

DER FONTANE-TON

Typische Merkmale der Sprache Theodor Fontanes

Von Clarissa Blomqvist (Stockholm)

Unverkennbar fontanisch, echter Fontane, typischer Fontane-Ton: immer wieder finden sich in der Fontane-Kritik Attribute wie diese, mit denen auf den individuellen Stil Theodor Fontanes angespielt wird. Wenigen Dichtern wird so beständig ein ganz eigener und offensichtlich eindeutig zu erkennender Sprachstil zugesprochen wie Theodor Fontane. Doch was genau ist so unverkennbar fontanisch? Woran erkennt man den echten Fontane und welche Merkmale kennzeichnen den typischen Fontane-Ton? Diesen Fragen, die bisher erst in Ansätzen untersucht und noch nicht zufriedenstellend beantwortet worden sind, soll an dieser Stelle etwas genauer nachgegangen werden.

Ausgelöst hat die Diskussion um den Fontane-Ton eigentlich Fontane selbst mit seiner Kritik des Stils Gottfried Kellers. In seinem Essay kritisiert Fontane den unabhängig vom Gegenstand stets gleichbleibenden „Keller-Ton“ und formuliert seine persönlichen Vorstellungen von gutem Stil:

„Ein Werk ist um so stilvoller, je objektiver es ist“, d. h. je mehr nur der Gegenstand selbst spricht, je freier es ist von zufälligen oder wohl gar der darzustellenden Idee widersprechenden Eigenheiten und Angewöhnungen des Künstlers. Ist dies richtig (und ich halt' es für richtig), so läßt sich bei Keller eher von Stilabwesenheit als von Stil sprechen. Er gibt eben all und jedem einen ganz bestimmten allerpersönlichsten Ton, der mal paßt und mal nicht paßt, je nachdem. Paßt er, so werden, ich wiederhol' es, allergrößte Wirkungen geboren, paßt er aber nicht, so haben wir Dissonanzen, die sich gelegentlich bis zu schreienden steigern. Er kennt kein *Suum cuique*, verstößt vielmehr beständig gegen den Satz: ‚Gebt dem Kaiser, was des Kaisers und Gott, was Gottes ist.‘ Erbarmungslos überliefert er die ganze Gotteswelt seinem Keller-Ton.¹⁾

Dieser Stelle zufolge hält Fontane es für ein Zeichen guten Stils, wenn der Künstler seine Sprache an den jeweils zu beschreibenden Gegenstand anpasst, wenn die Sprache der darzustellenden Idee entspricht. Nichts dagegen hält Fontane davon,

¹⁾ THEODOR FONTANE, Otto Brahm, Gottfried Keller. Ein literarischer Essay [Berlin 1883], in: THEODOR FONTANE, Sämtliche Werke, hrsg. von EDGAR GROSS, KURT SCHREINERT u. a., Bd. 21/1, München 1963, S. 264f.

wenn sich der ausgeprägte Individualstil eines Künstler in jedem seiner Werke äußert und unabhängig vom wechselnden Gegenstand stets gleich bleibt. Fontane hat nichts gegen den unverkennbaren Keller-Ton an sich, doch hat er entschieden etwas gegen den Keller-Ton, wenn er an unpassender Stelle zum Vorschein kommt.

Was an diesen Äußerungen überrascht, ist, dass Fontane bei Keller einen ausgeprägten Individualstil verurteilt, der auch sein eigenes Werk auszeichnet. Schon Thomas Mann hat diese Stilauffassung Fontanes sonderbar gefunden und kommentiert. In seinem Essay ›Der alte Fontane²⁾ von 1910, einer Rezension der ›Briefe an die Freunde‹, argumentiert Mann, Fontanes Stiltheorie entspreche so gar nicht Fontanes eigenem Stil. Denn auch bei Fontane sei ein ganz persönlicher Stil zu erkennen, der sich unabhängig vom Gegenstand durch das Werk ziehe. Diese Dominanz eines Individualstils hält Mann aber im Unterschied zu Fontane gerade nicht für negativ, sondern für durchaus positiv. Angeregt von Fontanes Äußerungen über den Keller-Ton, prägt Mann nun in seiner Besprechung der Keller-Kritik den seitdem immer wieder aufgegriffenen Ausdruck vom Fontane-Ton:³⁾

Die Wahrheit zu sagen, so trifft der Einwand, den Fontane gegen Keller erhebt, wenn es ein Einwand ist, ihn selber nicht weniger oder kaum weniger als diesen. Auch er hat die ganze Gotteswelt seinem Fontane-Ton überliefert; und wer möchte es anders wünschen? Der Einwand ist kein Einwand, und Fontanes naturalistisch beeinflusste Stiltheorie ist nicht auf der Höhe seiner Praxis. Zwar trägt jeder Stoff seinen Stil in sich, und der Manierist taugt so wenig wie der Glattschreiber. Aber jene stilistische Mimikry, die einen Schriftsteller befähigt, jede Wendung seines Vortrags mit der Atmosphäre der Welt zu erfüllen, die er darstellt, schließt die Einheit und geprägte Eigenart der stilistischen Persönlichkeit keineswegs aus. [...] Die Sache ist die, daß der Künstler zwar nicht selber redet, sondern die Dinge reden läßt, daß er sie aber auf seine persönliche Art reden läßt. Und nochmals: wer möchte wünschen, daß Fontane es anders gehalten hätte?⁴⁾

