

THOMAS PFAU
Duke University

Metasprache und Bilderfahung in *Der Stechlin*

Alfred Kerr eröffnet sein essayistisches Hauptwerk, *Wo liegt Berlin?* mit einer Skizze des alten Fontane, in der sich persönliche Sympathie, künstlerische Bewunderung, und ein Hauch von Nostalgie die Waage halten: “Über dem ganzen Mann schwebt im Äußeren, auch in der Kleidung, bis auf Halsbinde und Kragen ein Hauch der guten alten Zeit.” Zugleich attestiert Kerr dem fünfundsiebzigjährigen Dichter vollständige Resistenz gegen jegliche Art von “rohen Bumbum Effekten und verlogenen Sentimentalitäten” und bewundert rückblickend Fontanes Entscheidung, “im zarten Alter von sechzig Jahren [...] ein naturalistischer Dichter zu werden” (6). Die scheinbar bruchlose Verknüpfung traditioneller und moderner Elemente in Fontanes Werk, die Kerr schon im Erscheinungsbild des betagten Autors wahrzunehmen vermeint, wird gerade in Fontanes Spät- oder “Greisenwerk” (Mann, *Leiden* 631) sinnfällig, insbesondere in seinem 1895–1898 entstandenen letzten Roman *Der Stechlin*. Jenes Hervortreten rein formaler Aspekte—ein Stil, der anstatt “unmittelbare Kühnheiten” zu schaffen “ins Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte” mutiert ist—hatte Thomas Mann bereits um 1910 dazu bewogen, sich mit Fontanes Spätstil auseinanderzusetzen.¹ Überrascht registrierte er hierbei, dass Fontane selbst sich früh in seiner schriftstellerischen Laufbahn ganz explizit gegen ein einheitliches Stilideal (wie es etwa Keller oder Storm so verlässlich kennzeichnet) ausgesprochen und sich stattdessen einem chamäleonartigen, adaptiven Konzept der Darstellung verpflichtet hatte. Mann schenkt dieser Theorie um so weniger Glauben, als er sie in Fontanes Spätstil konterkariert findet: “diese Prosa hat mit ihrer heimlichen Neigung zum Balladesken, ihren zugleich mundgerechten und versmäßigen Abbräufungen etwas bequem Gehobenes” (Mann, *Leiden* 602).² Und in seiner Rezension von Conrad Wandreys Fontane Monographie betont Mann den im *Stechlin* besonders auffälligen, “schon mechanisch gewordenen Symbolismus” und eine an “magisches Zeremoniell” grenzende, “majestätische Müdigkeit” (631).

Jener von Mann so bewunderte Spätstil Fontanes gründet, wie dessen Äusserungen zur Entstehung des *Stechlin* überdies bestätigen, in einer deutlichen Abkehr von linearer Narration und dem romantischen Nimbus des Unvordenklichen und

Einzigartigen. An ihre Stelle tritt eine abgeklärte, visuell verankerte Empfänglichkeit für die zyklische Verfasstheit aller Dinge, wie sie vor allem in Fontanes sympathischem Portrait Dubsilavs (in vielerlei Hinsicht ja auch ein Selbstbildnis des Autors) objektiviert ist. Gekennzeichnet ist dieser Spätstil durch die Dominanz zweier formaler Aspekte, deren Symbiose das Fontanesche "Wagnis völliger Konfliktlosigkeit" (5:408) ermöglicht: einerseits das Gespräch (zu Tisch, beim Reiten, beim Spaziergang usw.), und andererseits das lyrische Bild. Zu fragen ist also, wie diese Elementarteile Fontanescher Erzählkunst jeweils als solche funktionieren; dann jedoch auch in welchem Verhältnis das Transitorisch-Dialogische und ein oft an Platonische Urbildlichkeit gemahnendes visuelles Erleben zueinander stehen. Das gerade in Fontanes Spätwerk konstatierte Bewusstsein "grundlegende[r] Widersprüche zwischen der gesellschaftlichen Welt der Konventionen und der 'Gewalt des Elementaren'" (Meuthen 148) manifestiert sich im *Stechlin* als eine insistente Spannung zwischen Gespräch und Schau, welche die erzählende Funktion der Romanform hier weitgehend zu suspendieren und oft gänzlich aufzuheben scheint.

I. Die Relativierung der (märkischen) Welt: zum Gespräch im *Stechlin*

Dass *Der Stechlin* größtenteils "äußerer" Handlung entbehrt, ist gewiss ein Gemeinplatz. Fontane selbst charakterisiert den "Stoff" des Romans als "bloß eine Idee, die sich einkleidet. [...] Zum Schluß stirbt ein Alter, und zwei Junge heiraten sich;—das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht."³ Und dass die Sprache im sozial vielschichtigen Gespräch selbst Subjekt von Handlung sein kann, ist gewiss auch keine Neuentdeckung. Allerdings wird hierbei oft übersehen, dass *Der Stechlin* (vor allem in den Schlusskapiteln) nicht nur die Abwesenheit, sondern die schiere Unmöglichkeit von Handlung (im robusten, Aristotelischen Sinne teleologischen Tuns [πράττειν]) eigens thematisiert. So charakterisiert Schulze Kluckhuhn seine Rolle bei der Erstürmung der Düppeler Schanzen im preußisch-dänischen Krieg von 1864 als ein bloß statistisches Begebnis. Glaubwürdige Fälle soldatischen Heldentums, so sein Kommentar, seien fast nicht mehr zu finden. Denn nur wenn das Individuum sich mit einer unvorhersehbaren Situation konfrontiert sieht, darf man noch von Handlung sprechen: "immer bloß das Kleine, da zeigt sich's, was einer kann. Wenn ein Bataillon ran muß un ich stecke mitten drin, ja, was will ich da machen? Da muß ich mit. Und baff, da lieg' ich. Und nu bin ich ein Held" (5: 263). Ähnlich räsontiert Lorenzen später im Gespräch mit Dubsilav:

Heldentum [...] ist nicht auf dem Schlachtfelde zu Hause, das hat keine Zeugen oder doch immer nur solche, die mit zugrunde gehn. Alles vollzieht sich stumm, einsam, weltabgewandt. Wenigstens als Regel. [...] Echtes Heldentum oder, um's noch ein-

mal einzuschränken, ein solches, das mich persönlich hinreißen soll, steht immer im Dienst einer Eigenidee, eines allereigensten Entschlusses. (341)

Da Dubslav, seiner bescheidenen, aber doch persönlich bedeutsamen Militärzeit eingedenk eher verhalten reagiert, so legt Lorenzen noch einmal nach:

In solchem Augenblicke richtig fühlen und in der Überzeugung des Richtigen fest und unbeirrt ein furchtbares Etwas tun, ein Etwas, das, aus seinem Zusammenhange gerissen, allem göttlichen Gebot, allem Gesetz und aller Ehre widerspricht, *das* imponiert mir ganz ungeheuer und ist in meinen Augen der wirkliche, der wahre Mut. Schmach und Schimpf, oder doch der Vorwurf des Schimpflichen, haben sich von jeher an alles Höchste geknüpft. Der Bataillonsmut, der Mut *in* der Masse (bei allem Respekt davor), ist nur ein Herdenmut.

Dubslav sah vor sich hin. Er war augenscheinlich in einem Schwankezustand. Dann aber nahm er die Hand Lorenzens und sagte: "Sie sollen recht haben." (344)

Der klassische Begriff authentischen Handelns, welches jedwede Regeln und Gesetze sprengt und somit Alles, bis hin zur Existenz des Handelnden selbst riskiert (und erst so eine neue Realität schafft), scheint unwiederbringlich verloren. Wie schon von Anderen (etwa Alexis de Tocqueville, John Stuart Mill, Jacob Burckhardt oder Friedrich Nietzsche) bemerkt, gibt es in einer durch politische Ökonomie und sozialen Konformismus überdeterminierten Ordnung für die "hervorragende" Handlung (im Sinne Aristotelischer ἀρετή) keinen Platz mehr. Und so ist das adäquate Medium kultureller Selbstbeschreibung nicht mehr in der Tragödie oder etwa ihrem halbherzigen Erben, dem bürgerlichen Trauerspiel, zu finden, sondern im Gesellschaftsroman und seinem statistischen Pendant, der modernen Soziologie. In Hannah Arendts ebenso provokativer wie kompakter Formulierung: "behavior has replaced action as the foremost mode of human relationship" (Arendt 41).⁴ Nicht von ungefähr schimmert im deutschen Äquivalent für *behavior*, dem Wort "Verhalten" (und seinem äquivoken Präfix "ver-"), genau jenes unschlüssige, sozial imitative Taktieren durch, auf das Arendts Formulierung abzielt. Die Handlungsarmut von Fontanes Spätwerk ist somit zugleich als formal bewusste Entscheidung des Autors und als Symptom eines geschichtlichen Wandels zu verstehen. Letzterer schlägt sich auf verschiedenen Ebenen nieder, insbesondere in so beiläufiger und scheinbar zielloser "Causerie," während derer Dubslav und Lorenzen den Verfall des Handlungsbegriffes selbst erörtern.⁵

Nun haben Leser wiederholt darauf hingewiesen, dass die den *Stechlin* so dominierenden Gesprächsszenen betont metasprachliche Züge aufweisen, womit eine Fontanes Spätwerk durchziehende "Tendenz zur Darstellung und reflektierenden Betrachtung sozialer Wirklichkeit als Gesprächswirklichkeit" ihren Höhepunkt erreicht (Meuthen 148).⁶ In scheinbar belanglos dahinplänkelndem und ganz undialektischem Gespräch kommentieren Charaktere häufig die Wortwahl des jeweiligen Gesprächspartners, insbesondere die soziale, religiöse oder fremdsprachliche

