neuen Romane von Heinrich Böll und Irmgard Keun, die Übersetzungen von Hemingway und Sartre, die Lyrikbände und Ratgeber, mit denen sie in zeitgenössischen Buchhandlungen und Wohnzimmern Rücken an Rücken stehen: als Elemente eines ‚synchrone[n] Archivs‘ der Gegenwart (vgl. Baßler 2005, 176–205), für das literarhistorische Epochengrenzen von nachgeordneter Relevanz sind: „Most readers, after all, have no interest in the fine points of literary history; when they pick up a book from the past, they do so in the hope that it will speak to them in the present.“ (Felski 2008, 11)

Entsprechend groß ist im zeitgenössischen Diskurs das Interesse an der spezifischen Aktualität von „Theodor Fontane heute“ (Ludwig 1946/47), den man als Vorbild demokratischen Denkens (und in der frühen DDR als scharfen Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft) entdeckt (vgl. Tontsch 1977, 90–92; Ester 1976). Einem zeitgenössisch prominenten Deutungsmuster entsprechend (vgl. Wende 2000) adressiert man Fontane emphatisch als *poeta vates*-Figur, als „Seher des Untergangs“ (Wohlgemuth 1948) und „Führer zur Selbstbesinnung“ (Ludwig 1946/47, 748). Offensiv befragt man sein Werk nach „Möglichkeiten der Anknüpfung“ (Ludwig 1946/47, 739), erkennt in „Fontanes Gedanken- und Gestaltenwelt [...] prophetische Aktualität“: „Stehen wir doch“, so heißt es etwa 1948 in der Zeitschrift *Deutsche Beiträge*, „auf den Trümmern jener Welt, deren Wanken sein für alle Risse und Gewichtsverlagerungen auf jedem Gebiet seismographisch empfindlicher Geist unablässig registrierte!“ (Poeschel 1948, 455)

Solche Tendenz zur Modellierung von ‚Theodor Fontane‘ als Reflexionsfigur politischer Gegenwartsdeutung klammert die Historizität seiner Texte allerdings selten aus; vielmehr kommt es vielfach zu Überkreuzungen und Konkurrenzen von Aktualisierungs- und Historisierungsinteressen. Hält das Vorwort eines 1948 vier Fontane-Romane versammelnden Bandes mit dem Titel *Lern überwinden – Lern entsagen* dem „bedenklichen Mißverständnis“, die Texte würden bloße „Angelegenheiten von vorgestern“ behandeln, mit Verve entgegen: „Sie bleiben so gegenwartsnah wie alle große Kunst“ (Pechel 1948, VIII), so verknüpft man andernorts mit dem Namen Fontane

gerade das Versprechen, aus den Trümmerlandschaften der Gegenwart in die heile Vergangenheit jenes ‚Vorgestern‘ entfliehen zu können. Als „[e]ine der charakteristischsten Persönlichkeiten des Berlins, wie es etwa in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Gestalt gewonnen hat und jetzt unter Fliegerbomben und Flammen in Trümmer gesunken ist“, stellt das *Neue Deutschland* im Dezember 1946 Fontane vor, in dessen „Romanen und Erzählungen [...], wie kaum an anderer Stelle, das Berlin vor der Jahrhundertwende“ aufgehoben sei ([cz.] 1946, 2). Ostentativ als Wunschphantasie ausgestellt ist solche Modellierung Fontanes als Sehnsuchtsfigur restaurativer Nostalgie (vgl. Boym 2001, 41) in einem Feuilleton der Ost-Berliner *Neuen Zeit* vom 6. April 1947, dessen Sprechinstanz sich aus dem „weiten wüsten Raum“ der Stadt „ins Traumland“ einer „Berliner Campagna“ imaginiert – um am Potsdamer Platz prompt „unser[em] alten Fontane“ zu begegnen, der, „als hätt’ er meinen leisen Ruf vernommen“, dem „klein[en] und bänglich[en]“ Ich („nicht abzusehen die Trümmer, so totenstill der Weg“) als *deus ex machina* erscheint. Die empirische Erzählgegenwart und die fiktiv-historische Welt von Fontanes Figuren blendet der Text ineinander:

Wir biegen durch die beiden zerstörten Torhäuschen in die Leipziger Straße ein, und auch die Schatten seiner Gestalten werden lebendig; Frau Jenny Treibel läßt sich über den Spittelmarkt kutschieren, und die süße Adultera träumt zum Petriturm hinüber. (Stremlow 1947, 3)

An der hier aufscheinenden Vielzahl von Erinnerungs- und Appropriierungspraktiken nun, die sich nach 1945 mit ganz unterschiedlichen Interessen an den Namen Fontane heften, haben die Neuausgaben von *Irrungen*, *Wirrungen* in spezifischer Weise Teil. Dies möchte ich zunächst mit Blick auf Lektüreangebote des Romans im Lichte der jeweiligen Rahmungs- und Gestaltungspolitiken der gebundenen Ausgaben fokussieren – um anschließend kontrastiv eine eigentümliche Taschenbuchausgabe ins Auge zu fassen, die in vielfacher Hinsicht aus der medialen Reihe fällt.

3 Retrotopien

Im Unterschied zur „Roman für alle“-Ausgabe des Alfred S. sucht die Mehrzahl der Ausgaben über die kulturelle Reputation von Fontanes Roman von vornherein keinerlei Zweifel aufkommen zu lassen. In harmonischem Einklang reklamieren die Klappentexte (soweit sie überliefert sind⁴), die Vor- oder Nachworte der gebundenen Ausgaben den überzeitlichen Wert des Textes als „einmalige künstlerische Leistung“ von „Rang und Geltung“ (Fontane 1947, 222), als „Meisterwerk eines großen Erzählers“ (Fontane 1948, U2), als „klassisch gewordene[] Liebesgeschichte“ (Fontane

⁴ Schutzumschläge von Fontane 1947 und 1949b waren im Theodor-Fontane-Archiv, den im KVK gelisteten Bibliotheken und im antiquarischen Handel nicht zu ermitteln.

1949a, U2), als „meisterhaft[e]“ Darstellung der „besondere[n] Atmosphäre Berlins im vorigen Jahrhundert“ (Fontane 1951, U2), als Produkt „meisterhafter Sprachtechnik“ (Fontane 1956a, U2), als Zeugnis „meisterhafter Erzählkunst“ (Fontane 1958, U2) – und auch die Fontane in wortidentischen Biogrammen als „großen Romancier[]“ würdigenden Taschenbuchausgaben von Kiepenheuer & Witsch (Fontane 1954) und Ullstein (Fontane 1960) stimmen in diese paratextuelle Nobilitierungsrede ein.

Ebenso forciert zeichnen die illustrierten Einbände und Schutzumschläge der gebundenen Ausgaben dem Roman einen markanten visuellen Vergangenheitsvektor ein: so etwa die Petermänken-Ausgabe, die *Irrungen, Wirrungen* kurzerhand mit dem neuen Untertitel „Roman aus dem alten Berlin“ versieht und die (anachronistische⁵) Ansicht eines solchen „alten Berlin“ auf dem Umschlag als intaktes Idyll in niedlicher Buntheit präsentiert, die zu den Trümmerlandschaften in denkbar schroffem Kontrast steht (Abb. 2), die Ausgabe des Kölner Atlas-Verlags, auf deren Umschlag eine vor-moderne Ansicht von Kutsche und Reiter eine graue Stadtkulisse mit akzentuiertem Pinselstrich und leuchtenden Farben, so der Eindruck, übermalt (Abb. 3), oder die Ausgabe der Deutschen Hausbücherei, deren Einbandillustration die Eröffnungsszene des Romans aufgreift, den Betrachter:innen dabei exakt jene Beobachtungsposition gegenüber der Dörr'schen Gärtnerei zuweist, in der im Eröffnungsabsatz des Romans auch die impliziten Leser:innen platziert werden, überdies die markante Farbgebung des „rot und grün gestrichene[n] Holztürmchen[s]“ (Fontane 1956b, 5)⁶ gestalterisch zitiert und durch solche Engführung von Bucheinband und erzählter Idylle das Buch selbst in subtiler Weise als materialisiertes Idyll zur Geltung bringt (Abb. 4). Auch auf den Umschlag- bzw. Einbandillustrationen der Ausgaben von Kantorowicz (Abb. 5), Pontes (Abb. 6), Bertelsmann (Abb. 7) und Das Neue Berlin (Abb. 8) verweisen Kleidung oder Fortbewegungsmittel der Figuren deutlich aus der Gegenwart der Nachkriegszeit heraus; und auch hier sind Szenerien des Idyllischen, Vor-Modernen, Nicht-Urbanen aufgerufen. Die Aufbau-Ausgabe von 1958 hebt sich hiervon ab; auch sie versieht den Text mit Historizitätsmarkern, indem sie den Titel in Fraktur setzt und eine weibliche Figur in historischer Mode zeigt, verzichtet dabei aber – konsequenterweise, wie sich zeigen wird – auf ostentative Idyllisierungsgesten (Abb. 9).