Thomas Mann beobachtet also unabhängig von Gegenstand und Genre stilistische Eigentümlichkeiten im Werk Fontanes, den typischen Fontane-Ton. Die Existenz des unverkennbaren Individualstils schließt die Möglichkeit, „die Dinge reden zu lassen“, also den Stil auch der Situation anzupassen, keineswegs aus. An einer späteren Stelle in seinem Essay beschreibt Mann dann die Merkmale genauer, die für ihn den unverkennbaren Fontane-Ton ausmachen:

Es ist etwas unbedingt Zauberhaftes um seinen Stil und namentlich um den seiner alten Tage, wie er uns in den Briefen der achtziger und neunziger Jahre wieder entgegentritt. Mir persönlich wenigstens sei das Bekenntnis erlaubt, daß kein Schriftsteller der Vergangenheit oder Gegenwart mir die Sympathie und Dankbarkeit, dies unmittelbare und instinktmäßige Entzücken, diese unmittelbare Erheiterung, Erwärmung, Befriedigung erweckt, die ich bei jedem Vers, jeder Briefzeile, jedem Dialogfetzchen von ihm empfinde. Diese bei aller behaglichen Breite so leichte, so lichte

²⁾ THOMAS MANN, Der alte Fontane, in: DERS., Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität, Stockholm 1945, S. 543–573, hier: S. 559f.

³⁾ HELMUTH NÜRNBERGER (Der frühe Fontane. Politik, Poesie, Geschichte 1840 bis 1860, München 1971, S. 24) weist darauf hin, dass allerdings nicht Thomas Mann der erste ist, der diesen Ausdruck verwendet, sondern Felix Peppenberg.

⁴⁾ MANN, Der alte Fontane (zit. Anm. 2), S. 559f.

Prosa hat mit ihrer heimlichen Neigung zum Balladesken, ihren zugleich mundgerechten und versmäßigen Abkürzungen etwas bequem Gehobenes, sie besitzt, bei scheinbarer Lässigkeit, eine Haltung und Behältnis, eine innere Form, wie sie wohl nur nach langer poetischer Übung denkbar ist, sie steht in der Tat der Poesie viel näher, als ihre unfeierliche Anspruchslosigkeit wahrhaben möchte [...]. Man hat ihn oft einen ‚Causeur‘ genannt, und er selbst hat es getan. Jedoch die Wahrheit ist, daß er ein Sänger war, auch wenn er zu klönen schien [...].⁵⁾

Es ist also die „leichte“ und „lichte Prosa“, die „unfeierliche Anspruchslosigkeit“, die Thomas Mann für typisch fontanisch hält, eine nur „scheinbare Lässigkeit“ allerdings, hinter der sich eine anspruchsvolle und mühsam erarbeitete Poesie verberge. Mann schätzt in Fontane den Poeten, den „Sänger“, der sich hinter dem Klöner, dem Plauderer verberge. Eben diese fontanische Leichtigkeit des Stils sei aber nicht nur bei der Beschreibung bestimmter Gegenstände zu beobachten, sondern durchziehe Fontanes Gedichte ebenso wie seine Briefe und seine Romane, eben „jeden Vers, jede Briefzeile, jedes Dialogfetzchen“.

Die von Thomas Mann begonnene Beschreibung des Fontane-Tons hat sich in der Fontane-Forschung in Untersuchungen zum Sprachgebrauch in Fontanes Romanen fortgesetzt. Da in den Romanen die Erzählerrede oft hinter der Figurenrede zurücktritt, steht in den Untersuchungen zur Sprache meist das Gespräch in den Gesellschaftsromanen im Vordergrund.⁶⁾ Betont wird immer wieder Fontanes Tendenz zum Plaudern; besonders häufig dient deshalb der ›Stechlin‹ als Untersuchungsgegenstand. Schließlich hat Fontane selbst gemeint, in diesem Roman sei „alles Plauderei, Dialog“⁷⁾.

Mit Sprache geht Fontane bekanntlich ganz bewusst um. So charakterisiert er seine Romanfiguren auch durch die Sprache, die er ihnen in den Mund legt. Der Kontrast zwischen Lene und Käthe in ›Irrungen, Wirrungen‹ zum Beispiel wird nicht zuletzt durch den Unterschied in ihrer Sprache hervorgehoben. Während sich Lene gerade durch ihre „Einfachheit, Wahrheit und Unredensartlichkeit“⁸⁾ auszeichnet, beherrscht ihre Gegenfigur Käthe die „Kunst des gefälligen Nichtsagens“⁹⁾. In der Sprache der Romanfiguren kann man neben den ihnen eigenen Charakteristika zweifellos auch Merkmale von Fontanes persönlicher Sprache erkennen.¹⁰⁾ So wird von der Sprache des alten Dubslav von Stechlin, der gegenüber

⁵⁾ Ebenda, S. 560f.

⁶⁾ Grundlegende Arbeiten zu diesem Thema sind unter anderem: MARY-ENOLE GILBERT, Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen, Leipzig 1930; – INGRID MITTENZWEI, Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen, Berlin, Zürich 1970; – PETER HASUBEK, „... wer am meisten redt ist der reinste Mensch“. Das Gespräch in Theodor Fontanes Roman ›Der Stechlin‹, Berlin 1998.

⁷⁾ Brief an Adolf Hoffmann, den Chefredakteur der Zeitschrift ›Über Land und Meer‹, Mai/Juni 1897, in: THEODOR FONTANE, Werke, Schriften und Briefe, hrsg. von WALTER KEITEL und HELMUTH NÜRNBERGER, Abt. IV: Briefe, Bd. 4: 1890–1898, München 1982, S. 650.