Herkunft eines Wortes, oder etwa seinen veralteten (bzw. auffällig modischen) Charakter. Zum Beispiel führt der Besuch, den Woldemar, Rex und Czako zu Anfang des Romans in Stechlin abstatten,

durch Moor- und Wiesengründe [...] geradlinig auf Schloß Stechlin zu. [...] Über ihnen wölbten sich die schönen alten Kastanienbäume, was ihrem Anritt etwas Anheimelndes und zugleich etwas beinah Feierliches gab. "Das ist ja wie ein Kirchenschiff," sagte Rex, der am linken Flügel ritt. "Finden Sie nicht auch, Czako?" "Wenn Sie wollen, ja. Aber Pardon, Rex, ich finde die Wendung etwas trivial für einen Ministerialassessor." (17)

Auf Czakos Frage, worum es sich bei dem am Wegesrand liegenden Urgestein handle, entgegnet Woldemar: "Das sind Findlinge." "Findlinge?" "Ja, Findlinge," wiederholte Woldemar. "Aber wenn Ihnen das Wort anstößig ist, so können Sie sie auch Monolithe nennen. Es ist merkwürdig, Czako, wie hochgradig verwöhnt im Ausdruck Sie sind, wenn Sie nicht gerade selber das Wort haben [...]" (18).

In hastiger Vorbereitung auf den spät angekündigten Besuch hat Engelke indes auf Ersuchen seines Herren "die beiden von Dubslav etwas altmodisch als 'Mantelsäcke' bezeichneten Plaidrollen in die Hand genommen" (19). Später, bereits erkrankt und das herannahende Ende fühlend, bittet Dubslav Engelke um Lesestoff: "Bringe mir lieber einen Roman; früher in meiner Jugend sagte man Schmöker. Ja, damals waren alle Wörter viel besser als jetzt. [...] Früher würd' ich gesagt haben 'zeitgemäß,' jetzt sagt man 'opportun'" (314). Ebenso beiläufig bemerkt Dubslav an anderer Stelle: "Immer hieß es: 'es stehe wissenschaftlich fest.' Früher sagte man: 'es steht in den Akten'" (266). Woldemars scherzhaft-distanzierende Bemerkung zu Tisch, dass Czako mit seiner Bonhomie "ganz der Mann [sei], meinen Papa in seiner Idiosynkrasie zu bestärken," gibt Dubslav Anlass zu der folgenden, metasprachlichen Reflexion: "Idiosynkrasie. [...] Wenn ich so was höre. Ja, Woldemar, da glaubst du nun wieder wunder was Feines gesagt zu haben. Aber es ist doch bloß ein Wort. Und was bloß ein Wort ist, ist nie was Feines, auch wenn es so aussieht. Dunkle Gefühle, die sind fein" (69). Doch in dem hier auffälligen "Zusammenhang von Sprachkritik und Wertskepsis" (Ohl 169) schwingt auch eine von Kritikern oft übersehene Unschlüssigkeit mit. "Dunkle Gefühle" können "fein" sein, aber kategorisch lässt sich das kaum behaupten. Dubslavs alles relativierende Einlassungen zum Sprachverhalten seiner Mitmenschen illustrieren zwar die von ihm geschätzten "Paradoxen" (10), offenbaren jedoch eine gewisse Banalität und Orientierungslosigkeit der praktischen Vernunft und des Urteilsvermögens des modernen Individuums.⁷ Von hier ist es nicht mehr weit bis zum habitualisierten Achselzucken Hans Castorps.

Zugleich indizieren die metasprachlichen Einlassungen der älteren Generation (Dubslav, Adelheid, Lorenzen) tief verankerte Vorbehalte des erkonservativen

märkischen Landadels gegenüber jeglicher Form rhetorisch aufgeladener oder sozial adaptiver Rede. So wird entschieden, dass der dienstälteste Junker der Region (“der edle Herr von Alten-Friesack”) am Abendtisch nach verlorener Wahl präsidieren soll, “ob er nun sprechen könne oder nicht, das sei [...] durchaus gleichgültig. Überhaupt, die ganze Geschichte mit dem ‘Sprechenkönnen’ sei ein moderner Unsinn” (192), ebenso wie die damit verbundene, “langweilige Prozedur” des demokratischen Wählens. Nicht zuletzt auf den allzu konzilianten Dubslav zugespitzt, bemerkt Gundermann: “wer mit sich reden läßt [...], ist schwach” (39). Und seiner eigenen überkommenen Neigungen durchaus bewusst, kommentiert Dubslav kurz darauf den verschrobenen Provinzialismus und die kirchliche Borniertheit seiner Schwester, “Ich gelte schon für leidlich altmodisch, aber du, du bist ja geradezu petrefakt,” worauf Adelheid antwortet: “Ich verstehe das Wort nicht und wünsche nur, daß es etwas ist, dessen du dich nicht zu schämen hast” (284). Dass auch neue Medien (Presse, Telegraph) sprachliches Verhalten und, mittelbar, soziale Konventionen und Beziehungen unaufhörlich verändern, wird in Fontanes früheren Berliner Romanen sowie im *Stechlin* wiederholt angesprochen. So moniert Dubslav besonders das Telegraphieren:

Jede Spur von Verbindlichkeit fällt fort, und das Wort ‘Herr’ ist beispielsweise gar nicht mehr anzutreffen. [...] [Gundermann] antwortete: “Ja, Herr von Stechlin, alles Zeichen der Zeit. Und ganz bezeichnend, daß gerade das Wort ‘Herr,’ wie Sie schon hervorzuheben die Güte hatten, so gut wie abgeschafft ist. ‘Herr’ ist Unsinn geworden, ‘Herr’ paßt den Herren nicht mehr—ich meine natürlich die, die jetzt die Welt regieren wollen. (26)

Erhellte sich den Gesprächsteilnehmern, dass sich die Nomenklatur, mit der sie ihre Lebenswelt zu begreifen suchen, unaufhörlich verändert, so lässt sich jedoch diese prinzipielle Wandelbarkeit semantischer Abschattungen und sozialer Konventionen nie introspektiv, sondern nur im Gespräch mit anderen erfahren. Im *Stechlin* gelingt der “Balanceakt zivilisierter Konversation [...] nur kurzfristig” (Meuthen 164), denn die Beteiligten werden über kurz oder lang konfrontiert mit sprachlichen Dissonanzen und, zumindest implizit, mit unüberbrückbaren Differenzen in der Art, wie “Welt” vom jeweiligen Gesprächspartner begriffen wird. Zu betonen ist ferner, dass solch sprachlich verankerte Differenzen sich nicht durch Rekurs auf eine unabhängig existierende und vermeintlich neutrale Realität überbrücken lassen. Ob es einen dafür erforderlichen, epistemologischen Goldstandard—was Hegel “die Sache selbst” nennt—überhaupt gibt, scheint durchaus ungewiss. Gerade wegen dieses epistemologischen Dilemmas scheuen Fontanes Charaktere immer wieder zurück, von belangloser “Causerie” auf substanzielle Fragen und potenziell widersprüchliche Deutungen und Wertungen ihrer “gemeinsamen” Lebenswelt überzugehen. Wie schon Georg Simmel bemerkt, “darf der Inhalt kein

Eigengewicht bekommen; sobald die Diskussion sachlich wird, ist sie nicht mehr gesellig" (63).

Dennoch steckt hinter jeder sprachlichen Wendung eine implizite, wenngleich bloß "subjektive" Wertung jener Sachverhalte, auf welche sich ein urplötzlich zur Debatte stehender Ausdruck nominell "bezieht." Erst *in* der spezifischen Wortwahl konstituiert sich die Wirklichkeit, auf die der jeweilige Ausdruck vermeintlich rekurriert.⁸ Mit feinem Humor wird Adelheids verlässlich reaktionäres Temperament herangezogen, um diesen Sachverhalt zu erhellen. So erfährt Woldemar im "Nachgespräch" mit seiner Tante im Kloster Wutz, dass selbst ein so "kirchlicher" Mensch wie Fix, "trotz aller Bekenntnistrenge," neulich "Äußerungen tat, die wir alle tief bedauern mußten":⁹

"Und was war es denn?"—"Ach, es handelte sich um das, was uns allen, wie du dir denken kannst, jetzt das Teuerste bedeutet, um den 'Wortlaut.' Und denke dir, unser Fix war dagegen. Er mußte wohl denselben Tag was gelesen haben, was ihn abtrünnig gemacht hatte. Personen wie Fix sind sehr bestimmbar. Und kurz und gut, er sagte: das mit dem 'Wortlaut,' das ginge nicht länger mehr, die 'Werte' wären jetzt anders, und weil die Werte nicht mehr dieselben wären, müßten auch die Worte sich danach richten und müßten gemodelt werden. Er sagte 'gemodelt.' Aber was er am meisten immer wieder betonte, das waren die 'Werte' und die Notwendigkeit der 'Umwertung.'" (97–98)

Fontanes Wortspiel mit "gemodelt" hebt auf die verwandten aber distinkten Bedeutungen von "modellieren" ab, was sich entweder im angelsächsischen Sinne als ein kreatives Darstellen ("modelling") oder aber, umgangssprachlich, als willkürliches "Umkrempeln" und opportunistisches "Manipulieren" verstehen lässt. Dass Fix Nietzsches Diktum von der "Umwertung aller Werte" missverstanden hat, liegt auf der Hand. Was jedoch die erzkonservative Tante echauffiert, ist, dass Werte überhaupt etwas Fluktuierendes und Kontingentes sein könnten und somit eigens legitimiert werden müssen.¹⁰ Ausgerechnet ein Charakter namens Fix hat ihr bedeutet, dass die Relation von Zeichen und Bezeichnetem keine ewige und normative Ordnung reflektiert, sondern selbst ein historisch wandelbares Phänomen darstellt.