Für die Leser:innen solcher Ausgaben, die eine Bildpolitik retrotoper Idyllisierung betreiben, scheinen die Wege klar vorgezeichnet für eine nostalgische Lektüre, die sich an Schauplätze wie die „damals noch in ländlicher Stille“ (Fontane 1951, U2) gelegene Dörr'sche Gärtnerei in der Gegend des „vielgeliebten, [...] heute zerstörten Tiergarten[s]“ (Harms 1948, 8) als verschüttete *lieux de mémoire* heften darf. Wie aber verträgt sich Fontanes Roman mit solchen Retroisierungs- und Idyllisierungstendenzen? Erlaubt er einen wehmütigen Rück-Blick auf trümmerfreie Westberliner Idyllen,

⁵ Der abgebildete Sakralbau ähnelt stark der Schöneberger Königin-Luise-Gedächtniskirche, deren Grundsteinlegung auf 1910 datiert (für diesen Hinweis danke ich Lotta Ruppenthal).

⁶ Zitate aus dem Romantext werden nach der jeweils im analytischen Fokus stehenden historischen Ausgabe nachgewiesen; wo der Blick mehreren Ausgaben gilt, exemplarisch nach Fontane 1949a.



Abb. 2: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Roman aus dem alten Berlin. Schwerin: Petermücken 1948. Schutzumschlag (Gestaltung: Herbert Bartholomäus).



Abb. 3: Theodor Fontane: Irrungen – Wirrungen. Roman. Köln: Atlas [1956]. Schutzumschlag.

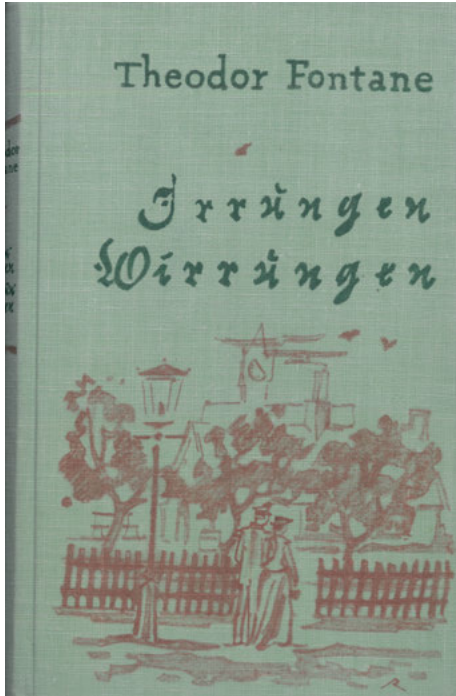


Abb. 4: Theodor Fontane: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Hamburg, Berlin: Deutsche Hausbücherei 1956. Vorderdeckel (Gestaltung: Werner Rebhuhn).

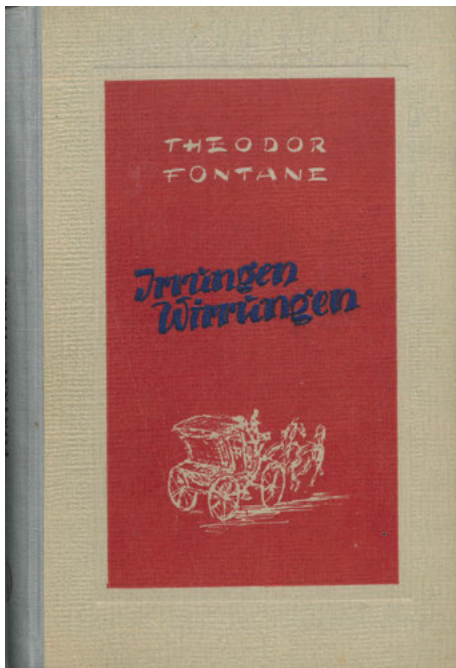


Abb. 5: Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. Berlin: Kantorowicz 1949. Vorderdeckel.

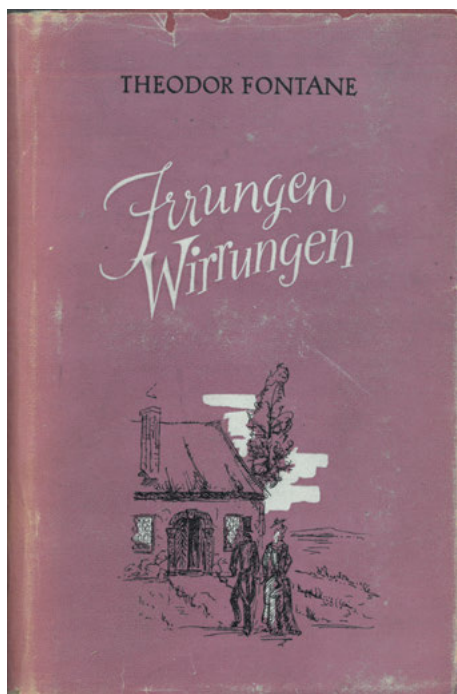


Abb. 6: Theodor Fontane: Irrungen · Wirrungen. Berlin, Stuttgart: Pontes 1949. Schutzumschlag.

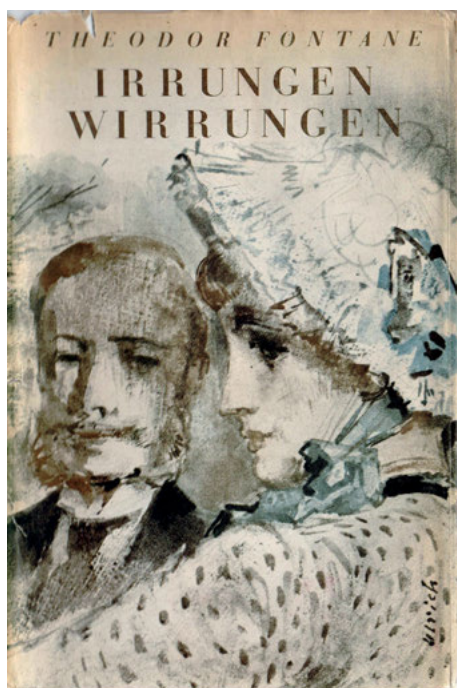


Abb. 7: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Mit Illustrationen von Gerhard Ulrich. Gütersloh: Bertelsmann 1949. Schutzumschlag.

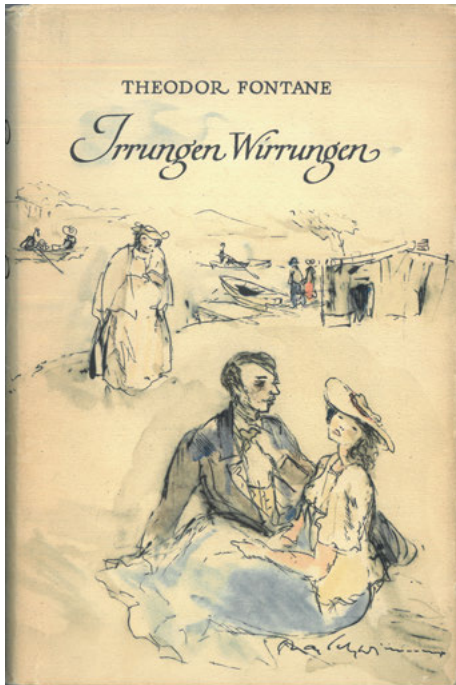


Abb. 8: Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. Roman. 3. Aufl. Berlin: Das Neue Berlin 1951 [1951]. Schutzumschlag (Gestaltung: Max Schwimmer).

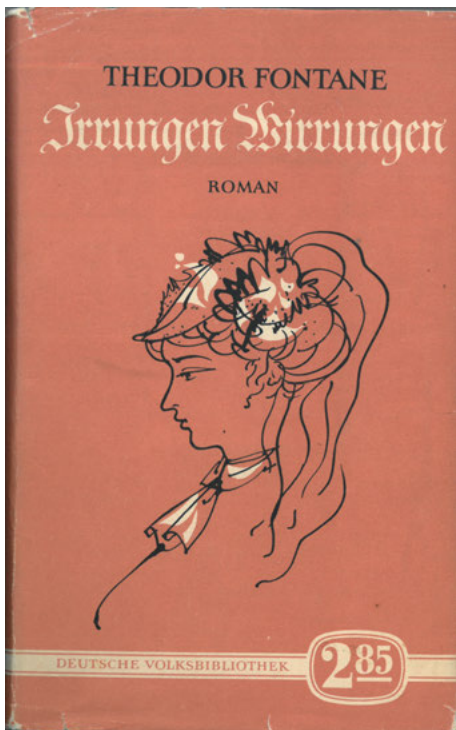


Abb. 9: Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. Roman. Berlin: Aufbau 1958. Schutzumschlag (Gestaltung: Gerhard Kurt Müller).

überdies auf „Altstadt-Dresden“ samt „Kuppel der Frauenkirche“ (Fontane 1949a, 167), wie ihn Botho und Käthe auf ihrer Hochzeitsreise werfen? Welche Avancen, welche Schwierigkeiten macht er nostalgisch disponierter Lektüre?