⁸⁾ THEODOR FONTANE, Irrungen, Wirrungen, in: FONTANE, Sämtliche Werke (zit. Anm. 1), Bd. 3, München 1959, S. 183.

⁹⁾ Ebenda, S. 190.

¹⁰⁾ Vgl. JÖRG KILIAN, „Alles Plauderei“? Fontanes ›Stechlin‹ im Blick der historischen Dialogforschung, in: Muttersprache 109/4 (1999), S. 338–357, hier: S. 340.

Pastor Lorenzen zugibt, „’ne natürliche Neigung zum Ausplaudern, zum Plaudern überhaupt“¹¹⁾ zu haben, immer wieder auf den Sprachgebrauch des alten Fontane geschlossen, der ebenso wie Dubslav im Roman ein Causeur genannt worden ist. Dennoch ist es problematisch, allein von der Sprache der Romanfiguren auf die Sprache des Dichters zu schließen, nur in der Figurenrede nach dem Fontane-Ton zu suchen. Schließlich vermischen sich hier der Ton des Erzählers und der Ton der Figuren. In Abwandlung der Bemerkungen Thomas Manns könnte man deshalb wohl sagen, dass Fontane zwar nicht selber redet, sondern die Figuren reden lässt, aber auf seine persönliche Art.

Nach wie vor gilt jedoch das bereits 1980 von Helmuth Nürnberger benannte Desiderat der Fontane-Forschung, an wissenschaftlichen Untersuchungen über Fontanes Stil herrsche immer noch Mangel.¹²⁾ Es mangelt vor allem an Arbeiten, die sich nicht nur mit den Romanen, sondern mit Fontanes Sprache in verschiedenen für ihn bezeichnenden Textsorten und bevorzugten Ausdrucksformen beschäftigen, etwa in seinen Theaterkritiken, Auslandskorrespondenzen, Tagebucheinträgen und Briefen. Dies ist umso bedauerlicher, als trotz mangelnder Detailuntersuchungen immer wieder vom typischen Fontane-Ton die Rede ist. Insbesondere seit 1996 mit den von Heide Streiter-Buscher herausgegebenen ›Unechten Korrespondenzen‹ – in Berlin geschriebenen Auslandskorrespondenzen, die während Fontanes Redakteurstätigkeit im Zeitraum von 1860 bis 1870 unter Chiffre in der ›Kreuzzeitung‹ erschienen – Texte aufgetaucht sind, deren Zuordnung zu Fontanes Werk zumindest strittig, wenn nicht zweifelhaft ist, ist eine genauere Bestimmung des Fontane-Tons notwendig geworden.¹³⁾ Interessanterweise hat gerade das Kriterium des Fontane-Tons in der Debatte um die ›Unechten Korrespondenzen‹ eine zentrale Rolle gespielt: Es wurde sowohl von der Herausgeberin als Begründung zur Aufnahme der Texte in die Sammlung genannt als auch von der Kritik als Argument zur Widerlegung der Authentizität einzelner Texte angeführt.¹⁴⁾

Thomas Mann fiel auf, dass der Fontane-Ton „jeden Vers, jede Briefzeile, jedes Dialogfetzchen“ durchdringe; man möchte hinzufügen: die Zeile jeder Theaterkritik und jeder Auslandskorrespondenz. Denn auch im journalistischen Werk kommt der Fontane-Ton deutlich zum Vorschein. Charlotte Jolles hat schon 1975 darauf hingewiesen, dass zwischen dem essayistischen und journalistischen Werk einerseits

¹¹⁾ THEODOR FONTANE, *Der Stechlin*, in: FONTANE, *Sämtliche Werke* (zit. Anm. 1), Bd. 8, München 1959, S. 340.

¹²⁾ HELMUTH NÜRNBERGER, *Fontanes Briefstil*, in: *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks. Zehn Beiträge*, hrsg. von HUGO AUST, München 1980, S. 56–80, hier: S. 57.

¹³⁾ THEODOR FONTANE, *Unechte Korrespondenzen*, hrsg. von HEIDE STREITER-BUSCHER, Berlin und New York 1996. Die auf die Edition folgende Debatte wurde vor allem in den ›Fontane-Blättern‹ ausgetragen.

¹⁴⁾ Vgl. CLARISSA JANTZEN, *Linguistische Beobachtungen zu ausgewählten ›Unechten Korrespondenzen‹: Ein Beitrag zur Diskussion um Theodor Fontanes Autorschaft*, in: *Fontane-Blätter* 69 (2000), S. 44–66, hier: S. 44.

und dem erzählerischen Werk andererseits stilistische Übereinstimmungen festzustellen seien:

Fontanes essayistische und journalistische Arbeiten sind aufs engste mit seinem erzählerischen Werk verflochten. Einmal bilden sie das Fundament, worauf sich dieses aufbaut; dann aber kommt es zu einer derartigen Verknüpfung und Verschmelzung stofflicher, thematischer, vor allem aber stilistischer Elemente, daß sein ganzes schriftstellerisches Werk, die persönliche Aussage in Briefen miteingeschlossen, zu einem Gewebe von so ungewöhnlicher Einheitlichkeit wird, das wir sofort als Fontanisch erkennen.¹⁵⁾