Was sich im abgelegenen Kloster Wutz mit so absichtslos-provinzieller Komik ereignet, bestätigt nicht nur den offenkundigen Mangel an "äußeren" Geschehnissen im *Stechlin*, sondern zwingt uns auch zu überdenken, ob und inwiefern geschichtlicher Wandel in einer spätbürgerlichen Gesellschaft überhaupt noch registriert wird. Er manifestiert sich primär im Gespräch, das sich im *Stechlin* wesentlich als ein metasprachliches Sozialisationspiel zwischen höchst unterschiedlichen Individuen vollzieht. Sie alle "erfahren" Geschichte eher beiläufig als etwas, das sich nicht so sehr "ereignet," oder vielleicht eben bevorsteht, sondern als einen Wandel, der sich (zunächst unbemerkt) nunmehr bereits vollzogen hat. Ganz

im Sinne von Hegels Eule der Minerva ist das geschichtliche Bewusstsein von Fontanes Charakteren konstitutiv verspätet. Emblematisch hierfür ist freilich der Stechlin selbst, dessen unvorhersehbares "brodeln" lediglich Anzeichen für etwas ist, dass sich immer anderswo ereignet. Hier bestätigt sich wiederum, dass der historische Prozess nicht mehr von aktiv und wirksam *handelnden* Individuen gestaltet wird, sondern sich eher im Sinne Hegels und Habermas' als ein zugleich unmerklicher und unaufhaltsamer "Strukturwandel" vollzieht. Für das moderne Individuum hat die Erfahrung von Geschichte somit den Charakter der Nachträglichkeit, eines Sich-Bewusstwerdens über das vermeintlich Neue als ein immer schon Geschehenes. So erklärt sich denn auch, warum der für Narration sonst so unabdingliche Begriff der "Erfahrung" im *Stechlin* so auffällig an Bedeutung und Wert verliert. Denn er entbehrt hier gerade des entscheidenden Kriteriums für Erfahrung schlechthin—nämlich, dass sie manifest und wirklich präsent ist für denjenigen, der da etwas "erfährt."¹¹ Walter Benjamin sieht deshalb den Niedergang von "Erfahrung" in der modernen Gesellschaft ("Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben") in direktem Zusammenhang mit dem "Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit." Gerade dass die moderne Lebensform nicht mehr problemlos "erzählbar" ist, erklärt auch "die tiefe Ratlosigkeit der Lebenden" (Benjamin 443) und der damit verbundene Verfall des Handlungsbegriffs im Zeitalter des neunzehnten Jahrhunderts.

Wortwahl und Sprachwendungen mögen mehr oder weniger aktuell, korrekt oder, mit Dubslav gesprochen, "opportun" sein, wofür die parodistische Idee eines "Wetterfahnenmuseums" im *Stechlin* das passende Sinnbild liefert. Selbst wo die Wortwahl eines jeweiligen Sprechers opportun scheint, lässt sich solch performativer Erfolg nur am Maßstab des situativ "Korrekten" messen. Dass es um die Welt so relativistisch bestellt ist, scheint Dubslav, Krippenstapel, Melusine und Lorenzen durchaus bewusst. So entsteht jene wechselweise melancholische oder existenzialistische Stimmung, welche den Roman durchgehend prägt: "Etwas ganz Richtiges gibt es nicht" (305), bemerkt Dubslav lakonisch, und "unanfechtbare Wahrheiten gibt es überhaupt nicht, und wenn es welche gibt, so sind sie langweilig" (10). Seine Bedenken bezüglich der Verkümmern und Vulgarisierung von Sprache im Zeitalter des Telegraphen relativierend, akzeptiert er Gundermanns Einwände ("trotzdem geht es nicht ohne Telegraphie [...]"): "Versteht sich, lieber Gundermann. Was ich da gesagt habe ... Wenn ich das Gegenteil gesagt hätte, wäre es ebenso richtig" (27). In solch beiläufigen Einlassungen Dubslavs dokumentiert sich ein auch anderswo vorherrschender "Schwebezustand in der Einstellung der Figur den Dingen gegenüber," eine speziell den märkischen Landadel und das Bildungsbürgertum kennzeichnende Sprachtendenz zur "Form der Behauptung und ihrer sofortigen Relativierung durch das Gegenteil" (Hasubek 134). Man hat diese dem Fontaneschen Dialog innewohnende Skepsis mit Montaignes *Essais* in Verbindung ge-

bracht und wiederum auch mit Horkheimers Interpretation von Skepsis als einer kaschierten Legitimation des Bestehenden (“Wenn es keine Wahrheit gibt, ist es nicht klug, sich für sie einzusetzen”).¹² Es handelt sich hier um eine bereits von Hume, Burke und Schopenhauer antizipierte Verflechtung einer allumfassenden naturalistischen Skepsis mit einem heimlichen Konservatismus, wie er seit der Gegenaufklärung (oft in Anlehnung an die antike Stoa) zum philosophischen Instrumentarium und guten Ton des modernen Bildungsbürgers gehört, selbst (oder gerade) dort, wo dieser sich als Repräsentant einer liberal-fortschrittlichen Gesinnung versteht.

Doch eben diese Position, mit der sich viele Leser Fontanes allzu eifertig identifizieren, wird im *Stechlin* auf ebenso profunde wie sinnfällige Weise überwunden. In dem wohl gehaltvollsten Zwiegespräch im *Stechlin* distanzieren sich sowohl Melusine als auch Lorenzen von einem zügellosen, alles relativierenden und weit verbreiteten Skeptizismus:

“Viel, viel lieber hör ich ein Wort von Ihnen über den Wert unsrer Lebens- und Gesellschaftsformen, über unsre Gesamtanschauungsweise, deren besondere Zulässigkeit Sie, wie mir scheint, so nachdrücklich anzweifeln.”—“Nicht absolut. Wenn ich zweifle, so gelten diese Zweifel nicht so sehr den Dingen selbst als dem Hochmaß des Glaubens daran.” (271f.)

Auch Dubslavs nonchalantes Diktum (“Etwas ganz Richtiges gibt es nicht”) hebt ja wesentlich die Unmöglichkeit hervor, das “Richtige” als Inhalt einer konkreten Aussage oder eines philosophischen Satzes zu fixieren. Es schliesst jedoch keineswegs aus, dass in den Dingen selbst ein Wahrheitsgehalt schlummert und sich gegebenenfalls auch ganz unerwartet offenbart. Doch transzendiert solche Wahrheit jedes soziale Gespräch und lässt sich prinzipiell nicht als Begriff oder “Satz” (im angelsächsischen Sinne von *concept* und *proposition*) erfassen oder logisch erschliessen.

II. “Die Geschlossenheit aller Dinge”: Bilderfahung im *Stechlin*

Diese Unterscheidung führt uns zum zweiten der anfänglich erwähnten Grundbausteine Fontanescher Erzählkunst, seinen pointiert lyrischen Beschreibungen und Bildern. In ihnen wird die Psychologie des nachaufklärerischen Bürgertums konterkariert. In den von Fontane so präzise choreographierten Momenten von *Bilderfahung* offenbart sich die *mentalité* des Spätliberalismus—ein existenzialistisch angehauchter Individualismus im Sinne von Matthew Arnolds “doing as one likes”—in ihrer ganzen Oberflächlichkeit. In scheinbarer Umkehrung des platonischen Diktums ist es gerade die Tiefe der Bilder, welche die Scheinhaftigkeit sozialer Konventionen und bürgerlicher “Realität” entlarvt. Mit archetypischer Prägnanz und oft hypnotischer Eindringlichkeit transponieren die Bilder im

Stechlin einzelne Charaktere und manchmal auch ganze Gruppen in eine phänomenologisch völlig einzigartige Erfahrungswelt. Nicht von ungefähr werden die den Roman beherrschenden, improvisierten Gesprächsszenen von einer sich unverhofft einstellenden Schau und einem spezifischen Bewusstwerden von Bilderfahrung ganz explizit unterbrochen. Anders gesagt, ein dem Bild wesentlich eignender Wahrheitsanspruch und unhintergehbare Präsenz suspendieren die widersprüchlichen sozialen und temperamentsbedingten Wertungen, welche das soziale Gespräch immer wieder zu Tage fördert. Gerade jene "Präsenz" und jener Wahrheitsgehalt, deren die alltägliche moderne Lebenswelt weitgehendst beraubt scheint (und somit ihre authentische Erfahrbarkeit nahezu vollständig einbüßt), scheinen hier plötzlich greifbar nahe.