Die Leser:innen von *Irrungen, Wirrungen* haben es mit einem Roman zu tun, der, insbesondere in seiner zweiten Hälfte, selbst ganz und gar im Zeichen von Erinnerung und Wiederholung steht⁷ und in dem sich Glück und Sehnsucht der Figuren ihrerseits an in ihrer Vergänglichkeit betonte Idyllen „an der wandernden Grenze der schnell wachsenden Stadt“ heften (Graevenitz 2014, 476). Vom ersten Satz an versieht der Roman das erzählte Geschehen mit der Signatur des Vorläufigen, Brüchigen; schon von Fontanes Erzähler kann das Idyll der Dörr'schen Gärtnerei ja nur noch als bereits verschwundenes, bloß „Mitte der siebziger Jahre noch“ bestehendes heraufbeschworen werden (Fontane 1949a, 5). Und auch die Figuren haben es mit den „alten Zeiten“ (Fontane 1949a, 182). In Lenes Sentenz: „Erinnerung ist viel, ist alles. Und die hab ich nun und bleibt mir und kann mir nicht mehr genommen werden“ (Fontane 1949a, 161) könnte nostalgisch eingestellte Lektüre somit vermeintliche Bestätigung erkennen, vor allem aber im für „sentimentale Gedanken“ (Fontane 1949a, 49) überaus anfälligen Botho einen – fragwürdigen – Gewährsmann finden. Reflexion erfährt der paratextuell beschworene Rück-Blick der Nachkriegsleser:innen auf das „alte Berlin“ insbesondere im 22. Kapitel in Bothos wehmütiger Erinnerung an den „Dörrsche[n] Garten, de[n] Gang nach Wilmersdorf, die Partie nach Hankels Ablage“ als Schauplätze einst erfüllter Gegenwart, die schon im Hier und Jetzt der letzten Romankapitel nur noch als „Bilder“ „längst [z]urückliegende[n]“ Glücks re-imaginiert werden können:

Das war der letzte Tag gewesen, die letzte glückliche Stunde ... „[...] Ach sie war so lieb und gut an jenem Nachmittag, als wir noch allein waren und an Störung nicht dachten, und ich vergesse das Bild nicht, wie sie da zwischen den Gräsern stand und nach rechts und links hin die Blumen pflückte. [...]“ (Fontane 1949a, 240)

Als affektiv aufgeladene Andenken hat Botho die Blumen und Lenes Briefe aufbewahrt, will aber nun „ein Ende damit machen. Was sollen mir diese toten Dinge, die mir nur Unruhe stiften und mir mein bißchen Glück und meinen Ehefrieden kosten, wenn je ein fremdes Auge darauf fällt.“ (Fontane 1949a, 240) Botho entschließt sich zur Verbrennung der Erinnerungsobjekte – was dem Erzähler Gelegenheit gibt, affekt-poetisch noch einmal in die Vollen zu gehen, zu betonen, wie Botho „jetzt im Wiederlesen“ von Lenes Briefen „Rührung“ erfährt, wie er mit dem „Gefühl eines süßen Schmerzes“, ja mit regelrechter Schmerzlust diese Briefe „Blatt auf Blatt [...] in Feuer aufgehen“ lässt (Fontane 1949a, 241–242). Zugleich wird den Leser:innen durch die

⁷ Und zwar auf der Ebene seiner Handlungsstruktur wie im motivischen Detail: „Jedes Text-Element kommt in *Irrungen, Wirrungen* mindestens zweimal vor, in zwei verschiedenen Versionen oder Registern, in asymmetrischen Spiegelungen und formalen oder semantischen Doubletten.“ (Helmstetter 1998, 142)

Allusion der markanten Titelformel im Romantext just an dieser Stelle das Lektüreobjekt ins Bewusstsein gerufen, das sie selbst in den Händen halten, so dass nostalgische Brief- und Romanlektüre reflexiv zusammengeschlossen sind: „Viel Freud, viel Leid“, denkt Botho, *seine* Erinnerungsmedien in den Händen haltend, „Irrungen, Wirrungen. Das alte Lied.“ (Fontane 1949a, 241) Der Roman evoziert nostalgische Erinnerung nicht nur, er inszeniert sie auch, macht sie zum Gegenstand von Beobachtung, potenziert nostalgisch disponierte Lektüre zu Nostalgie zweiter Ordnung.

Interpretationen des Romans haben vielfach gezeigt, dass Fontanes Text Sentimentalitäten nicht nur aufruft, sondern konterkariert, relativiert, reflektiert, dass er die Idylle „widerlegt“ (Müller-Seidel 1980, 266), sie als „Wunschwelt“ ausstellt (Liebrand 1990, 104), das Liebesmotiv „in Klammer[n] setzt“ (Helmstetter 1998, 147), die „Sentimentalität vertreibt“ (Mittenzwei 1970, 106), kurzum: dass er seinen Leser:innen einigen Anlass bietet, auch zu den eigenen Sentimentalitätstendenzen in reflexive Distanz zu treten. Befunde wie diese sind das Resultat minutiöser, bisweilen brillanter Lektüren, die dem Text auf der Höhe seiner Komplexität analytisch begegnen. Rezeptionsphänomenologisch gesprochen stellen solche Lektüren im Zeichen von „analytical detachment, critical vigilance, guarded suspicion“ (Felski 2008, 2) aber nur *ein* Extrem auf einem Spektrum mehrerer möglicher Lesarten dar, die der Roman erfahren kann. Gegenüber einem „scholarly reading“, „shaped by distinctive conditions and expectations“, hat prominent Rita Felski die Vielfalt anderer, von ihrerseits spezifischen Erwartungen und Umständen geprägter „lay readings“ betont, um beide Modi – ohne sie normativ gegeneinander auszuspielen – nach ihren jeweiligen Ausprägungen und Voraussetzungen befragen zu können:

That one person immerses herself in the joys of *Jane Eyre*, while another views it as a symptomatic expression of Victorian imperialism, often has less to do with the political beliefs of those involved than their position in different scenes of reading (Felski 2008, 12).

Mit Blick auf *Irrungen, Wirrungen* weist schon Helmstetter (1998, 148) ausdrücklich auf die „Unwahrscheinlichkeit“ einer Lektüre des Romans hin, die durchgehend seine „Differenzierungen und Einklammerungen beachtet und nicht mit emphatischen Reflexen auf die Schematismen reagiert“, die der Text (unter Vorbehalten) ins Spiel bringt. Literarische Texte, so Felski entsprechend,

lack the power to legislate their own effects; the internal features of a literary work tell us little about how it is received and understood, let alone its impact, if any, on a larger social field. [...] As cultural studies and reception studies have amply shown, aesthetic objects may acquire very different meanings in altered contexts; the transactions between texts and readers are varied, contingent, and often unpredictable. (Felski 2008, 9)

Fontanes Roman macht ja selbst von Anfang an klar, dass es auf die jeweilige „Beleuchtung“, auf Umstände und Standpunkt ankommt, ob man zum Beispiel in einer Gärtnerei den „jämmerliche[n] Holzkasten“ erkennt, der sie ist, oder das „Schloß“, zu dem man sie verklären kann (Fontane 1949a, 12–13; vgl. Mittenzwei 1970, 97–98).

In Sachen „Beleuchtung“ nun sind die Paratexte der Neuausgaben in doppelter Hinsicht aufschlussreich: einerseits insofern sie einen Hinweis darauf geben, mit welchen Rezeptionsmodi die Verlage kalkuliert haben, andererseits sofern sie auf solche Rezeption – so „contingent“ und „unpredictable“ diese im je einzelnen Fall bleibt – selbst „[e]inwirken“ (Genette 2001, 10), den Roman in stimmungsvolles Dämmerlicht tauchen oder ihn analytisch erhellen können. Wenn etwa der Klappentext der Bertelsmann-Ausgabe unter massiver Aufbietung affektpoetischer Reizwörter hervorhebt, „Fontanes Kunst“ habe über das „verklungene Idyll aus dem Berlin der 70er Jahre und alle Not der Herzen [...] ein zartes, im Sommerabendwind wehendes Schleiertuch gebreitet und das alte Lied vom Scheidenmüssen gestimmt auf eine unendlich süße, unendlich leidvolle Melodie, die uns noch heute ans Herz greift“ (Fontane 1949a, U3), so trägt die topische Waschzettelsprache maßgeblich zu der Stimmung bei, die sie bewirbt; sie schwört die Leser:innen auf eine „Bewegung [des] Herzens“ (Fontane 1949a, 218) ein, wie sie der Text an Botho vorführen wird – und *nicht* auf eine Lektüre, die das „alte Lied“ als vom Roman „dekomponiert“ entziffert (Helmstetter 1998, 147). Der Klappentext zitiert hier den Roman selbst, der auch Botho von der (wiederholten) „Melodie“ des ‚alten Liedes‘ *Denkst du daran* „unendlich süß und unendlich schmerzlich“ ergriffen sein lässt (Fontane 1949a, 234–235).⁸ Bothos Sentimentalität erscheint so zur wirkungsästhetischen Richtschnur des Romans erhoben. Entsprechend betont auch das Nachwort, den „Duft dieses köstlichen Buches“ nicht durch „nachmalende Deutung“ analytisch „zerrede[n]“ zu wollen (Fontane 1949a, 279–280). Vielmehr alludiert es Trümmer und historische Verwerfungen, um vor dieser Kontrastfolie die Stimmungsdimension des Romans, seine überzeitliche und gemeinschaftsstiftende Qualität zur Geltung zu bringen, die *imagined community* – das imaginäre „Wir“ – der Leser:innen „aufs schönste [zu] bewege[n]“:

Mehr als ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit dieses Buch seinen Weg angetreten hat; das Gefüge unserer Gesellschaft, die Grundbedingtheiten unseres Lebens, ja selbst unsere Einstellung zu manchen Fragen letzter Entscheidung – all das hat sich gewandelt. Von der Landgrafenstraße (soweit sie noch steht) sucht niemand mehr Charlottenburger oder Wilmersdorfer Turmspitzen, und am Zoo gibt es weder dörfliche Gärtnereien noch schmale Wege „durch Klee und Korn“. Und dennoch ist, was Fontane geschrieben hat, jung, als wäre es gestern geschrieben, und niemand von uns liest „Irrungen, Wirrungen“ als „historischen Roman“. [...] Und mit einem fast wehmütigen Lächeln ergriffener Dankbarkeit legen wir ein Buch aus der Hand, das uns nicht nur köstlich unterhalten und aufs schönste bewegt hat, durch das wir (wie durch alles wahrhaft Große) auch ein wenig besser geworden sind. (Fontane 1949a, 285)

Zu einer ganz anderen Perspektive werden demgegenüber die Leser:innen der Ost-Berliner Ausgaben von 1951 und 1958 angehalten. Die Ausgaben stellen dem Text Vorworte voran, die einen wehmütigen Blick auf die dargestellten Verhältnisse von vornherein durchkreuzen, Aufmerksamkeit auf die im Text verhandelte Klassenfrage

⁸ Zum Stellenwert des Liedes vgl. Dunkel 2015, 33–37.

lenken. Sie zeichnen damit einer Sichtweise den Weg vor, wie sie im Text nicht Botho figuriert, sondern Lene, die sich von vornherein „gar nichts ein[bilden]“ (Fontane 1951, 30), „allem ehrlich ins Gesicht sehn“ (Fontane 1951, 47), keinerlei „Rührung [...] aufkommen lassen“ will (Fontane 1951, 72) – und die die Vorworte ihrerseits zur musterhaften Proletarierin verklären. Als „Höhepunkt des Romans“ exponiert Christfried Colers Vorwort zur Ausgabe des Neuen Berlin entsprechend nicht die „gemeinsam verbrachte[] Nacht“ in Hankels Ablage, sondern Lenes Geste der Hinwendung zu einem „arbeitende[n] Mädchen“ am Morgen danach, in deren „Arbeits-Taktschlag“ Botho bloße Hintergrund-„Musik“ erkennen will, Lene hingegen „ein Zeichen [...] und eine Fügung“ (Fontane 1951, 10). In Lenes Darstellung erkennen die Vorworte eine „gewandelte soziale Stellungnahme“ (Fontane 1951, 12), ein „dichterisches Urteil“ Fontanes, der hier schon, so das triumphale Zitat der Aufbau-Ausgabe, „etwas von der Größe jener Klasse“ geahnt habe, über die er „1896 [...] schrieb: [...] Die neue, bessere Welt fängt erst beim vierten Stande an. [...] Sie, die Arbeiter, packen alles neu an, haben nicht bloß neue Ziele, sondern auch neue Wege.“ (Fontane 1958, 6) In seiner „realistischen, unsentimentalen Darstellung“ der Klassenverhältnisse liefere Fontane nicht weniger als einen „Beitrag zu der Erkenntnis, daß der Weg [...] zur Höhe einer neuen Form des Zusammenlebens der Menschen nur über die Beseitigung der Klassenherrschaft führte“ (Fontane 1951, 13). Wer den Roman 1951 oder 1958 geleitet von der Deutungshoheit dieser Vorworte einer Lektüre unterzogen hat, dürfte kaum zu der kritischen Ansicht gelangt sein, es müsse sich bei *Irrungen, Wirrungen* um das „Produkt eines reaktionären Kitschfabrikanten“ handeln, den Sentimentalitätsavancen aber auch kaum affirmativ gefolgt sein. (Dass beide Ausgaben mit einer analytisch distanzierenden, auch an Details interessierten Lektüre rechnen, lässt sich auch daran ablesen, dass sie als einzige Stellenkommentare anfügen.)

Und *wiederum* anders musste den Text in Augenschein nehmen, wer ihm 1948 in der Ausgabe des Schweriner Petermännken-Verlags begegnet ist: Auch diese weist zwar emphatisch auf Fontanes vermeintliche Einsicht in die „Naturnotwendigkeit“ hin, „daß die Zeit die damals herrschenden Klassen zum Abtreten zwingen werde und daß notwendigerweise ein Aufstieg von unten herauf erfolgen müsse“ (Fontane 1948, 173) – allerdings erst in einem Nachwort. Lineare Lektüre ist somit zunächst vom heiteren Anblick des „alten Berlin“ auf dem Schutzumschlag geleitet – auch wenn der Klappentext hier Wert auf die Beobachtung legt, dass Fontanes „Erzählkunst“ das „kurze Sommerglück zweier Menschen [...] ohne jede Sentimentalität“ zeige. Während es für die Leser:innen der gebundenen Ausgabe natürlich nicht ausgeschlossen ist, noch *vor* der Lektüre des Romans zum einordnenden Nachwort vorzublättern, bleibt diese Möglichkeit – ebenso wie der vergnügte Blick auf den Umschlag – wiederum denjenigen verwehrt, die die Ausgabe in ihrer ursprünglichen Gestalt gelesen haben: als „Romanbeilage“ zur „Literarischen Monatsschrift“ *Heute und Morgen*, in monatlich gelieferten Einzelbögen von je „16 Seiten Umfang“, die erst „aneinandergereiht einen vollständigen Romanband [ergeben], den unsere Leser ihrem Bücherschrank einreihen können“ – weshalb auch erst „[n]ach Abschluß des Romans [...] ein Umschlag für

das zu bindende Buch angefordert werden“ kann ([Anzeige] 1948), so dass Lektüre zunächst auf den ‚nackten‘, parzellierten Text allein gestellt bleibt. In je spezifischer Weise organisieren die Paratexte so die Neurezeption ein und desselben Romans mit: als vordergründig unscheinbare Nebenschauplätze, auf denen sich *en miniature* politische und ästhetische Deutungskonkurrenzen der Nachkriegszeit austragen.

4 Liaison mit dem Populären: *Die Geliebte*

In dezidiert Konkurrenz zur Ordnung des „gediegene[n], gebundene[n] Buch[es]“ (Schwerbrock 1956), auf die ich mich bislang konzentriert habe, etabliert sich in den frühen 1950er Jahren ein literarisches Marktsegment, das vielfach anderen Regeln gehorcht: dasjenige der Taschenbücher, die „nach amerikanischem und englischem Pocket-Book-Muster“ ([Anonym] 1950, 31), angeführt von Rowohlts Rotations-Romanen, seit 1950 in unzähligen Reihen aus dem Boden schießen.⁹ Wie gänzlich anders literarische Texte in diesem Segment funktionieren können, hat David Earle (2009; 2013) aus amerikanistischer Warte eingehend gezeigt; an dieses ‚amerikanische Muster‘ schließen die folgenden Überlegungen ausdrücklich an.

Zu den zahlreichen neuen Taschenbuchserien der Nachkriegszeit gehört die seit 1951 in Hannover verlegte Reihe „LEHNING BUCH“, in der – wie die Rückseite jeder Ausgabe kundtut – „in regelmäßiger Folge interessante und spannende Unterhaltungsromane aus der Fülle der Weltliteratur und von modernen Autoren“ erscheinen. „Jeder Band dieser Taschenbuch-Reihe kostet nur DM 1,–“ (Fontane 1952, Umschlagrückseite); das ist der günstigste Preis, für den in der Bundesrepublik zu diesem Zeitpunkt ein Taschenbuch mit Leinenklebebindung zu haben ist (vgl. Klimmt und Rössler 2016, 281). Nach Émile Zolas *Nana* („Ein Sittenbild aus Frankreich“, so der das Buch annoncierende Slogan), Leo Tolstois *Kreutzerersonate* (beworben als „offene Beichte einer abgründigen Liebe“), Illa Grunerts *Jo hält nichts von der Liebe* („Die Liebesgeschichte eines störrischen Mädchens“), Alexandre Dumas’ *Die Kameliendame* („Der Roman einer Sünderin, die ihr Vergehen mit der Vergänglichkeit ihrer wahren Liebe sühnt“) und Erich Ebermayers *Fall Claasen* („Der Roman eines Mordprozesses, der die Welt in Atem hielt“) – alle Romane sind also paratextuell offensiv ausgeflaggt als Vertreter des *Romance*- und/oder *Crime*-Genres – erscheint, als Nr. 6 der Reihe, ein Band, dessen Titel ebenfalls das Sujet einer moralisch zweifelhaften Liebesbeziehung in Aussicht stellt: *Die Geliebte* steht da in Frakturschrift auf dem Cover und darüber in Antiquaversalien der Name des Autors: „THEODOR FONTANE“ (Abb. 10).