Dass auch im journalistischen Werk das unverkennbar Fontanische hervorsieht, ist umso bemerkenswerter, als der Entfaltung eines individuellen Stils gerade in journalistischen Texten damals wie heute Grenzen gesetzt sind. Schließlich müssen Journalisten Vorgaben der veröffentlichenden Zeitungen, etwaige Platzbeschränkungen sowie Anforderungen der jeweiligen Textsorte berücksichtigen. Die journalistischen Textsorten, wie wir sie heute kennen, wie Nachricht, Meldung, Bericht, Kommentar, Reportage, haben sich zwar erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts allmählich herausgebildet, doch hätte sich auch Fontane in seinem journalistischen Schreiben an gewisse Konventionen bei der Textsortengestaltung zu halten gehabt.¹⁶⁾ Diesen Geboten folgte er jedoch offenbar nur sehr bedingt. Graf Bernstorff jedenfalls, der preußische Gesandte in London, für den Fontane in den 1850er-Jahren als literarischer Berichterstatter tätig war, beklagte sich über Fontanes Missachtung der Textsortenkonventionen. Fontane sei „mehr belletristischer als politischer Schriftsteller“ und verfehle die „journalistisch-politische Schreibart“, die man von ihm erwarte.¹⁷⁾

Fontane setzt also auch in den journalistischen Texten seinen eigenen Ton durch. Im Folgenden soll nun dieses Hervortreten des Fontane-Tons im journalistischen Werk etwas genauer beschrieben werden, und zwar anhand von Beispielen aus einigen echten, im Sinne von tatsächlich im Ausland entstandenen, und einigen zweifellos echt-fontanischen unechten Londoner Korrespondenzen der 1850er- und 1860er-Jahre sowie aus Theaterkritiken von Shakespeare-Aufführungen aus den 1870er-Jahren. Um zu zeigen, dass sich der Fontane-Ton aber eben nicht nur stellenweise zeigt, sondern sich durchs Gesamtwerk zieht, werden gelegentlich auch Beispiele aus dem Romanwerk hinzugezogen. Im Vordergrund sollen einige ganz besonders typische Merkmale des Fontane-Tons stehen, und zwar auf der Textebene Überleitungssätze, die den Aufbau des Textes verdeutlichen, auf der Satzebene Parataxen mit den Konjunktion *und* und *aber* als Verbindungsglieder und schließlich

¹⁵⁾ CHARLOTTE JOLLES, Theodor Fontane als Essayist und Journalist, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 7/2 (1975), S. 98–119, hier: S. 98.

¹⁶⁾ Vgl. ULRICH PÜSCHEL, Journalistische Textsorten im 19. Jahrhundert, in: RAINER WIMMER, Das 19. Jahrhundert. Sprachgeschichtliche Wurzeln des heutigen Deutsch, Berlin 1991, S. 428–447.

¹⁷⁾ Zitiert nach KURT KOSZYK, Fontanes journalistischer Blick nach draußen, in: Fontane und die Fremde, Fontane und Europa, hrsg. von KONRAD EHLICH, Würzburg 2002, S. 192–211, hier: S. 203.

auf der Wortebene Wiederholungen und Variationen bestimmter Wendungen sowie rhetorische Mittel.

Schon auf der Textebene, also auf der Ebene der Textorganisation, der Textstruktur, lassen sich typische Merkmale des Fontane-Tons ausmachen. Typisch ist zum Beispiel, dass Fontane dem Leser die Gliederung seines Textes offenlegt, indem er Sätze formuliert, die das Thema des vorausgegangenen Sinnabschnitts zusammenfassen oder das des folgenden ankündigen. Solche metatextuellen Formulierungen, die im Folgenden als Überleitungssätze bezeichnet werden sollen, erleichtern dem Leser die Orientierung im Text und damit die Verständlichkeit, wie man aus der Verständlichkeitsforschung weiß.¹⁸⁾ Sowohl in seinen Theaterkritiken als auch in seinen Korrespondenzen findet sich oft nach einer allgemeinen Einleitung der erste Überleitungssatz, der das Thema des folgenden Themenabschnitts angibt. So heißt es zu Beginn einer Kritik von ›Antonius und Kleopatra‹ am 25. Mai 1871: „Wir schicken einige Bemerkungen über die Neubearbeitung voraus.“¹⁹⁾ Auch im weiteren Verlauf der Kritik leitet Fontane explizit zu einem neuen Thema über, und zwar mit den Worten: „Dies führt uns auf die Darstellung überhaupt“²⁰⁾, worauf Fontane die schauspielerische Leistung der Titelfiguren bewertet. Ähnliches ist in der Kritik des ›König Lear‹ vom 24. Februar desselben Jahres zu beobachten. Hier schließt Fontane längere Ausführungen zur sprachlichen Leistung des Hauptdarstellers mit dem Satz: „So viel über die Stimme“²¹⁾, um dann mit der Bewertung der Darstellung fortzufahren. Von der schauspielerischen Leistung kommt er später wieder mit einem Überleitungssatz zur Besprechung der Ausstattung: „Dies führt uns auf den *äußerlichen Apparat* des Stückes überhaupt.“²²⁾

In einer anderen Shakespeare-Kritik vom 19. August 1871 setzt Fontane nach der allgemeinen Einleitung mit den Worten ein: „Also ‚Sommernachtstraum‘. Über seine Aufführung nur ein paar Worte.“²³⁾ Die Formulierung *nur ein paar Worte* oder *nur ein Wort* benutzt Fontane übrigens immer wieder, auch sie ist typisch fontanisch. So heißt es in einer ›Hamlet‹-Kritik vom 14. Februar 1877: „Über beide Dekorationen ein paar Worte.“²⁴⁾, und, mit einem gewissen Spott über den zu erwartenden Lesergeschmack, am 24. November desselben Jahres in der Kritik des ›König Richard III.‹:

Angesichts der dankbar anzuerkennenden Tatsache, daß Geistererscheinungen und Gruseligkeitsvorbereitungen zu den wenigen Dingen zählen, über die sich mit einiger Aussicht auf Erfolg eine Viertelspalte lang reden läßt, wag' ich ein paar Worte über diesen Gegenstand.²⁵⁾

¹⁸⁾ Für eine Darstellung von Verständlichkeitskriterien siehe STEFAN HEIJNK, *Textoptimierung für Printmedien. Theorie und Praxis journalistischer Textproduktion*, Opladen 1997.