Nachdem Czako auf dem Ritt zu Dubsblavs Herrenhaus Rex' Bildwahl für die von Kastanien überwölbte Allee ("das ist ja wie ein Kirchenschiff") als "etwas trivial" charakterisiert hat, wird die sich anschließende, metasprachliche Erörterung wiederum von einem weiteren Bilderlebnis unterbrochen: "Unter diesem sich noch eine Weile fortsetzenden Gespräche waren sie bis an einen Punkt gekommen, von dem aus man das am Ende der Avenue sich aufbauende Bild in aller Klarheit überblicken konnte. Dabei war das Bild nicht bloß klar, sondern auch so frappierend, daß Rex und Czako unwillkürlich anhielten" (17). Eine Dampferfahrt auf der "Oberspree" (137) führt zu einer Vielfalt von Bildfolgen, in der Fontanes Beschreibung deutlich auf die cinematischen Neuerungen der Brüder Skladanowsky zusteuert, die 1895 in Berlin ihr neuerfundenes Bioskop vorgestellt hatten:

Der Dampfer, gleich nachdem er das Brückenjoch passiert hatte, setzte sich in ein rascheres Tempo, dabei die linke Flußseite haltend, so daß immer nur eine geringe Entfernung zwischen dem Schiff und den sich dicht am Ufer hinziehenden Stadtbahnbögen war. Jeder Bogen schuf den Rahmen für ein dahinter gelegenes Bild, das natürlich die Form einer Lunette hatte. Mauerwerk jeglicher Art, Schuppen, Zäune zogen in buntem Wechsel vorüber, aber in Front aller dieser der Alltäglichkeit und der Arbeit dienenden Dinge zeigte sich immer wieder ein Stück Gartenland, darin ein paar verspätete Malven oder Sonnenblumen blühten. Erst als man die zweitfolgende Brücke passiert hatte, traten die Stadtbahnbögen so weit zurück, daß von einer Uferbefestigung nicht mehr die Rede sein konnte; statt ihrer aber wurden jetzt Wiesen und pappebesetzte Wege sichtbar, und wo das Ufer quaiartig abfiel, lagen mit Sand beladene Kähne, große Zillen, aus deren Innerem eine baggerartige Vorrichtung die Kies- und Sandmassen in die dicht am Ufer hin etablierten Kalkgruben schüttete. Es waren dies die Berliner Mörtelwerke, die hier die Herrschaft behaupteten und das Uferbild bestimmten.

Unsr Reisenden sprachen wenig, weil unter dem raschen Wechsel der Bilder eine Frage die andre zurückdrängte. (140)

Fontane lenkt unsere Aufmerksamkeit zunächst auf den raschen Übergang von einer Bildkonstellation zur nächsten und ganz andersartigen. So weicht die ge-

drängte, vielfältige und scharf konturierte Bilderfülle der Innenstadt (“Jeder Bogen schuf den Rahmen für ein dahinter gelegenes Bild”) einer schon weniger regelmäßigen Perspektive auf die vorstädtische Gartenlandschaft, welche sich schließlich auf scheinbar unberührte “Wiesen und pappelbesetzte Wege” ausweitet. Doch diese Naturwelt ist längst als Reservoir von Baumaterialien (Kies- und Sandmassen, Kalkgruben, Mörtelwerke) für das unaufhaltsam wachsende Berlin erschlossen worden. So bleibt es ungewiss, ob in dem sich darbietenden Bild es der Reichtum der Natur oder vielmehr ihr offenkundiger Schwund ist, welcher die Betrachtenden schweigen oder (in Fontanes stets präziser Diktion) “eine Frage die andre zurückdräng[en]” lässt. Was, so möchte man wissen, sind die Fragen, die eine solche Bilderfahrung aufwirft? Auch die Rückkehr nach Berlin nach einem an Konversation so reichen Tag lässt das Gespräch erneut verstummen. Die sonst so verschiedenartigen Temperamente (Woldemar, Armgard, Melusine, Graf Barby, Mr. Robinson et al.) scheinen vorübergehend zu Danteschen Schattenfiguren reduziert und, ein jeder für sich, in tranceartiger Stimmung gefangen. Nicht von ungefähr erinnert Fontanes lyrische Atmosphärik hier an die Phantasmagorien Eichendorffs oder etwa die bewegungslosen Rückenfiguren Caspar David Friedrichs, wobei der Akzent jedoch hier nicht auf romantische “Innerlichkeit,” sondern auf eine ganz intentionslose Erlebensqualität fällt. Unverhofft aus innerstädtischer Betriebsamkeit in das Neuland kontemplativer Stille entführt, scheinen Fontanes Ausflügler von der Erfahrung diverser Naturbilder gleichsam hypnotisiert. Ein impressionistisches Spiel von Licht- und Schatteneffekten, das monotone “Klappern und Stampfen” der Maschine und der gleichförmige “Schaumstreifen” des Schiffes—ein Bild, das zugleich Stasis und Dynamik suggeriert—haben das Sozialisationsspiel des Fontaneschen Gesprächs so entschieden unterbrochen, dass zumindest Melusine auf genau diesen Sachverhalt aufmerksam macht:

Und nun war man glücklich auf dem Schiff, auf dem Woldemar und die Damen ihre schon auf der Hinfahrt innegehabten Plätze sofort wieder einnahmen. Nur die beiden in ihre Plaids gewickelten alten Herren schritten auf Deck auf und ab und sahen, wenn sie vorn am Bugspriet eine kurze Rast machten, auf die vielen hundert Lichter, die sich von beiden Ufern her im Fluß spiegelten. Unten im Maschinenraum hörte man das Klappern und Stampfen, während die Schiffsschraube das Wasser nach hinten schleuderte, daß es in einem weißen Schaumstreifen dem Schiffe folgte. Sonst war alles still, so still, daß die Damen ihr Gespräch unterbrachen. [...] Dann schwieg man wieder und sah auf die Landschaft, die da, wo der am Ufer hinlaufende Straßenzug breite Lücken aufwies, in tiefem Dunkel lag. Uplötzlich aber stieg gerade aus dem Dunkel heraus ein Lichtstreifen hoch in den Himmel und zerstob da, wobei rote und blaue Leuchtkugeln langsam zur Erde niederfielen. (155)

Hier wird weder eine alltägliche, empirische Wahrnehmung skizziert, noch handelt es sich lediglich um ein Bildsimulakrum, wie etwa das Fontane aus seiner Londoner Zeit vertraute "moving Panorama."¹³ Denn nicht das Bild selbst als "Gegenstand" virtuosen Beschreibens oder ekphrastischer Simulation, sondern die betont schweigsame Qualität von *Bilderfahrung* steht im Zentrum.

Nur wenige Jahre nach Fontanes Tod greift Husserl genau diese fundamentale Unterscheidung wieder auf—"wieder," insofern als Husserls phänomenologische Beschreibung von Bildbewusstsein zumindest implizit eine Argumentation wiederbelebt, die Johannes von Damaskus, Theodor von Studios und der Patriarch Nikephoros im byzantinischen Bilderstreit (726–847) bereits ganz konsequent formuliert hatten.¹⁴ Auch für Husserl ist entscheidend, dass ein Bild wesentlich anders erfahren wird als eine empirische Wahrnehmung. Letztere wird vom Bewusstsein ausschließlich als ein verifizierbarer und rein äußerlicher "Inhalt" registriert. Gerade diese Reduktion auf bloße *Inhalte* ist jedoch für das Verstehen von Bildern grundsätzlich unangemessen. So moniert Husserl, dass der Vertreter des modernen Psychologismus "nur die Inhalte sieht und vor der Objektivierung, vor dem Unterschied zwischen dem Inhalt, der erlebt wird, und dem Gegenstand, der erscheint, die Augen verschliesst" (*Phantasie* 14).¹⁵ Was aber das Bild auszeichnet, ist nicht ein unabhängig existierendes, gegenständliches Wahrnehmungsobjekt, sondern ein sich im Bewusstsein vollziehender Prozess der "Verbildlichung": "Dass die Bildlichkeit erst Sinn hat durch ein eigenes Bewusstsein" (19) ist entscheidend und dieses Bewusstsein ist nicht diskursiv, sondern wesentlich kontemplativ. In der Schau des Bildes rekurriert der Schauende nicht bloß auf die sich anbietende "Sache," sondern auf etwas, was Husserl das "Bildsujet" nennt: "Das Bild macht die Sache vorstellig, ist aber nicht sie selbst" (20). Wären wir uns dieser Differenz nicht bewusst, so "unterschiede sich die Bilderscheinung in nichts von der Wahrnehmungserscheinung, und so könnte es kaum noch zu einem Bildlichkeitsbewusstsein kommen" (22). Wo von Bildern gesprochen wird, ist der "im primären und eigentlichen Sinn erscheinende Gegenstand [...] nicht der vorgestellte" (26).

Um diese Unterscheidung zu rechtfertigen, beruft sich Husserl auf die unhintergehbare, gleichsam charismatische Präsenz des Bildes, welches in seinem Erscheinen den Schauenden gänzlich vereinnahmt und die habituelle, "kritische" Einstellung des modernen Subjekts zum da Erscheinenden vollständig suspendiert. Husserls Einwände gegen eine lediglich auf "Inhalte" abhebende "psychologische" Betrachtungsweise gründen in seiner wachsenden Skepsis gegenüber dem Totalitätsanspruch einer den modernen Naturwissenschaften entlehnten Methodik. Die Begrenztheit eines strikt positivistischen Ansatzes fällt besonders dort auf, wo es um das Erfahren von Bildern geht. Denn eine jede Methodik zielt darauf ab—und bezieht ihre Selbstlegitimation primär daraus—ein jeweiliges Phänomen auf eine scharf umgrenzte Begrifflichkeit zurückzustützen. Schon die bloße *Realität* eines

zu erforschenden Phänomens wird von einer ausschliesslich historisch-kritisch verfahrenen "Wissenschaft" nur insofern anerkannt, als es sich in ihre Methodik und Begrifflichkeit einfügt.¹⁶ Genau das aber erweist sich als unmöglich beim Bild, welches als "gesättigtes Phänomen" (um Jean-Luc Marions Formulierung aufzugreifen) durch einen Überschuss an Bedeutung charakterisiert ist (*Being Given* 199)—in direktem Gegensatz zur konstanten Erklärungsbedürftigkeit unserer empirischer Wahrnehmungen, deren Gehalt erst in einer separat existierenden, abstrakten Begrifflichkeit realisiert wird.