⁹ Vgl. zur Taschenbuchkultur der 1950er Jahre umfassend Klimmt und Rössler 2016. Einen Überblick der internationalen Forschung bietet Spoerhase 2017.



Abb. 10: Theodor Fontane: Die Geliebte. Hannover: Lehning 1952
(Gestaltung: Heinz Fehling).

Wem der schmale Band 1952 an „Kiosken und Zeitungsständen“¹⁰ in die Hände fällt, mag den Namen des Autors nicht weiter beachtenswert finden und sich gespannt auf die versprochene „zarte Liebesgeschichte“ stürzen; wer Fontane und vielleicht auch einige seiner „große[n] Romane“ kennt (der ‚Kleine Brockhaus‘ zählt hierzu 1952: „Irrungen und Wirrungen“, ‚Frau Jenny Treibel‘, ‚Effi Briest‘ und ‚Der Stechlin‘“ [375]), mag den Eindruck gewinnen, es mit einem weniger bekannten Werk, vielleicht gar mit einer Neuentdeckung zu tun zu haben. Erst der Klappentext auf der Schmutztitelfrückseite deutet an, dass es sich beim Titel um eine Camouflage handelt, man es weder mit einem unbeachteten Fontane-Text noch gar – wie ja auch Alfred S. mit Blick auf sein „Roman für alle“-Heft vermutet hatte – mit einem „jüngst entstandene[n] Buch“ zu tun hat: „IRRUNGEN UND WIRRUNGEN“, so heißt es da in verräterischen Versalien,

um die tiefe, echte Liebe eines preußischen Offiziers zu der einfachen, doch herzenswarmen Tochter einer Waschfrau knüpfen und lösen sich in dieser meisterhaften Erzählung Theodor Fontanes. Wenn die beiden jungen Menschen nach einem Sommer großer Leidenschaft auch tapfer auseinandergehen, um in ihren Stand und Lebenskreis zurückzukehren, schmerzt doch die Wunde des Verzichtes durchs ganze Leben, und das verklungene Idyll aus dem Berlin der siebziger Jahre wird nicht nur für sie, sondern auch für den erschütterten Leser zum Sinnbild alles Guten und Schönen auf dieser Erde.

Mehr als ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit der Dichter diesen Roman geschrieben hat, und dennoch wirkt alles, was in ihm steht, so jung, als wäre es gestern geschehen. Jeder wird in der Geschichte von der „Geliebten“ die echte Menschlichkeit der Schilderung entdecken und mit einem fast wehmütigen Lächeln ergriffener Dankbarkeit ein Buch aus der Hand legen, das ihn ebenso gut unterhalten wie tief bewegt hat. (Fontane 1952, o.P.)

Hier klingt zunächst vieles vertraut – die Betonung des „[M]eisterhaften“ und der überzeitlichen Bedeutsamkeit der Geschichte; die Beschwörung des „Berlin der siebziger Jahre“ als „verklungene[s] Idyll“; der zweite Absatz plagiiert sogar kurzerhand den Schlusspassus des Bertelsmann-Nachworts (s. oben Abschnitt 3: vgl. Fontane 1949a, 285).

Und doch präsentiert das Lehning-Buch den Text in signifikanter Weise anders. Nicht als kostbaren, sakrosankten Klassiker, nicht als singuläres Werk setzt das Taschenbuch Fontanes Roman in Szene, sondern als Teilelement einer Serie, das sich von Nr. 5 und Nr. 7 der Reihe weder in seiner optischen Aufmachung unterscheidet noch in seiner Funktion, „[g]ute und spannende Unterhaltung für jedermann“ (Fontane 1952, Umschlagrückseite) zu bieten: „Ein sensationeller Mordprozeß“ da (Abb. 11), „Eine zarte Liebesgeschichte [...] im Zauber des versunkenen Berlin“ hier, ein gleich beide Genrelemente, „Liebe“ und „Verbrechen“, verschränkender „Roman aus der Theaterwelt“ dort (Abb. 12). An die Stelle der Selbstähnlichkeit des Romans

¹⁰ Klimmt/Rössler zufolge wurden „die Lehning-Reihen primär über die Vertriebschiene des Pressemarktes angeboten [...], also an Kiosken und Zeitungsständen; in den Listen lieferbarer Taschenbücher tauchen sie hingegen nicht auf, und vom seriösen Buchhandel wurden sie gemieden“ (2016, 281).



Abb. 11 und 12: Erich Ebermayer: *Fall Claasen*. Roman. Hannover: Lehnig 1952 (Gestaltung: Johann Georg Geyger); Harald Baumgarten: *Das große Spiel um Michaela*. Roman. Hannover: Lehnig 1952.

Irrungen, Wirrungen, der als berühmtes Kunstwerk lexikonsicher identifizierbar wäre, tritt die Betonung seiner Genreförmigkeit – *Die Geliebte* –, seiner Zugehörigkeit zur Reihe.¹¹

Die werktheoretischen Implikationen solcher Form medialer Reformatierung klingen 1955 in einem Feuilleton Axel Collys in den *Düsseldorfer Nachrichten* an (hinter dem Pseudonym verbirgt sich Hans Blumenberg):

Als industrialisiertes Produkt verliert das Buch seine klassische Individualität, seine köstliche Abstufung in Format, Einband, Satzspiegel, Papier, Letterntype, die immer am Ausdrucks- und Mitteilungswillen des Autors ihren Anteil hatten und die Nuancen des Geschmacks der Bücherfreunde anzusprechen suchten. Das Industrieprodukt muß [...] solche Differenzierungen übergehen. Dafür strebt es jene Stufe gleichmäßiger Verlässigkeit an, auf der es zum „Markenartikel“ wird. (Blumenberg 2017 [1955], 216)

¹¹ Zum Phänomen solcher Re-Formatierung als *genre fiction* vgl. Earle 2013, 49–55; Earle 2009, bes. 159–173. Zur „Reihe“ als verlegerischem Peritext, der „dem potentiellen Leser sofort anzeigt, mit welchem Typ, wenn nicht mit welcher Gattung von Werk er es zu tun hat“, vgl. Genette 2001, 28.

Die strikte Abgrenzung des Taschenbuchs als „Industrieprodukt“ von traditionellen Buchformaten (die dann ja außerhalb der Kulturindustrie stünden?) erscheint rückblickend etwas schematisch (wobei der Artikel, im Unterschied zu vielen zeitgenössischen Wortmeldungen zum Thema, ausdrücklich kulturkritische Untergangstöne ablehnt: „Es ist noch nicht alles ‚Konsum‘, was als Taschenbuch glänzt!“ [Blumenberg 2017 [1955], 216]). Die werkästhetischen Effekte des Formatwechsels aber trifft der Artikel präzise. Das Gesetz der Serie, in dessen Namen das Taschenbuch den Tod des Autors in der Rotationspresse zu exerzieren scheint, zumindest aber dessen individuellen „Ausdrucks- und Mitteilungswillen“ eigensinnig durchkreuzt,¹² sorgt im Falle von *Die Geliebte* nicht nur dafür, dass der Titel zur Unkenntlichkeit entstellt wird (und damit jede Idee von Werkintegrität dahin ist), sondern verlangt auch, dass der Roman text stillschweigenden Kürzungen unterliegt, um dem Einheitsumfang von 128 Seiten à 45 Zeilen zu entsprechen: Details werden vielfach herausgestrichen, komplexe Satzkonstruktionen aufgelöst und umgestellt – das beginnt schon im ersten Satz: Aus „in der Mitte der siebziger Jahre“ wird „um 1875“, aus einer „große[n], feldeinwärts sich erstreckende[n] Gärtnerei“ eine „große Gärtnerei“, aus deren „kleine[m], dreifenstrige[n], in einem Vorgärtchen um etwa hundert Schritte zurückgelegene[n] Wohnhaus“ ein „kleines, dreifenstriges Wohnhaus“ und von dessen „Kleinheit und Zurückgezogenheit“ bleibt nur die „Zurückgezogenheit“ (Fontane 1949a, 5; Fontane 1952, 5); Fremdwörter werden in verständlichere Begriffe übersetzt: aus einer „Trivialerscheinung“ wird z. B. eine „gewöhnliche Erscheinung“ (Fontane 1949a, 15; Fontane 1952, 9) und aus einer „Bourgeoise“ eine „Spießbürgerin“ (Fontane 1949a, 74; Fontane 1952, 35); der Stil modernisiert: aus „ebendiesem Augenblicke“ wird „diese[r] Augenblick“, aus „all mein Lebtage nicht“ „noch nie“ (Fontane 1949a, 168; Fontane 1952, 79); unklare Referenzen vereindeutigt: Botho etwa geht nicht einfach „aufs Tor“ zu, sondern „auf das Brandenburger Tor“ (Fontane 1949a, 63; Fontane 1952, 30). Gegen Ende werden zunehmend auch längere (nicht zuletzt anstößige) Passus entfernt: Im 18. Kapitel der Lehning-Ausgabe etwa hat Botho Käthe bloß „acht Bände Novellen als unterste Schicht in den Koffer gelegt“ (Fontane 1952, 91), nicht aber, „damit sich meine Phantasie nicht kurwidrig erhitze, [...] gleich noch ein Buch über künstliche Fischzucht mit zugetan“ (Fontane 1949a, 195); auch der gesamte darauffolgende – anspielungsträchtige – Absatz über die Fischzucht ist gestrichen. Kurz darauf wird eine Figur um die Phantasie gebracht, „Gardehusaren [...] lägen morgen schon in Marschquartier in Zehlendorf und rückten übermorgen durchs Brandenburger Tor hier ein“ (1949a, 198). In Käthes Brief im 20. Kapitel wimmelt es auf dem Brandenburger Bahnsteig nicht mehr „von Militär“ (Fontane 1949a, 211; Fontane 1952, 99); Gideon Franke darf nicht mehr über „des Fleisches Schwäche“ und die zehn Gebote sprechen (Fontane 1949a,