¹⁹⁾ THEODOR FONTANE, *Causerien über Theater*, in: FONTANE, *Sämtliche Werke* (zit. Anm. 1), Bd. 22/1, München 1964, S. 54.

²⁰⁾ Ebenda, S. 56.

²¹⁾ Ebenda, S. 31.

²²⁾ Ebenda, S. 32.

²³⁾ Ebenda, S. 60.

²⁴⁾ Ebenda, S. 550.

²⁵⁾ Ebenda, S. 617.

Auch in den unechten Korrespondenzen kommt diese Formulierung immer wieder vor. So erlaubt sich der aus Berlin über England berichtende unechte Korrespondent gleich in seinem ersten Bericht vom 11. August 1860 über das heftig diskutierte Papiersteuergesetz „ein paar Worte zu sagen“²⁶⁾.

Solche für Fontane typischen Überleitungssätze kommen übrigens auch in den Romanen vor, wenn auch in anderen typischen Formulierungen und mit etwas anderer Funktion. Auch in den Romanen leitet Fontane nämlich von Themenabschnitt zu Themenabschnitt, von Ereignis zu Ereignis über. Besonders oft stehen diese Überleitungssätze am Übergang von Figuren- zu Erzählerrede. Auch sie ermöglichen zum einen dem Erzähler, zur nächsten Themeneinheit überzuleiten, und zum anderen dem Leser, sich im Text zu orientieren. Typisch sind Formulierungen wie die folgenden aus ›Cécile: „Unter diesem Geplauder überschritten alle drei die Schwelle des Gasthauses [...]“²⁷⁾; „Unter solchem Gespräche war man bis an die Treseburger Brücke gekommen und sah auf das am andern Ufer [...] reizend gelegene Gasthaus Zum weißen Hirsch.“²⁸⁾ Das explizite Überleiten ist also ein Merkmal des fontanischen Stils auf der Textebene, das sich, wenn auch in leicht variierender Gestalt, durch verschiedene Textsorten zieht.

Auch wenn man die Satzebene fontanischer Texte näher betrachtet, fallen bestimmte Stilmerkmale immer wieder auf. Eine Untersuchung des Satzbaus ergibt, dass Fontane nicht nur zur Hypotaxe, sondern auch zur Parataxe neigt. Schon Erich Wenger hat 1913 in seiner Dissertation über Sprache und Stil in Fontanes Romanen diese stilistische Eigenart bemerkt: „Fontane zeigt gerade in dieser Beziehung einen ausgeprägten persönlichen Stil, der von allem Typischen abweicht und ein Zeugnis ist einer eigenen, in sich geschlossenen Auffassungs- und Darstellungskunst.“²⁹⁾ In vielen seiner Texte zeigt Fontane die Tendenz, vollständige Sätze zu umfangreichen Satzverbindungen aneinander zu reihen und mit der Konjunktion *und* zu verbinden. Stellvertretend sei aus einer unechten Korrespondenz vom 4. März 1861 zitiert, in der eine Rede von Lord Normanby im House of Lords über die sardinische Wirtschaft kommentiert wird und in der Fontanes *und*-Stil besonders ausgeprägt ist:

[...] aber von alledem besitzt Lord Normanby wenig oder gar nichts, *und* [Hervorh. der Verf.] weil dem so ist, so war es ein Fehler, den Angriff gegen Lord John Russels italienische Politik nicht stärkeren Händen anzuvertrauen. [...] man weiß die Sache so darzustellen, als wär' es nicht ein englischer Marquis, sondern der Erzherzog von Toscana oder der Papst oder der Kaiser von Österreich, der *mittels* dieses Marquis zu sprechen verstünde, *und* [Hervorh. der Verf.] weil es begreiflicherweise nicht schwer hält, dem englischen Philister *das* einzureden, was er glauben will, so sind die gerechtfertigsten Anklagen gegen die sardinische Piraterie in den Wind gesprochen

²⁶⁾ FONTANE, Unechte Korrespondenzen (zit. Anm. 13), Bd. 1, S. 72.

²⁷⁾ THEODOR FONTANE, Cécile, in: FONTANE, Sämtliche Werke (zit. Anm. 1), Bd. 4, München 1959, S. 202.

²⁸⁾ Ebenda, S. 213.