Hingegen konstituieren sich Bilderfahrung und Bildbewusstsein nicht durch begriffliches Verifizieren einer gegebenen Erscheinung, denn ein Bild wird nicht "erkannt" und "bestimmt," sondern der Schauende "nimmt an ihm teil." Auf ähnliche Weise verstanden die Vertreter der Hochscholastik, in Anlehnung an Plato, das wesentliche Erkennen der Dinge als ein "Teilnehmen" (*participare*) an deren Eigengesetzlichkeit und teleologischer Verfasstheit—und nicht als "Bestimmen" (*determinatio*) lebloser Materie. Im Gegensatz zum bloß verweisenden, hör- oder lesbaren Zeichen enthüllt das Bild etwas, das sich nicht am Maßstab des bloß Verifizierbaren oder "Korrekten" messen lässt. Maurice Blanchot skizziert eben diese ursprüngliche "Anziehungskraft des Bildes" in einer Reihe von Fragen:

Aber was geschieht, wenn einen das, was man sieht, obgleich es distanziert ist, durch einen ergreifenden Kontakt zu berühren scheint, wenn die Sehweise eine Art Berührung ist, wenn Sehen ein *Kontakt* auf Distanz ist? Wenn sich das Gesehene dem Blick auferlegt, als wenn der Blick begriffen, berührt, mit der Erscheinung in Verbindung gesetzt würde? (27f.)¹⁷

Auch für Husserl ist entscheidend, dass Bildbewusstsein (im Gegensatz zur vermeintlichen Neutralität bloßer Apperzeption) einen im Bild erscheinenden "Inhalt deutet, ihm gegenständliche Beziehung verleiht, die aus dem blinden Dasein des Inhalts [...] [ein] Meinen zustande bringt" (24). Erst in der "deutenden Wahrnehmung" (29) wird somit der Gehalt des Bildes wirklich erfüllt. Wahrnehmungen sind bloß korrekt oder werden als falsch oder unhaltbar entlarvt; nur das Bild hat einen von keinem Satz oder logischem Schließen abhängigen "Sinn." Husserl präzisiert dieses wesentliche Merkmal des Bildes wie folgt:

Mit dem erscheinenden Bild meinen wir die Sache. Die neue Auffassung ist aber nicht etwas bloß äußerlich der Bilderscheinung sich Anhängendes, nur von außen her mit ihr Verknüpftes. Das erscheinende Bildding weckt nicht eine neue Vorstellung, die sonst mit ihm nichts zu tun hätte. Es weist nicht in der Weise eines bloßen, sei es auch analogischen Symbols oder eines willkürlichen Zeichens über sich hinaus auf ein anderes, das mit dem Zeichen selbst nicht innerlich einheitlich bewusst wäre oder gar zu ihm keine innere Beziehung hätte. Vielmehr veranschaulicht das Bildobjekt das mit ihm zwar nicht Identische. [...] In das Bild schauen wir den gemeinten Gegenstand hinein, oder aus ihm schaut er zu uns her. (32)

Im Bild vollzieht sich somit “jenes eigentümliche Bewusstsein eines Nichterscheidenden im Erscheinenden” (32f.). Hans-Georg Gadamer hat diese Deutung übernommen und dabei ihr platonisches Implikat eigens hervorgehoben, nach dem das Bild die Urform von Darstellung überhaupt ist. Gerade im Bild—insofern als wir seine einzigartige Seinsweise (an)erkennen und uns “in das Bild hineinschauen” (36)—wird eine gänzlich neuartige Art von Erfahrung wirksam. Gadamer spricht hier von der “ontologischen Unlösbarkeit des Bildes von dem ‘Dargestellten’” (131, 133).¹⁸ Wir erfahren das Bild nicht als selbstständiges “Objekt,” dem wir vermeintlich “autonom” gegenüberstehen, sondern als die Offenbarung eines Wahrheitsgehalts, der einem bloß diskursiv und begrifflich verfahrenen Denken unzugänglich bleibt. Doch auch solch eine, bloß negative Charakteristik bleibt unzulänglich, insofern als sie die zentrale Dimension des Bildes außer Acht lässt: seine uns intuitiv erfassende, charismatische Fülle und Schönheit: “Das Schöne führt eine Evidenz mit sich, die unmittelbar einleuchtet,” bemerkt Hans Urs von Balthasar, denn “die Gestalt wäre nicht schön, wäre sie nicht elementar die Anzeige und Erscheinung einer Tiefe und Fülle, die an sich und abstrakt genommen unfassbar, unsichtbar bleibt” (111).

Bei Fontane bekundet sich eben diese Einsicht in die Sonderstellung des Bildes auf zwei Ebenen. Zum Einen lehnt er eine romantisch idealisierende und metaphysisch überformte Darstellung ab. Zugleich wird sein Verständnis der Romanform von einer (in Briefen und Rezensionen oft scharf formulierten) Kritik an einem missverstandenen literarischen Realismus bestimmt. Und es ist gerade diese Kluft zwischen empirischer Diesseitigkeit und emotional überspannter Romantik, welche sich in der gegensätzlichen Tendenz von Gespräch und Bild immer wieder entlädt und so den *Stechlin* auf ganz einzigartige Weise prägt. “Der Leser,” schreibt Walter Gebhard, “hat ständig die Spannung zwischen (zeitgenössischer, also historisch vergehender) Realität und ästhetischer Dauer auszuhalten” (449). Was nun das Bild betrifft, so ist Fontane sich seines diskursiv nie zu fassenden Wahrheitsgehaltes ganz bewusst. Wie er in einem Brief an Emilie Fontane bemerkt: “Wir lernen mit dem Auge am meisten; es ist beständig tätig; das Ohr nur ausnahmsweise. Dazu kommt, dass wir im *Sehen* immer etwas empfangen, im *Hören* sehr oft nichts” (*Ehebriefwechsel* 3: 40). “Lernen” ist hier nicht als “Satz” im angelsächsischen Sinn von *proposition* zu verstehen. Das Subjekt “setzt” hier nicht autonom eine Realität, sondern es gewahrt seine “Empfänglichkeit” für eine allem Diskursiven vorgeordnete “Gegebenheit” der Welt, wie sie Husserl und neuerdings auch Marion eigens thematisieren. So vollzieht sich Bilderfahrung nie als ein begriffliches Bestimmen oder diskursives “Verstehen,” sondern vielmehr als ein prädiskursives, gestaltendes und implizit wertendes “Deuten.” Ein empirisches Objekt mag den Beobachter *interessieren*, tut dies jedoch stets nur um eines Anderen willen. Während ein Wahrnehmungsgelbst (wie schon bei Hegel klar formuliert) nur insofern “verwirklicht”

als er “begriffen,” d.h. in die autonome Region abstrakter Vorstellungen aufgehoben wird, *verinnahmt* das Bild den Schauenden.

In der Fülle und unhintergehbaren Präsenz seiner Erscheinung—was die Scholastik als *manifestatio* bezeichnet—gewährt das Bild dem Schauenden etwas, das noch in Arnold Gehlens philosophischer Anthropologie als “Entlastung” und “Daseinsstabilisierung” nachklingt. Die Schau des Bildes entbindet das Individuum von jenem permanenten Hinterfragen der Erscheinung und dem nagenden Bewusstsein eines untilgbaren Erkenntnisdefizits, wie sie sich spätestens seit Descartes als zentrale Kriterien philosophischer Verantwortlichkeit und aufklärerischer Rationalität etabliert haben. Gerade hier lässt sich auch Fontanes grundsätzliche Einstellung zum Realismus festmachen, differenziert er doch immer wieder zwischen bloß distanzierendem *Beobachten*, wo Einzelnes auf vermeintlich objektive und immer nur vorläufige Weise geschildert wird, und einer *Schau* des Bildes, in der sich dem Schauenden eine tiefere Ordnung und Gesamtheit erschließt. Beim Schauen wird also etwas gewärtigt, was kausal nie bestimmt werden kann. Eben deshalb wendet Fontane sich ganz dezidiert gegen die Ästhetik Turgenews und Zolas, denen es ausschließlich um “die ganz unverklärte Wiedergabe der Dinge” zu tun sei (Preisendanz 216).¹⁹ Wie seine oft zitierte Bemerkung, “das *Wie* muß für das *Was* eintreten—mir kann nichts Lieberes gesagt werden,” bestätigt, zielt Fontane in seiner Poetik nicht auf ein naturalistisch-neutrales Beschreiben von “Gegenständen” ab, sondern auf die deutende Gestaltung von Ding- und Erlebniszusammenhängen.²⁰