¹² Vgl. Earle 2009, 172: „The text becomes unstable once it has been released into the world due to the ensuing involvement of publisher, editor, book designer, even bookseller: all play a role in the construction and reception of a text, and all deflate or delute the author's intention.“

222; Fontane 1952, 104). Im 25. Kapitel fällt im Bericht über eine Schlangenbader Plauderei die Gegenüberstellung von „dreiunddreißig“ im Siebenjährigen Krieg gefallenen „Wedells“ und „hundertdreiunddreißig [...] von den Engländern, unseren damaligen Feinden, gehenkt[en]“ „Armstrongs“ weg (Fontane 1949a, 264–265; Fontane 1952, 123). Nicht nur auf der Ebene seiner paratextuellen Präsentation, sondern auch auf der Ebene seines Wortmaterials wird Fontanes Roman so regelrecht zu einem neuen Text, ganz buchstäblich zu Gegenwartsliteratur umgeschrieben.

Die Vehemenz, mit der Fontanes Roman hier reihengemäß formatiert und einer Unterhaltungsserie zugeschlagen wird, stellt zwar keinen Einzelfall dar,¹³ ist aber auch nicht selbstverständlich, wie ein Vergleich mit den beiden anderen Taschenbuch-Ausgaben zeigt. Der Verlag Kiepenheuer & Witsch, wo *Irrungen, Wirrungen* 1954 für 1,50 D-Mark als Band 10 der „Kiwi Taschenbücher“ erscheint – und zwar dezidiert als „[v]ollständige[] Ausgabe“ – differenziert zwischen „Literatur“, „Unterhaltung“ und „Wissen“ und ordnet *Irrungen, Wirrungen* unmissverständlich der „Literatur“ zu (Fontane 1954, o.P.); die Ullstein-Ausgabe von 1960 spart das Reizwort ‚Unterhaltung‘ aus; beide Ausgaben präsentieren überdies Fontane als „eine[n] der [...] großen Romanciers des neunzehnten Jahrhunderts“ und zeigen Figuren in historischem Kostüm – wiewohl in einer Bildästhetik, die deutlich in die klassische Moderne verweist (Abb. 13–14).¹⁴

Anders *Die Geliebte*: Während der Titelschriftzug in flagrant historistischer Fraktur den *appeal* des Alten bemüht (der übrige Text ist in Antiqua gesetzt), inseriert das von Heinz Fehling gestaltete Umschlagbild Botho und Lene optisch desto auffälliger in die Gegenwart: nicht nur, indem es Botho einen frappant anachronistischen grauen Anzug und modische Koteletten verpasst, sondern auch im ikonografischen Subtext. In der Pathosformel des aneinandergeschmiegt Paars zitiert das Cover eine der prominentesten populärkulturellen Bildschablonen der Zeit. Es figuriert Botho und Lene in präziser Anlehnung an die Plakate jener Erfolgsfilme, die – in einer Zeit strukturell destabilisierter Beziehungs- und Familienordnungen (vgl. Heineman 2003 [1999], 108–137) – heterosexuelle Paare in Serie aneinanderheften (vgl. Haralovich 1980) und auf diese Weise im Imaginären eine phantasmatische Leerstelle füllen: so – unter vielen anderen – Burt Lancaster und Virginia Mayo in *Der Rebell* (USA 1950, westdeutsche Erstaufführung 1951), Greta Garbo und Robert Taylor in *Die Kameliendame* (USA 1936, westdt. Wiederauff. 1951), Rita Hayworth und Glenn Ford in *Liebesnächte in Sevilla* (USA 1948, westdt. Erstauff. 1951), Gary Cooper und Ingrid Bergman in

¹³ Vgl. die Klage Hans Magnus Enzensbergers (1962, 121) mit Blick auf Goldmanns Gelbe Taschenbücher: „Mit gleicher Unverfrorenheit wurden Shakespeare, Schiller, Heine, Tolstoi und Hölderlin ausgewählt, redigiert, ‚gestrafft‘, mit Phrasen aus der Schulkladde schludrig eingekleidet und in bunte Umschläge, die ein Reklamebüro entwarf, gepackt.“

¹⁴ „Es handelte sich seinerzeit um die erste inhaltliche Ausdifferenzierung einer allgemeinen Taschenbuchreihe auf dem deutschen Markt“ (Klimmt und Rössler 2016, 209).



Abb. 13: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1954.



Abb. 14: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. West-Berlin: Ullstein 1960 (Gestaltung: Hermann Rastorfer).

Wem die Stunde schlägt (USA 1943, westdt. Erstaufl. 1951) oder – in deutschsprachigen Produktionen – Eva Probst und Adrian Hoven in *Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren* (BRD 1952), Sonja Ziemann und Rudolf Prack in *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950; Abb. 15), Sonja Ziemann und Rudolf Prack in *Grün ist die Heide* (BRD 1951).

Es sind insbesondere Ziemann und Prack, die Anfang der 1950er Jahre die Position als „neo-klassisches deutsches Liebespaar“ besetzen; gleichsam „offiziell bestätigt“ wird ihre Popularität, so der *Spiegel*, als Sonja Ziemann 1950 „[n]ach einer Umfrage der ‚Film und Mode-Revue‘, Baden-Baden, [...] als der beliebtesten deutschen Filmschauspielerin der ‚Bambi‘, eine Art deutscher ‚Oscar‘ verliehen [wird]. (Den ‚Bambi‘ für Männer bekam Rudolf Prack.)“ ([Anonym] 1952, 30). Die Anziehungskraft von Ziemanns Star-Persona erklärt der *Spiegel* – in einer Diktion, die die Misogynie, die sie anzeigt, eher fortschreibt als bloßstellt – damit, dass Ziemann nicht den Typus der *femme fatale*, sondern die „beruhigende[] Mittelmäßigkeit“ eines „Lieschen-Müller-Typs“ figuriere ([Anonym] 1952, 30), die „rührend konservative Tugend“ verkörpere, „an der Familie zu hängen und zum angetrauten Mann aufzublicken, wie sich's gehört“ ([Anonym] 1952, 31).



Abb. 15: Ernst Litter: Schwarzwaldmädel (BRD 1950, R: Hans Deppe), Filmplakat.

In diese heteronormative Bildordnung rückt das Cover nun auch Fontanes Roman ein – der ja mit den beiden Kassenschlagern der „Firma Zieprack“ (vgl. Segeberg 2009, 121) durchaus kompatible Raum- und Gender-Imagines entwirft. Der als oberflächliche Städterin modellierten Käthe ist Lene als Projektionsfläche männlicher Phantasien von „Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit“ entgegengestellt: „Das alles hat Lene, damit hat sie mir’s angetan, da liegt der Zauber“ (Fontane 1952, 72) – bloß dass sich in Fontanes Entsagungsplot die Paare eben gerade *nicht* nach Maßgabe solcher Phantasien zusammenfügen.

Wie schon Alfred S.’ Romanheft zapft das Lehnung-Buch das populärere Mediensystem ‚Kino‘ an. Das Paar auf dem Umschlag ist buchstäblich ein Klischee: ein Abklatsch massenmedial virulenter Bildvorlagen. Zugleich zitiert es dabei ein Klischee, das schon Fontanes Romantext selbst ins Bild setzt. Präzise überblendet das Cover zwei Motive aus dem 12. Kapitel des Textes, in dem die Figuren ihren Augenblick höchster Erfüllung erleben. Der Bildhintergrund ruft die Szenerie auf den Plan, die sich Lene darbietet, als sie im Giebelzimmer von Hankels Ablage auf Botho wartet – und die sich bereits im Roman als gerahmter Bildeindruck von betörender Stimmungsqualität präsentiert:

[A]lles, was eben noch von Verstimmung in ihrer Seele geruht haben mochte, das schwand jetzt völlig, als sie den Blick immer eindringlicher und immer entzückter auf das vor ihr ausgebreitete Bild richtete. Das Wasser flutete leise, der Wald und die Wiese lagen im abendlichen Dämmer, und der Mond, der eben wieder seinen ersten Sichelstreifen zeigte, warf einen Lichtschein über den Strom und ließ das Zittern seiner kleinen Wellen erkennen.