²⁹⁾ ERICH WENGER, Theodor Fontane. Sprache und Stil in seinen modernen Romanen, Greifswald 1913, S. 60.

worden. Der edle Marquis ist ‚a mouthpiece of the Pope and the house of Hapsburgh‘ [...] *und* [Hervorh. der Verf.] damit ist alles erledigt. ‚Hier in England versteht man es, wenn einem die Vorgänge des Kontinents nicht in den Kram passen, ein Auge zuzumachen‘, so sagte Lord Normanby sehr richtig, *und* [Hervorh. der Verf.] er hätte hinzusetzen können: ‚Hier in England versteht man es, die Ohren zu schließen, wenn man die Berichte über den *wirklichen* Hergang der Dinge nicht hören will.‘³⁰⁾

Obwohl man zwischen den Sätzen in dieser Korrespondenz leicht Punkte hätte setzen und die Konjunktion *und* vermeiden können, wählt Fontane bewusst diesen an die gesprochene Sprache erinnernden Stil, diesen Plauderton ohne Punkt und Komma. Gerade indem er die Sätze aneinander reiht, erweckt er den Eindruck eines ununterbrochenen Argumentationsgangs. Fontane war sich seines *und*-Stils durchaus bewusst und hat ihn auch in seinem erzählerischen Werk gezielt eingesetzt. In einem Brief an einen Redakteur, der ihm die vielen *Unds* in ›Ellernklipp‹ wegstreichen wollte, nimmt er wie folgt Stellung:

Ich opfere Ihnen meine ‚Punktums‘, aber meine ‚unds‘, wo sie massenhaft auftreten, müssen Sie mir lassen. [...] Ich bilde mir nämlich ein, unter uns gesagt, ein Stilist zu sein, nicht einer von den unerträglichen Glattschreibern, die für alles nur einen Ton und eine Form haben, sondern ein wirklicher. [...] Und so kommt es denn, daß ich Sätze schreibe, die vierzehn Zeilen lang sind, und dann wieder andere, die noch lange nicht vierzehn Silben, oft nur vierzehn Buchstaben aufweisen. Und so ist es auch mit den ‚unds‘. Wollt’ ich alles auf den Und-stil stellen, so müßt’ ich als gemeingefährlich eingesperrt werden, ich schreibe aber Mit-und-Novellen und Ohne-und-Novellen, immer in Anbequemung und Rücksicht auf den Stoff. Je moderner, desto undloser, je schlichter, je mehr sancta simplicitas, desto mehr ‚und‘. ‚Und‘ ist biblisch-patriarchalisch und überall da, wo nach dieser Seite hin liegende Wirkungen erzielt werden sollen, gar nicht zu entbehren.³¹⁾

Wie auch in seiner Keller-Kritik betont Fontane hier sein Bemühen, seinen Stil dem jeweiligen Gegenstand anzupassen. Dennoch sind bestimmte Merkmale in verschiedenen seiner schriftstellerischen Werke wiederzufinden, wie etwa der *und*-Stil, denn wie gesehen gibt es eben nicht nur *Mit-und-Novellen* wie ›Ellernklipp‹, sondern auch *Mit-und-Korrespondenzen* wie die eben zitierte, auch wenn im Einzelnen schwer auszumachen sein mag, worin das „Biblisch-Patriarchalische“ besteht, das Fontane mit seinen vielen *Unds* betonen wollte.

Ebenso typisch für Fontane wie seine *Unds* sind seine vielen *Abers*. Dieser *aber*-Stil kommt vor allem bei den stark argumentierenden und kommentierenden Kritiken und Korrespondenzen vor. Das häufige Vorkommen des Wörtchens *aber* zeigt, wie sehr es Fontane darauf ankommt, Einschränkungen vorzunehmen und Gegensätze darzustellen. Es zeigt, wie sehr sich Fontane darum bemüht, Gutes wie weniger Gutes beim Namen zu nennen. In der bereits angesprochenen Kritik des ›König Lear‹ zum Beispiel äußert er sich über die Besetzung der Rollen wie folgt: „Goneril und Regan sind freilich keine dankbaren Rollen, *aber* [Hervorh. der Verf.]

³⁰⁾ FONTANE, *Unechte Korrespondenzen* (zit. Anm. 13), Bd. 1, S. 116f.

³¹⁾ Brief an Dr. Gustav Karpeles, 3. März 1881, in: FONTANE, *Werke, Schriften und Briefe* (zit. Anm. 7), Bd. 3: 1879–1889, München 1980, S. 120.

sie sind viel zu bedeutend, als daß man bei ihrer Besetzung leichthin zu Werke gehen dürfte.“³²⁾

Auch etwas später sagt er zunächst etwas Positives und dann, vorbereitet durch *aber*, wieder etwas Negatives: „Der Jupiter tonans, der in diesem Stücke hinter der Szene so erheblich mitspielt, tat sein Bestes; *aber* [Hervorh. der Verf.] mit dem Dekorations- und Requisitenmeister [...] konnten wir uns nicht recht befreunden.“³³⁾

Gerade bei Charakterisierungen von Personen finden wir bei Fontane Einschränkungen mit *aber*. Erst fällt ein positiv konnotiertes Adjektiv, das dann sofort von einem negativ konnotierten relativiert wird. So schreibt der Kritiker Fontane über die Darsteller im ›Sommernachtstraum‹ am 19. August 1871: „Aber welche *Stimmen!* Die eine, nicht ungefällig, *aber* [Hervorh. der Verf.] soubrettenhaft, die andere ganz ‚Berliner Madam‘, die mit Morgenhaube und eingeflochtenem Haar über den Gemüsemarkt schreitet.“³⁴⁾

Auf dieselbe unverblünte Art und Weise, wie der Theaterkritiker die Schauspieler bewertet, hat sich schon der Auslandskorrespondent über hohe Politiker geäußert, auch wenn das Urteil über den britischen Premierminister Lord Palmerston in Fontanes echter Korrespondenz vom 30. Mai 1857 noch recht wohlwollend ausfällt: „Groß war er nie, auch nicht weise, *aber* immer klug. Er hat nichts geheilt, vielleicht das Übel nur schlimmer gemacht, *aber* er hat es vertagt, und sein Satz war immer: Zeit gewonnen, alles gewonnen. [Hervorh. der Verf.]“³⁵⁾