Im Graf Barby und vor allem in Dubslav gibt uns Fontane zwei Charaktere, denen die Schau des Naturbildes in seiner objektiven Gegebenheit und charismatischen Präsenz eine neuartige Dimension von Sinn erschließt. Der Graf selbst scheint sich dieser immanenten Bedeutsamkeit von wohl nur in abgeschiedener Kontemplation erfahrbaren Bildern und Stimmungen durchaus bewusst. Im elften Kapitel, nachdem Woldemar sich von Melusine und Armgard soeben verabschiedet hat, “saß der alte Graf in seinem Zimmer und sah, den rechten Fuß auf einen Stuhl gelehnt, durch das Balkonfenster auf den Abendhimmel. Er liebte diese Dämmerstunde, drin er sich nicht gerne stören ließ (am wenigsten gern durch vorzeitig gebrachtes Licht)” (114). Bereits zuvor hatte Graf Barby den Vorschlag eines Wechsels in eine vornehmere Region Berlins höflich aber entschieden abgelehnt. Denn so sehr die von der Baronin Berchtesgaden empfohlene Lennéstraße dem Bildungsanspruch der gesellschaftlichen Oberschicht zusprechen mag (“Sie haben den Lessing ganz und den Goethe halb”), so widerspricht sie doch dem ganz elementaren Bedürfnis der Schau: “Sie hat keinen Blick ins Weite, kein Wasser, das fließt, keinen Verkehr, der flutet. Wenn ich in unsrer Nische sitze, die lange Reihe der herankommenden Stadtbahnwaggons vor mir, nicht zu nah und nicht zu weit, und sehe dabei, wie das Abendrot den Lokomotivenrauch durchglüht und in dem Fili-

granwerk der Ausstellungsparktürmchen schimmert, was will Ihre grüne Tiergartenwand dagegen?“ (109). In dieser unverkennbar an Adolph Menzels Spätwerk erinnernden, so flauhenleicht dahingeworfenen Skizze fällt der wesentliche Akzent auf eine dem Bild innewohnende Rhythmik und Dynamik—dies im Gegensatz zur verschlossenen Lennéstraße, welche dem Blick lediglich ein unsortiertes Inventar vereinzelter Gegenstände bietet. Das bei Fontane häufig vorkommende Motiv eines “ausschnitthaften Sehens durch das Fenster” widersteht im Falle des Grafen Barby eben jener “fragmentarischen Wiedergabe der Realität,” wie sie von den Realisten gerade an der Photographie kritisiert wurde (Hoffmann 129, 123).

Genau jene formale Geschlossenheit und elementare Appellstruktur, welche kontingentes Wahrnehmen sich zum Bild verdichten lässt, wird vom Grafen denn auch mit spätimpressionistischen und symbolistischen Anklängen eigens kommentiert (“wie das Abendrot den Lokomotivenrauch durchglüht und in dem Filigranwerk der Ausstellungsparktürmchen schimmert”).²¹ Was in des Grafen Beschreibung von Bilderfahrung durchschimmert und die empirische Wahrnehmungswelt Berlins zu einer zeitlosen Bildkomposition verdichtet, ist vor allem jene zyklusartige, gleichsam ritualisierte Struktur von Bewegungen und Erscheinungen, wie sie sich zu bestimmten Tageszeiten verlässlich darbieten. Im Bild gewinnt die fluktuierende, historisch so wandelbare Erfahrungswelt innerstädtischen Lebens symbolische Intensität und offenbart eine archetypische Rhythmik, die für ein auf logischen Setzungen und Verifikation eingeschränktes Wahrnehmungsbewusstsein unerreichbar bleibt. Zu Recht attestiert Moritz Wullen dem Fontaneschen Sehen “eine bildmässige Geschlossenheit.” Weniger überzeugt seine nachgeschobene These, dass sich das Sehen, ist es erst einmal “der subjektiven Kontrolle entzogen [...], zu standardisierten Bildern [organisiert]” (259–60). Denn gerade im Fall von Fontanes Naturbildern scheint die Zuschreibung solch “kollektive[r] Verbindlichkeit” fragwürdig, werden sie doch zumeist in kontemplativer Abgeschlossenheit erfahren. Selbst dort, wo Bilder sich einer Gruppe präsentieren, werden Sozialisation und Gespräch für die Dauer ihres Erlebens suspendiert.

Das Pendant zu Graf Barbys Bilderfahrung findet sich im 23. Kapitel, wo Dubslav nach Abschluss eines Gesprächs mit Pastor Lorenzen guter Dinge “seinen Eichenstock und seinen eingeknautschten Filzhut vom Riegel nahm, um am See hin, in der Richtung auf Globosow zu, seinen gewöhnlichen Spaziergang zu machen”:

Unmittelbar am Südufer, da, wo die Wand steil abfiel, befand sich eine von Buchenzweigen überdachte Steinbank. Das war sein Lieblingsplatz. Die Sonne stand schon unterm Horizont, und nur das Abendrot glühte noch durch die Bäume. Da saß er nun und überdachte sein Leben, Altes und Neues, seine Kindheits- und seine Leutnantstage, die Tage kurz vor seiner Verheiratung, wo das junge, blasse Fräulein, das seine Frau werden sollte, noch Lieblichshofdame bei der alten Prinzess Karl war. All das zog jetzt

wieder an ihm vorüber [...]. [D]ann wurde Woldemar geboren, und die junge Frau starb, und der Junge wuchs heran und lernte bei Lorenzen all das dumme Zeug, das Neue (dran vielleicht doch was war), und nun fuhr er nach England rüber und war vielleicht schon in Köln und in ein paar Stunden in Ostende. Dabei sah er vor sich hin und malte mit seinem Stock Figuren in den Sand. Der Wald war ganz still; auf dem See schwanden die letzten roten Lichter, und aus einiger Entfernung klangen Schläge herüber, wie wenn Leute Holz fällen. Er hörte mit halbem Ohr hin [...]. (225)

Hier dominiert die Vertrautheit, nicht die Außergewöhnlichkeit des Landschaftsbildes. Doch eben diese räumliche Abgeschiedenheit und altbekannte Bildhaftigkeit ist es, welche Dubslavs Zeitbewusstsein fundiert und "Altes und Neues" integriert. Was eine frühe Leserin so treffend als Fontanes "Leisewerdung aus Ehrfurcht vor der Wirklichkeit" beschreibt, vollzieht sich im *Stechlin* vornehmlich in lyrischen Bildern, welche Fontane in unregelmäßigen Intervallen mit großem Feingefühl in den Roman hineinwebt.²² Fontanes feinsinnige Vorgehensweise als Autor und auch als Rezensent zeitgenössischer Literatur ist jedoch nicht als bloß gemäßigte Variante eines manieristischen Stilideals zu verstehen, wie es in den Werken Fontanes literarisch eher zweitrangiger Zeitgenossen allzu oft in imagistische Effekthascherei ausartet. Vielmehr gründet die Subtilität der Bilder in Fontanes Spätwerk in einem tiefen Misstrauen gegenüber einer jeglichen Kunst, in welcher lediglich auf eine Perfektion der Illusion und des "schönen Scheins" abgezielt wird.²³ Die schon von Graf Barby registrierte, affektive Wirksamkeit spätabendlichen Lichtes (später im 36. Kapitel "Sonnenuntergang" wieder aufgenommen und dort symbolisch überhöht), resultiert auch im gerade zitierten Beispiel in einem ganz interesselosen und auffällig kontemplativen Bewusstseinszustand. Was selbst in Musils so nüchterner, den empirischen Wissenschaften ernsthaft verpflichteter Poetik als "der andere Zustand" weiterlebt, präsentiert sich hier als ein Reservoir ebenso unaufdringlicher wie untilgbarer (und bei Fontane ganz unerwarteter) metaphysischer Bedeutsamkeit. Empirischer Blick und introspektiver Rückblick sind hier nicht kausal verknüpft, so als stelle die Landschaft für Dubslavs Erinnerung lediglich das nötige Zeichen oder Emblem für eine bereits anderweitig verfügbare Einsicht bereit. Vielmehr weist, wie Husserl es formuliert, gerade "die bildliche Auffassung [...] auf einen anderen Gegenstand, [...] auf einen sich im Bild darstellenden, und vor allem, sie weist auf den Gegenstand *durch sich selbst hindurch*" (*Phantasie* 36).

Fontanes Inszenierung von Dubslavs spätabendlicher Schau bestätigt diese unauflösbare Verflechtung der Wahrnehmungswelt, jener "fundierenden Erscheinung" (41), ohne die es kein Bild geben könnte, und jenem urbildlichen "Sujet," in das wir "hineinschauen" (38). Bildbewusstsein und Erinnerung erweisen sich hier als wesentlich identisch. In dem Bild, *durch* welches das Urbild im platonischen (und von Goethe so explizit wieder aufgegriffenen) Sinne hindurchscheint, oder

genauer in seiner Schau und dem sie kennzeichnenden Bildbewusstsein fügen sich ein biographisch-empirischer und ein metaphysischer Zeitbegriff ineinander. Gerade indem Fontanes Beschreibung hervorhebt, wie für den alten Dubslav Schau des Gegenwärtigen und Kontemplation von Vergangenen ineinander fließen, verweist sie den Leser auf das erste Bild des alten Stechlin zu Anfang des Romans zurück. Von einer bewussten Symbolik im Hegelschen Sinne zu sprechen ist irreführend.²⁴ Denn nicht epistemologische Korrektheit charakterisiert das Fontanesche Bild, sondern seine Einprägsamkeit und Bedeutsamkeit für den Schauenden, der mittels einer spezifischen Bilderfahrung in der Lage ist, die Rhythmik und Spannung seines bisherigen Lebens zu reflektieren. Sowohl auf der Ebene des Beschreibens wie der des Beschriebenen weicht hier ein strikt chronometrischer und vorwärtsdeutender, moderner Zeitbegriff einem zyklischen Zeitbewusstsein. In seiner Diskussion des Bildbegriffs betont Gadamer, dass eine jede mimetische Darstellung stets auf ein Moment der "Wiedererkennung" abhebt und durch dieses rekursive Element letztlich erst legitimiert wird. Entscheidend für jegliche Wiedererkennung aber ist, "daß *mehr* erkannt wird als nur das Bekannte. In der Wiedererkennung tritt das, was wir kennen, gleichsam wie durch eine Erleuchtung aus aller Zufälligkeit und Variabilität der Umstände, die es bedingen, heraus. [...] Nachahmung hat also als Darstellung eine ausgezeichnete Erkenntnisfunktion" (108f.).