„Wie schön“, sagte Lene aufatmend. „Ich bin doch glücklich“, setzte sie hinzu.

Sie konnte sich nicht trennen von dem Bilde. Zuletzt aber erhob sie sich, schob einen Stuhl vor den Spiegel und begann ihr schönes Haar zu lösen und wieder einzuflechten. Als sie noch damit beschäftigt war, kam Botho.

[...]

Sie zog ihn mit sich fort an das noch offenstehende Fenster: „Sieh nur! Ein armes Menschenherz, soll ihm keine Sehnsucht kommen bei solchem Anblick?“

Und sie schmiegte sich an ihn und blickte, während sie die Augen schloß, mit einem Ausdruck höchsten Glückes zu ihm auf. (Fontane 1952, 58)

Die Illustration blendet Lenes Blick in die Landschaft und ihr Aufblicken zu Botho ineinander und verschmilzt so beide Momente zu *einer* affektpoetisch aufgeladenen Bildansicht: zu einem Bild „höchsten Glückes“, das seinerseits dazu angetan ist, bei seinen Betrachter:innen „[E]ntzücken“ und „Sehnsucht“ auszulösen. Solche Emotionalisierung bietet das Taschenbuch dabei ganz unverhohlen als Ware an: Gleichsam an die Stelle des auf dem Cover fehlenden Mondes tritt das D-Mark-Stück mit seinem Silberleuchten, das überdeutlich indiziert, zu welchem Preis die in Aussicht gestellten Emotionen zu haben sind, und das zugleich – als Alltagsmythologem von eigener ikonischer Strahlkraft – zum Pastiche notorischer Verheißungszeichen, die das Cover verdichtet, ein weiteres addiert.

Nicht als zarte Zeitkapsel (wie etwa in der Petermännken-, der Bertelsmann-, der Neues-Berlin- oder der Hausbücherei-Ausgabe), auch nicht als „schick[es]“ Designobjekt (Blumenberg 2017 [1955], 215) im Stile eines gemäßigten Modernismus (wie in den beiden späteren Taschenbuch-Ausgaben) bietet sich Fontanes Roman im Lehning-Taschenbuch den Blicken dar, sondern als Produkt einer eigentümlichen Zeichenmenge. Das Cover verschmilzt Vergangenheits- und Gegenwartsreferenzen, Gesten des Außerordentlichen und serielle Gleichförmigkeit, Zartheit und Spektakel, Romantik und Warenform, realistische Figuration und „spektakuläre Selbstreferenz“: Das Paar ist kein Paar, sondern ein zitiertes „Paar“, es stammt aus dem „selbstähnliche[n] Formenrepertoire“ populärer Bilder (vgl. Venus 2013, 67).

Dass *Irrungen, Wirrungen* nach 1945 in ganz unterschiedlicher Gestalt und auf unterschiedlichen medialen Schauplätzen, als „Meisterwerk“ und als Genreroman, als Gegenstand kritischer und nostalgischer Lektüre, seine Energien entfalten kann, verdankt sich, so scheint mir, nicht zuletzt der von Rudolf Helmstetter betonten, strukturell ‚doppelten Lesbarkeit‘ des Romantextes selbst: seinen Verfahren einer gezielten Durchkreuzung und Vermischung von *high* und *low*, Schema und Abweichung, „typisierender Erwartung und differenzierender Nicht-Einlösung“ (Helmstetter 1998, 131). Insbesondere die flagrante Vermarktung des Romans als Erbauungs- und Unterhaltungslektüre exponiert (wie in analogem Zusammenhang Earle formuliert hat) die

„multivalency“ des Textes, „though the sanctioned reception would have us consider such marketing ‚misreadings‘“ (2009, 164).

Und so bleibt Fontanes Roman nach 1945 kompatibel mit Formen medialer Reformatierung, die in ihm sowohl (ganz im heiklen Sinne Jenny Treibels) emphatisch ‚das Höhere‘, ‚das Klassische‘ entdecken, aber eben auch – durch eine Sekundärpoetik der Aktualisierung, durch Genremarker, durch Bildstrategien der Idyllisierung und Popularisierung – seine Affektangebote und Unterhaltungswerte akzentuieren können. Wie sagt Frau Dörr einmal über ihren „Marktschirm“? „[A]ltes Ding und lauter Flicker. Aber tut immer noch seine Schuldigkeit“ (Fontane 1952, 12).

Literatur

- Adam, Christian: Der Traum vom Jahre Null. Autoren, Bestseller, Leser: Die Neuordnung der Bücherwelt in Ost und West nach 1945. Berlin: Galiani 2016.
- [Anonym]: Sonja Ziemann. Das deutsche Gemüt. In: Der Spiegel, 3. September 1952, S. 30–33.
- [Anonym]: Reklame. Zum Herausreißen. In: Der Spiegel, 15. Juni 1950, S. 31–32.
- [Anonym]: Wiedersehen mit Büchern. In: Die Zeit, 29. September 1949.
- [Anzeige]. In: Heute und Morgen. Literarische Monatsschrift (1948), H. 8, o.P. [nach S. 560].
- Baßler, Moritz: Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen: Francke 2005.
- Beck, Andreas: Bau auf, bau auf! Poetische Ingenieurskunst in Theodor Fontanes „Die Brück’ am Tay“. In: Angermion 7 (2014), S. 125–155.
- Blumenberg, Hans: Das Buch als Markenartikel. Wohltat und Plage der Taschenbuch-Reihen – Das „Vollbuch“ stirbt aus [1955]. In: Ders.: Schriften zur Literatur 1945–1958. Hrsg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 215–218.
- Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia. New York: Basic Books 2001.
- Chartier, Roger: Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Frankfurt a.M.: Campus 1990.
- [cz.]: Theodor Fontane, in seiner und unserer Zeit. In: Neues Deutschland, Nr. 198, 14. Dezember 1946, S. 3.
- [de Br.]: Welche Bücher liest man in Frankfurt? Besuch bei der Nichte von Theodor Storm. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. Mai 1950, S. 9.
- Der Kleine Brockhaus, Bd. 1: A bis K. Wiesbaden: Brockhaus 1952.
- Dunkel, Alexandra: Figurationen des Polnischen im Werk Theodor Fontanes. Berlin, Boston: De Gruyter 2015.
- Earle, David M.: Re-Covering Modernism. Pulp, Paperbacks, and the Prejudice of Form. Burlington: Ashgate 2009.
- Earle, David M.: Conrad Under Wraps: Reputation, Pulp Indeterminacy, and the 1950 Signet Edition of *Heart of Darkness*. In: Studia Neophilologica 85 (2013), H. 1, S. 41–57.
- Enzensberger, Hans Magnus: Bildung als Konsumgut. Analyse der Taschenbuch-Produktion. In: Ders.: Einzelheiten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1962, S. 110–136.
- Ester, Hans: Die Anfänge der Fontane-Forschung in der DDR. In: Acta Germanica. Jahrbuch des südafrikanischen Germanistenverbandes 9 (1976), S. 161–175.
- Felski, Rita: Uses of Literature. Oxford: Blackwell 2008.

- Felski, Rita: *The Limits of Critique*. Chicago, London: The University of Chicago Press 2015.
- Fontane, Theodor: *Irrungen – Wirrungen*. Roman. Zeichnungen von Kurt Heiligenstaedt. Leipzig: Volk und Buch 1947.
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Roman aus dem alten Berlin. Schwerin: Petermänken 1948.
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Mit Illustrationen von Gerhard Ulrich. Gütersloh: Bertelsmann 1949. (Fontane 1949a)
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Lahr: Schauenburg 1949. (Fontane 1949b)
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Mit Berlin: Kantorowicz 1949. (Fontane 1949c)
- Fontane, Theodor: *Irrungen · Wirrungen*. Berlin, Stuttgart: Pontes 1949. (Fontane 1949d)
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Berlin: Verlag der Nation [1950].
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Roman. 3. Aufl. Berlin: Das Neue Berlin 1951 [1951].
- Fontane, Theodor: *Die Geliebte*. Hannover: Lehning 1952.
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1954.
- Fontane, Theodor: *Irrungen – Wirrungen*. Roman. Köln: Atlas [1956]. (Fontane 1956a)
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Hamburg, Berlin: Deutsche Hausbücherei 1956. (Fontane 1956b)
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Berlin: Aufbau 1958.
- Fontane, Theodor: *Irrungen Wirrungen*. Roman. West-Berlin: Ullstein 1960.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Graevenitz, Gerhart von: *Theodor Fontane: Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz: Konstanz University Press 2014.
- Greenblatt, Stephen: *Einleitung. Die Zirkulation sozialer Energie*. In: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 7–24.
- Gretz, Daniela: *Kanonische Texte des Realismus im historischen Publikationskontext: Theodor Fontanes ‚Frauenromane‘ Cécile und Effi Briest*. In: Nicola Kaminski, Nora Ramtke, Carsten Zelle (Hrsg.): *Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur*. Hannover: Wehrhahn 2014, S. 187–204.
- Haralovich, Mary Beth: *Advertising Heterosexuality*. In: *Screen* 23 (1982), H. 2, S. 50–60.
- Harms, Joachim: *Berlin im Leben und Werk Fontanes. Zum fünfzigsten Todestag des Dichters am 20. September*. In: *Neue Zeit*, Nr. 219, 19. September 1948, S. 8.
- Heineman, Elizabeth D.: *What Difference Does a Husband Make? Women and Marital Status in Nazi and Postwar Germany*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press 2003 [1999].
- Helmstetter, Rudolf: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*. München: Fink 1998.
- Klimmt, Richard/Rössler, Patrick: *Reihenweise. Die Taschenbücher der 1950er Jahre und ihre Gestalter*, Bd. 1. Butjadingen, Hamburg, Saarbrücken: Achilla 2016.
- Lehmann, Johannes F./Stüssel, Kerstin (Hrsg.): *Gegenwart denken. Diskurse, Medien, Praktiken*. Hannover: Wehrhahn 2020.
- Liebrand, Claudia: *Das Ich und die andern. Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder*. Freiburg i.Br.: Rombach 1990.
- Lüdecke, Heinz: *Der verkannte Theodor Fontane. Ein Beitrag zum Thema: „Kritik und Selbstkritik“ / Antwort auf einen Leserbrief*. In: *Neues Deutschland*, Nr. 127, 4. Juni 1950, S. 3.
- Ludwig, Renate: *Theodor Fontane heute. Ein Beitrag zur deutschen Selbstbesinnung*. In: *Zeitwende. Monatsschrift* 18 (1946/47), S. 739–748.