Ein weiteres Merkmal des Fontane-Stils im Bereich der Syntax ist die häufige konzessive Verknüpfung von Teilsätzen zu einem Satzgefüge. Typisch ist das häufige Vorkommen von *wiewohl*, *indes*, *wenngleich*, *wenn nicht ... so doch*, was ein Relativieren des bisher Gesagten ausdrückt. Ebenso wie die vielen *Abers* sind auch diese Relativierungen sprachlicher Ausdruck von Fontanes Eigenart, „alle Dinge in seinem Leben von mindestens zwei Seiten“³⁶⁾ zu sehen. Gleich in der bereits erwähnten unechten Korrespondenz zum Thema ›Papiersteuer und Papierzoll‹ ist so eine für Fontane typische konzessive Satzverknüpfung zu beobachten. In diesem Fall steht die Konjunktion *wiewohl*, auf die dann im Hauptsatz das Korrelat *so doch* folgt:

Das Unterhaus ging mit großer Befriedigung auf diese Proposition ein, und wiewohl in den Herzen einiger die Frage aufkeimte: ‚Womit gedenkt der Finanzminister diese Lücke im Staatssäckel zu füllen?‘ – so lautete doch die stille Antwort auf die stille Frage: Das ist seine Sache.³⁷⁾

Ähnliche Satzkonstruktionen finden sich auch in den Theaterkritiken. In der bereits mehrmals zitierten ›König-Lear‹-Kritik ist gleich an mehreren Stellen zu beobachten, wie Fontane jeweils zwei Seiten eines Aspektes darzustellen bemüht

³²⁾ FONTANE, Causerien über Theater (zit. Anm. 19), S. 32.

³³⁾ Ebenda.

³⁴⁾ Ebenda, S. 61.

³⁵⁾ THEODOR FONTANE: Lord Palmerston und seine innere Politik, in: FONTANE, Sämtliche Werke (zit. Anm. 1), Bd. 17, München 1963, S. 583.

³⁶⁾ MANN, Der alte Fontane (zit. Anm. 2), S. 564.

³⁷⁾ FONTANE, Unechte Korrespondenzen (zit. Anm. 13), Bd. 1, S. 72.

ist. Über den Lear-Darsteller heißt es dort: „So beneidenswert, um nur eines herauszugreifen, sechszwanzig Jahre an und für sich sein mögen, so sind sie doch keineswegs ein Vorteil bei Darstellung eines achtzigjährigen Lear.“³⁸⁾ Und etwas später liest man dieselbe Satzkonstruktion noch einmal: „Dies alles indes, so dezidiert diese Sätze klingen mögen, sind doch nur Bemerkungen, die wir anheimgeben; sie drücken Empfindungen aus, die wir bemüht gewesen sind, uns und andern zu erklären.“³⁹⁾

Auch auf der Wortebene lassen sich typische Merkmale des Fontane-Tons festmachen. Während jedoch die syntaktischen Merkmale des Fontane-Tons erst bei genauerer Untersuchung deutlich werden, sind die charakteristischen Merkmale der lexikalischen Ebene schon bei der Lektüre offensichtlich. Es sind vor allem bestimmte, immer wiederkehrende Formulierungen, die einem beim Lesen einer beliebigen Stelle aus Fontanes Werk den Eindruck vermitteln, als sei Fontane ein alter Bekannter. Auch diese in identischer oder leicht variiertes Gestalt in den verschiedenen Textsorten immer wiederkehrenden Formulierungen machen den Fontane-Ton aus. So findet sich eine der für Fontane typischsten Bemerkung *Und das ist die Hauptsache* zum Beispiel in einer unechten Korrespondenz vom 19. April 1862 über die erste Untergrundbahnfahrt in London: „Die Fahrt, die stattfand, war erst eine allervorläufigste Probefahrt; Rollwagen statt der Waggons, Pferdervorspann statt der Lokomotiven, Laternen und Fackeln statt Gaslicht, aber es war dennoch eine *unterirdische* Fahrt und das ist die Hauptsache.“⁴⁰⁾

In der Theaterkritik über Shakespeares ›Antonius und Kleopatra‹ heißt es ganz ähnlich knapp zehn Jahre später: „Die so leicht ins Lächerliche oder Langweilige fallenden Gefechtsszenen waren geschickt arrangiert, namentlich *kurz*, was immer die Hauptsache ist.“⁴¹⁾ Noch später kommt dann diese Wendung auch in den großen Romanen vor, zum Beispiel in einer Äußerung eines der beiden Berliner in ›Cécile‹, der an der Table d'Hôte des Hotel Zehnpfund dem Kellner sagt, wie er den Champagner zu servieren habe: „Kalt stellen also. Aber nicht zu lange. Denn der Knall bleibt immer die Hauptsache.“⁴²⁾ Was alles bei Fontane die Hauptsache ist, wäre sicherlich eine eigene Untersuchung wert.

Auch die Kommentare *mit Recht* oder *nicht mit Unrecht* und Variationen davon durchziehen Fontanes Werk. Gerade in den kommentierenden Textsorten kommen sie vor, in den echten und in vielen unechten Korrespondenzen sowie in den Theaterkritiken, in denen Fontane deutlich seine Meinung sagt. So beginnt eine echte Korrespondenz aus London vom 17. Januar 1857 wie folgt:

³⁸⁾ FONTANE, Causerien über Theater (zit. Anm. 19), S. 30.

³⁹⁾ Ebenda, S. 31.