Dubslavs zugleich blickende und rückblickende Schau der vertrauten märkischen Landschaft steht, wie oft bemerkt worden ist, in deutlichem Verhältnis zu Fontanes Entscheidung, mit seinem letzten Roman in die Ruppiner Welt seines bereits 1863 begonnenen Erstlings zurückzukehren. Im *Stechlin* schließt sich der Kreis von Fontanes künstlerischer Biographie als Romanautor, die mit *Vor dem Sturm* über drei Jahrzehnte zuvor eingesetzt hatte und nun in der Grafschaft Ruppin ihren Abschluss findet. Doch auch diesen Erstling selbst hatte Fontane ganz bewusst aus den 1861 zuerst veröffentlichten *Wanderungen* herausdistilliert, gleichsam als literarisches Experiment, um zu ergründen, ob und inwiefern sich in der so undramatischen Ruppiner Landschaft welthistorische Ereignisse (insbesondere der sich abzeichnende Fall Napoleons) in kleinem Maßstab glaubwürdig erfassen ließen. Der bescheidenen Dramatik Lewin von Vitzewitz dort korrespondiert hier das mythische Bild des gelegentlich brodelnden Stechlinsees. Gräbt man nun weiter, so gelangt man zuletzt zu jenem so sinnlichen Bild des Rheinsberger Schlosses, das sich in Fontanes Vorwort zur Erstausgabe der *Wanderungen* findet. Dieses Bild wiederum wird, die Technik cinematischer Überblendung vorwegnehmend, aus einer detaillierten Schilderung der kargen Schönheit Schottlands entwickelt. So erwähnt Fontane im Vorwort zunächst die Grafschaft Kinroß, den Levensee, Lochleven Castle, die Trümmer einer Kapelle und den "Rundturm in dem Queen Mary gefangen saß," um dann mit einer dramatischen Vignette, in welcher er (hier noch ganz der Balladendichter) die Flucht Queen Marys aus der Gefangenschaft

per Boot über den Levensee heraufbeschwört, scheinbar abzuschließen. Doch während Fontanes Auge noch auf “der Insel, auf deren Trümmergrau die Nachmittags-sonne und eine wehmütig-unnennbare Stille lag,” ruht, schiebt sich zugleich unverhofft und unentrinnbar das Bild der ihm so vertrauten märkischen Landschaft in den Vordergrund:

Nun griffen die Ruder rasch ein, die Insel wurde ein Streifen, [...] bis plötzlich unsre Phantasie weiter in ihre Erinnerungen zurückgriff und ältere Bilder vor die Bilder dieser Stunde schob. Es waren Erinnerungen aus der Heimat, ein unvergessener Tag. Auch eine Wasserfläche war es; aber nicht Weidengestrüpp faßte das Ufer ein, sondern ein Park und ein Laubholzwald nahmen den See in ihren Arm. Im Flachboot stießen wir ab und so oft wir das Schilf am Ufer streiften, klang es, wie wenn eine Hand über knisternde Seide fährt. Zwei Schwestern saßen mir gegenüber. Die ältere streckte ihre Hand in das kühle, klare Wasser des Sees, und außer dem dumpfen Schlag des Ruders vernahm ich nichts als jenes leise Geräusch, womit die Wellchen zwischen den Fingern der weißen Hand hindurchplätscherten. [...] Endlich legten wir an, wo die Wassertreppe ans Ufer führt, und ein Schloß stieg auf mit Flügeln und Türmen, mit Hof und Treppe und mit einem Säulengange, der Balustraden und Marmorbilder trug. [...] So war das Bild des Rheinsberger Schlosses, das, wie eine Fata Morgana, über den Levensee hinzog, und ehe noch unser Boot auf den Sand des Ufers lief, trat die Frage an mich heran: so schön dies Bild war, das der Levensee mit seiner Insel und seinem Douglasschloß vor dir entrollte, war jener Tag minder schön, als du im Flachboot über den Rheinsberger See fuhrst, die Schöpfungen und die Erinnerungen einer großen Zeit um dich her? Und ich antwortete: nein. Die Jahre, die seit jenem Tag am Levensee vergangen sind, haben mich in die Heimat zurückgeführt und die Entschlüsse von damals blieben unvergessen. (1: 9–11)

Bildbewusstsein und Erinnerung sind hier vollständig verschmolzen, und dies nicht nur auf biographisch-aktorialer Ebene. In ihrer so sinnlichen und zugleich betont passiven Erfahrung verdichtet sich die “Fata Morgana” der Ruppiner Seenlandschaft gerade in ihrer Wiederkehr als *Darstellung* und *Form*, und steigert somit das sie erlebende Bewusstsein vom bloß kontingenten Erlebnis zur Einsicht oder, genauer, zum Einblick in eine zyklische Rhythmik. Zu Recht versteht Arnold Gehlen daher die Darstellung speziell als “die *Überführung in die Kategorie des Beisichbehaltens*.” Schon in primitiven Kulturen der Vorzeit stellt der Mensch durch bildhaftes Darstellen “jener Brennpunkte der Wirklichkeit” zugleich sich selbst fest: “das bewußte Tun in der Darstellung war es, was die Sicherheit der Hintergrundserfüllung verschaffte, ein Transzendieren ins Diesseits, aus der fließenden Zeit heraus in die Dauer, vermittelt durch ein Bild” (61–62).²⁵

In Fontanes Rekapitulation einer Bootsfahrt auf das Rheinsberger Schloss zu sind es vor allem altbekannte Sinnesempfindungen, welche das Wahrnehmen einzelner Gegenstände in die formale Geschlossenheit eines Bildes überführen: “so oft wir das Schilf am Ufer streiften, klang es, wie wenn eine Hand über knisternde Seide fährt.” Zugleich unterliegt solch sinnlich-tastender Wahrnehmung hier auch eine

leise aber unverkennbare erotische Spannung, welche Fontane—seinerzeit von zwei Schwestern begleitet—ebenfalls bildlich weiterentwickelt: “Die ältere streckte ihre Hand in das kühle, klare Wasser des Sees, und außer dem dumpfen Schlag des Ruders vernahm ich nichts als jenes leise Geräusch, womit die Wellchen zwischen den Fingern der weißen Hand hindurchplätscherten.” Es ist gerade diese unterschwellig stabilisierende Wirksamkeit von Bildern und der durch sie vermittelten Erinnerung, welche im Werk des sonst so weltlich gesonnenen Fontanes eine transzendente Dimension von Sinn aufscheinen lässt. Indem solch quasi-mystische Bilderfahrung das für die säkular-fortschrittliche Moderne grundlegende lineare Zeitbewusstsein so unverhofft suspendiert, machen Fontanes Bilder den Leser wiederholt zum “Zeugen einer sprachlich subtil abgebildeten Erinnerungsarbeit, die dann als Bildrückkoppelung gelingt” (Fischer 131). Auch diese schriftstellerische Technik gehört zu den vielen dichterischen Neuerungen Fontanes, deren sich Thomas Mann später so oft bedient, wie etwa in den komplexen Bild- und Motivverknüpfungen, denen gerade im *Zauberberg* eine entscheidende, formgebende Rolle zufällt. Im *Stechlin* (wie bereits zuvor in den *Poggenpuhl* und *Effi Briest*) kristallisiert sich ganz unmerklich bei manchem Charakter ein Bewusstsein von der in letzter Instanz zyklischen Verfasstheit aller Dinge heraus. So bemerkt Lorenzen, dass “in gewissem Sinne freilich [...] alles einmal wieder[kehrt], aber bei dieser Wiederkehr werden Jahrtausende übersprungen” (273). Ebenso resümiert der im Sterben liegende Dubslav in unverkennbar Goethe’schem Stil: “Das ‘Ich’ ist nichts—damit muß man sich durchdringen. Ein ewig Gesetzliches vollzieht sich, weiter nichts” (372). Und in einer frühen Fassung des letzten Kapitels beruft sich Woldemar im Gespräch mit Melusine auf das unvergessliche Bild des feuerspuckenden Vesuvs, das die Jungverheirateten zum Verstummen gebracht habe: “Als wir die Feuergarbe aus dem Vesuv aufsteigen sahen, da reichten wir uns die Hand. Wir sagten uns nichts, aber, was besser ist, wir fühlten dasselbe. Wir hatten das Gefühl von der Geschlossenheit und Einheit aller Dinge” (451).

Notes

¹ So hatte Mann es schon über drei Jahrzehnte zuvor in seiner Charakteristik Gustav von Aschenbachs formuliert (*Frühe* 571).

² Zu Fontanes Stil, siehe Blomqvist 23–34.