- [M. M.]: Der Westen nach dem ersten Schock. Gegensätze und Widersprüche im Buchhandel nach der Währungsreform. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel [Leipzig], Nr. 45, 6. November 1948, S. 421–424.
- Mergenthaler, Volker: Garderobenwechsel. „Das Fräulein von Scuderi“ in Taschenbuch, Lieferungswerk und Journal (1819–1871). Hannover: Wehrhahn 2018.
- Mittenzwei, Ingrid: Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Gehlen 1970.
- Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 1980.
- Pechel, Rudolf: Einleitung. In: Theodor Fontane: Lern überwinden – Lern entsagen. Frau Jenny Treibel · Effi Briest · Schach von Wuthenow · Der Stechlin. Wiesentheid: Droemersch Verlagsanstalt 1948, S. V–VIII.
- Poeschel, Hans: Zum Gedenken Theodor Fontanes. In: Deutsche Beiträge. Eine Zweimonatsschrift 2 (1948), H. 5, S. 454–462.
- Schwerbrock, Wolfgang: Magie und Verhängnis der hohen Auflagen. Taschenbuch, Buchgemeinschaft, Werkbücherei / Die meistverlangten Titel 1955. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. Januar 1956, S. 8.
- Segeberg, Harro: *Grün ist die Heide*. Zur Mentalitätsgeschichte des Heimatfilms. In: Ders. (Hrsg.): Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschlands als Kulturindustrie (1950–1962). München: Fink 2009, S. 121–146.
- Spoerhase, Carlos: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830. Göttingen: Wallstein 2018.
- Spoerhase, Carlos: Rauchen oder Lesen? Zur Erforschung der Geschichte des Taschenbuchs. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 72 (2017), S. 239–243.
- Steen, Harry: Was wird nicht gelesen, Herr Direktor? In: Neue Zeit, Nr. 241, 15. Oktober 1947, S. 2.
- Stremow, Ilse: Traum von Berlin. In: Neue Zeit. Tageszeitung der Christlich-Demokratischen Union Deutschlands, Nr. 81, 6. April 1947, S. 3–4.
- Tontsch, Ulrike: Der „Klassiker“ Fontane. Ein Rezeptionsprozess. Bonn: Bouvier 1977.
- Venus, Jochen: Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie. In: Marcus S. Kleiner, Marcus Wilke (Hrsg.): Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken. Springer: Wiesbaden 2013, S. 49–73.
- Wende, Waltraud: Einen Nullpunkt hat es nie gegeben. Schriftsteller zwischen Neuanfang und Restauration – oder: Kontinuitäten bildungsbürgerlicher Deutungsmuster in der unmittelbaren Nachkriegsära. In: Georg Bollenbeck, Gerhard Kaiser (Hrsg.): Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000, S. 17–29.
- Wohlgemuth, Rolf: Fontane, der Seher des Untergangs. In: Heute und Morgen. Literarische Monatszeitschrift 1 (1948), H. 1, S. 63–64.

Abbildungen

In einigen Fällen konnten Rechteinhaber trotz gründlicher Suche nicht ermittelt werden. Rechteinhaber werden gebeten, sich ggf. mit dem Herausgeber dieser Publikation in Verbindung zu setzen.

Abb. 1

Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Berlin: Verlag der Nation [1950]

Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Berlin: Verlag der Nation [1950]. Exemplar: Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Signatur 727873-B (3)

Rechte: Mit freundlicher Genehmigung der Verlagsgruppe Husum

Abb. 2

Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Roman aus dem alten Berlin. Schwerin: Petermänken 1948, Schutzumschlag (Gestaltung: Herbert Bartholomäus)

Quelle: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Roman aus dem alten Berlin. Schwerin: Petermänken 1948. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 3

Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen – Wirrungen. Roman. Köln: Atlas [1956], Schutzumschlag

Quelle: Theodor Fontane: Irrungen – Wirrungen. Roman. Köln: Atlas [1956]. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 4

Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Hamburg, Berlin: Deutsche Hausbücherei 1956, Vorderdeckel (Gestaltung: Werner Rebhuhn)

Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Hamburg, Berlin: Deutsche Hausbücherei 1956. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Mit freundlicher Genehmigung des Rowohlt Verlags, Verlagsgruppe Holtzbrinck

Abb. 5

Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Berlin: Kantorowicz 1949, Vorderdeckel

Quelle: Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. Berlin: Kantorowicz 1949. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 6

Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen · Wirrungen. Berlin, Stuttgart: Pontes 1949, Schutzumschlag

Quelle: Theodor Fontane: Irrungen · Wirrungen. Berlin, Stuttgart: Pontes 1949. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 7

Bezeichnung: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Roman. Mit Illustrationen von Gerhard Ulrich. Gütersloh: Bertelsmann 1949, Schutzumschlag

Quelle: Theodor Fontane: Irrungen Wirrungen. Mit Illustrationen von Gerhard Ulrich. Gütersloh: Bertelsmann 1949. Exemplar: Theodor Fontane-Archiv Potsdam, Signatur 88/120

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 8

Bezeichnung: Theodor Fontane: *Irrungen Wirrungen*. Roman. 3. Aufl. Berlin: Das Neue Berlin 1951 [1951], Schutzumschlag (Gestaltung: Max Schwimmer)

Quelle: Theodor Fontane: *Irrungen Wirrungen*. Roman. 3. Aufl. Berlin: Das Neue Berlin 1951 [1951].

Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Abb. 9

Bezeichnung: Theodor Fontane: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Berlin: Aufbau 1958, Schutzumschlag (Gestaltung: Gerhard Kurt Müller)

Quelle: Theodor Fontane: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Berlin: Aufbau 1958. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Mit freundlicher Genehmigung der Gerhard Kurt Müller-Stiftung

Abb. 10

Bezeichnung: Theodor Fontane: *Die Geliebte*. Roman. Hannover: Lehning 1952 (Gestaltung: Heinz Fehling)

Quelle: Theodor Fontane: *Die Geliebte*. Roman. Hannover: Lehning 1952. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 11

Bezeichnung: Theodor Fontane: *Erich Ebermayer: Fall Claasen*. Roman. Hannover: Lehning 1952 (Gestaltung: Johann Georg Geyger)

Quelle: Theodor Fontane: *Erich Ebermayer: Fall Claasen*. Roman. Hannover: Lehning 1952. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von Susanne und Alexander Beck

Abb. 12

Bezeichnung: Harald Baumgarten: *Das große Spiel um Michaela*. Roman. Hannover: Lehning 1952, Frontcover

Quelle: Harald Baumgarten: *Das große Spiel um Michaela*. Roman. Hannover: Lehning 1952. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar

Abb. 13

Bezeichnung: Theodor Fontane: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1954, Frontcover

Quelle: Theodor Fontane: *Irrungen Wirrungen*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1954. Exemplar: Bibliothek des Moses Mendelssohn Zentrums für europäisch-jüdische Studien Potsdam, Signatur 98/1987

Rechte: Mit freundlicher Genehmigung des Verlags Kiepenheuer & Witsch

Abb. 14

Bezeichnung: Theodor Fontane: *Irrungen Wirrungen*. Roman. West-Berlin: Ullstein 1960, Frontcover (Gestaltung: Hermann Rastorfer)

Quelle: Theodor Fontane: *Irrungen Wirrungen*. Roman. West-Berlin: Ullstein 1960. Exemplar: Slg. des Verfassers

Rechte: Mit freundlicher Genehmigung von Mathias Rastorfer

Abb. 15

Bezeichnung: Ernst Litter: Schwarzwaldmädel (BRD 1950, R: Hans Deppe), Filmplakat

Quelle: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt

Rechte: Rechteinhaber nicht ermittelbar