⁴⁰⁾ FONTANE, Unechte Korrespondenzen (zit. Anm. 13), Bd. 1, S. 212.

⁴¹⁾ FONTANE, Causerien über Theater (zit. Anm. 19), S. 57. Siehe auch ebenda, S. 31: „So viel über die Stimme. Die Hauptsache freilich, wie schon angedeutet, bleibt immer das *Innerliche*, das zentrale Feuer, das Geist- und Herzenstamme: eindringendes Verständnis, Leidenschaft, die im großen Stil gestaltende Kraft.“

⁴²⁾ FONTANE, Cécile (zit. Anm. 27), S. 141.

Seit dem Palmerschen Giftmischerprozesse war kein solches Leben im Kriminalgerichtshofe zu Old Bailey als während der letzten Tage. Zwei Verhandlungen sind gestern und vorgestern daselbst zum Abschluß gekommen, die psychologisch interessanter und für die Besonderheit der Zeit, in der wir leben, um vieles charakteristischer sind als der Palmersche Prozeß. Den letzteren hat man *nicht mit Unrecht* [Hervorh. der Verf.] ‚a trial, more of our scientific men, than of William Palmer‘ [...] genannt.⁴³⁾

Ganz ähnlich heißt es in der unechten Korrespondenz über die Einführung der Papiersteuer: „Gegen diese Neuerung haben, wie sich denken läßt, die englischen Papierhändler vor allem protestiert. Und mit Recht.“⁴⁴⁾ Am 13. April 1872 äußert sich dann der Theaterkritiker Fontane über einen der Schauspieler im ‚Kaufmann von Venedig‘: „Mit Recht ist gesagt worden, wer Seydelmann als Alba (im ‚Egmont‘) sah, glaubte den leibhaftigen Alba vor sich zu haben.“⁴⁵⁾ Diese Beispiele mögen genügen, obwohl sich die Liste der *mit Rechts* und *nicht mit Unrechts* noch lange weiterführen ließe.

Schließlich sind es die zahlreichen rhetorischen Mittel, mit denen Fontane seine Texte kunstvoll und lesewirksam ausgestaltet, die den typischen Fontane-Ton ausmachen. Möglicherweise dachte Thomas Mann genau an diese rhetorischen Mittel, als er von der „scheinbaren Lässigkeit“ des fontanischen Stils sprach, hinter der sich eine besondere Poesie verberge. Kennzeichnend für Fontanes Stil sind vor allem die zahlreichen Zweierfiguren, die Wenger dazu veranlasst haben, von einem „Dualismus in der Sprache Fontanes“⁴⁶⁾ zu sprechen: *je eher je lieber, teils teils, halb halb, erlaubt oder unerlaubt, über kurz oder lang, dann und wann, hüben und drüben, wenig oder nichts*. Zwar sind dies feststehende Wendungen, die jedermann im Munde führt, doch kommen sie bei Fontane in einer auffälligen Häufigkeit vor. Besonders gerne kombiniert Fontane Zweierfiguren mit Alliterationen und Anaphern, wenn etwa die Rede ist von *Freund und Feind, List und Laune, Zucken und Zittern* oder, wie in der bereits zitierten unechten Korrespondenz vom 11. August 1860 von der *stillen Antwort auf die stille Frage*. Fontane bemüht sich also um die rhetorische Ausgestaltung seiner journalistischen Texte und zeigt damit, dass er nicht nur Informationen und Eindrücke vermitteln, sondern auch den Leser unterhalten will.

Die Beispiele haben einige der typischen Merkmale der Sprache Theodor Fontanes aufgezeigt. Und obwohl sich der Fontane-Ton über die Jahre entwickelt hat und vielleicht am deutlichsten im schriftstellerischen und privaten Spätwerk Fontanes zutage tritt, haben die Beispiele auch gezeigt, dass der typische Fontane-Ton auch die journalistischen Texte durchzieht. Am offensichtlichsten zeigt er sich in bestimmten, immer wiederkehrenden Formulierungen auf der Wortebene. Diese lexikalischen Phänomene ließen sich auch am einfachsten mithilfe von statistisch

⁴³⁾ THEODOR FONTANE: Das Diebskleblatt der Südstadt. Leopold Redpath, in: FONTANE, Sämtliche Werke (zit. Anm. 1), Bd. 18a, München 1972, S. 713.

⁴⁴⁾ FONTANE, Unechte Korrespondenzen (zit. Anm. 13), Bd. 1, S. 73. Weitere Beispiele: „mit Recht“ und Variationen: S. 79, 86, 127, 163, 191, 197, 220, 227, 241, 290.

⁴⁵⁾ FONTANE, Causeries über Theater (zit. Anm. 19), S. 159.

⁴⁶⁾ WENGER, Theodor Fontane (zit. Anm. 29), S. 100.

auswertenden Computerprogrammen aufspüren und im Hinblick auf Vorkommensort und -häufigkeit studieren. Der Fontane-Ton zeigt sich bei genauerem Hinsehen aber auch auf der syntaktischen und auf der textuellen Ebene, und gerade in diesen bisher wenig betrachteten Bereichen wären genauere Untersuchungen aufschlussreich. Gleichgültig aber ob leicht zu erkennen oder nicht: kein Zweifel besteht daran, dass Thomas Mann Recht hatte mit seiner Identifizierung des Fontane-Tons, der sich nicht nur bei der Beschreibung bestimmter Gegenstände zeigt, sondern sich durch das Gesamtwerk zieht, ob dieses Urteil Fontane selbst nun recht gewesen wäre oder nicht.