³ Brief an Adolf Hoffmann (*Der Stechlin* 420). Christian Grawe sieht im *Stechlin* eine Verschmelzung historischer “Zeit” mit der sprachspielartigen Form des Romans selbst: “Das Zeitbild, die religiöse, politische, soziale, künstlerische und psychologische Wirklichkeit, das gesellschaftliche und menschliche Verhalten, bisher anwesend im erzählten Fall, emanzipiert sich und wird selbst zum Thema des Buches” (404, 406).

⁴ In seiner Charakterisierung von "Fontanes Bestimmung von Handlung [als] geradezu spätbiedermeierlich" übersieht Goetschel, dass diese Verflachung des Handlungsbegriffs in Fontanes Romanen vielerorts ausdrücklich thematisiert wird (117).

⁵ Laut Grawes "kommt es dem Autor nicht mehr darauf an, menschliches Schicksal in Handlung darzustellen, sondern menschliches Sich Verhalten in einer geschichtlichen, geographischen und sozialen Lage" (408). Von Grawe nicht eigens reflektiert ist die psychologisch bedeutsame Akzentverschiebung von Handlung zu (oft stereotypem) "Verhalten."

⁶ Siehe Preisendanz 230–38; zur metasprachlichen Logik des Fontaneschen Gesprächs, siehe auch Mittenzwei 165–84, Gauger 311–23, Hasubek, 45–50 und Gebhard 447–69.

⁷ In seiner Diskussion von Dubslavs "Sprachkritik" (169–71) übersieht Ohl, dass dieses Verhalten letztlich keine Werte oder Orientierungen schaffen kann. Zur Verkümmern von praktischer Vernunft (φρόνησις) und Urteilsvermögen (προαίρεσις) in der Moderne, siehe Pfau, *Minding the Modern*, bes. 79–107 und 374–413.

⁸ In Fontanes späten Romanen ist "die Spannung zwischen [...] Gemeintem und Bezeichnetem extrem" (Preisendanz 237).

⁹ Zur Sonderform des Nachgesprächs, siehe Hasubek, 142–53.

¹⁰ Fontanes "Figuren missverstehen sich [und] reden teilweise aneinander vorbei" (Hasubek, 117).

¹¹ Die phänomenologischen Voraussetzungen und Implikate von "erfassender" Wahrnehmung "vorprädikativer Erfahrung" hat Husserl einer detaillierten Analyse unterworfen (*Erfahrung* § 15–23, § 33–38).

¹² Horkheimer (zit. nach Goetschel 116).

¹³ "In ihm wurde ein langes Gemälde langsam von einer aufrecht stehenden Trommel auf eine zweite abgewickelt, so dass der gerahmte, den Zuschauern präsentierte Bildausschnitt ständig in Bewegung war und wechselnde Ansichten zeigte" (Hoffmann 48). Die von Hoffmann bemerkte visuelle Entsprechung zur "Fortbewegung in Kutsche oder Schiff" hat Fontane selbst erkannt: "das Beste ist *fahren*. Mit offenen Augen [...] vom Boot, vom Fiaker aus die Dinge an sich vorüberziehen zu lassen" (zit. nach Hoffmann, 120).

¹⁴ Zum spätantiken Bilderstreit siehe Besançon 109–46 und Freedberg 27–40 und 45–81; zu den philosophisch-theologischen Implikaten des antiken Bildbegriffs (εἰκῶν / *imago*), siehe Mondzain 69–117 und Marion, *God* 7–52. Einen neuen Ansatz, welcher die Eigengesetzlichkeit des Bildes betont (und "das 'Bild' nicht an die Stelle der Wörter [setzt]"), bietet Horst Bredekamp (51ff.). Zur Neutralisierung religiöser Bedeutungen durch ästhetische Formalisierung in der Aufklärung, siehe Simpson 116–54. Zur literarischen Rehabilitation metaphysischer Bildvalenzen im neunzehnten Jahrhundert, siehe Pfau, "Rethinking the Image."

¹⁵ Der Gegensatz von Wahrnehmung und Bild hat bei Husserl eine primär heuristisch-veranschaulichende Funktion. In letzter Instanz lässt sich keine Wahrnehmung eines Objekts oder Phänomens statuieren ohne ein bildhaftes "Vor-meinen" oder Antizipieren dessen, was durch Erkenntnis dann im Detail zu ergründen und erklären gesucht wird. Diese von Husserl, Heidegger, Michael Polanyi und Hans-Georg Gadamer entwickelte, und jüngst auch von Plantinga und McDowell erneuerte These kann hier aber nicht weiter verfolgt werden; siehe hierzu, Pfau, *Minding the Modern* 568–73.

¹⁶ Siehe Gadamer 435–38, Polanyi 269–98, Buckley 21–25 und 333–52, und Pfau *Minding the Modern* Kap. 1–3 und 14.

¹⁷ Ebenso bemerkt Horst Bredekamp die im bildlichen "Artefakt selbst ruhende Latenz, die auf kaum kontrollierbare Weise von der Möglichkeits- in die Aktionsform umzuspringen und den Beobachter und Berührer mit einem Gegenüber zu konfrontieren vermag, das er nicht [...] beherrscht" (21).

¹⁸ Entscheidend für Gadamer ist, dass das Urbild nur durch die bildliche Darstellung zugänglich und realisiert wird: "Durch die Darstellung erfährt es gleichsam einen Zuwachs an Sein" (133). Diese phänomenologische Charakteristik von Bild und dem sich selbst gebenden Phänomen ist von Jean-Luc Marion produktiv weiterentwickelt worden; siehe *Being Given* 7–70 und *In Excess* 54–81.

¹⁹ Wie Fontane bemerkt, "bleibt nun mal ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Bilde, das das Leben stellt, und dem Bilde, das die Kunst stellt; der Durchgangsprozess, der sich vollzieht, schafft doch eine rätselhafte Modelung, und an dieser Modelung haftet die künstlerische Wirkung, die Wirkung überhaupt" (Preisendanz 217).

²⁰ Brief an S. Schott, 14 Feb. 1897 (4: 825–26).

²¹ Wie Hubertus Fischer treffend bemerkt, geht "*Der Stechlin* [...] in bildlicher Hinsicht mit der Zeit. Grosstadtleben verlangt andere Impressionen, ein anderes Licht" (115). Unter Berufung auf Menzels "Piazza d'Erbe" (1884)—ein "befremdendes Bild, in dem 'der Blick des Betrachters [...] gleichsam eingesperrt [bleibt] im Chaos der Wahrnehmungen' [...] und dessen 'Wirrwarr des Fragmentarischen ohne Zentrum und Strahlkraft [...] eine Karikatur des Realismus' andeutet"—sieht Fischer allerdings in Fontanes Bildern (etwa in *Cecilie*) einen "Anti-Menzel," so dass nach anfänglicher Unübersichtlichkeit des Stadtbildes die "Einnahme eines festen Beobachterstandpunkts" folgt (119).

²² Die Formulierung stammt von Helene Herrmann und wird von Thomas Mann in seiner Rezension von Wandreys Monographie beifällig zitiert (Mann, *Leiden* 624).

²³ Ganz im Sinne Fontanes ist auch Husserl bemüht, die Wirksamkeit des Bildes von der bloßen Illusion zu trennen: "Das Bild muss sich *klar* von der Wirklichkeit scheiden, d.h. rein intuitiv, ohne alle Beihilfe von empirischen Gedanken. Wir sollen aus der empirischen Wirklichkeit herausgehoben werden. Der ästhetische Schein ist nicht Sinnentrug, die Freude am plumpen Reifall oder am rohen Widerstreit zwischen Wirklichkeit und Schein. [...] Ästhetische Effekte sind nicht Jahrmarktseffekte" (Husserl, *Phantasie* 43).

²⁴ Ohl setzt irrigerweise Bild und Symbol in Eins, in expliziter Anlehnung an Hegels "bewußtem Abscheiden der für sich selber klaren Bedeutung von ihrem sinnlichen, mit ihr verwandten Bilde" (220).

²⁵ Auch Gehlen betont die Gegenläufigkeit von Bild und Begriff: "Darin liegt die gewaltige Überlegenheit der Darstellung über den Begriff: die erstere handelt vom Sosein des Gegenstandes her und stellt es wirklich auf Dauer, und in diesem Handeln wird die Stabilität der Welt selbst ins Bewußtsein gehoben. Der Begriff dagegen 'meint' nur etwas und verfliegt, wenn er nicht durch Außenstützung am Leben gehalten wird" (63). Ähnlich beruft sich Horst Bredekamp in seiner Definition des Bildes auf eine nur dem Menschen eignende Fähigkeit zur Umformung und Anpassung gegebenen Materials für neuartige Zwecke: "Mensch ist, wer Naturgebilde in Bilder umzuformen und diese als eigene Sphäre zu bestimmen vermag" (28).

Works Cited

- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: U of Chicago P, 1998.
- Balthasar, Hans Urs von. *Herrlichkeit: eine theologische Ästhetik*. Einsiedeln: Johannes, 1961.
- Benjamin, Walter. "Der Erzähler." *Gesammelte Schriften*. Ed. Theodor W. Adorno und Hermann Schweppenhäuser. Vol. 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1977. 438–65.
- Besançon, Alain. *The Forbidden Image*. Chicago: U of Chicago P, 2000.
- Blanchot, Maurice. *Die wesentliche Einsamkeit*. Berlin: Henssel, 1984.
- Blomqvist, Clarissa. "Der Fontane Ton." *Die Sprachkunst* 35.1 (2004): 23–34.
- Bredenkamp, Horst. *Theorie des Bildakts*. Frankfurt: Suhrkamp, 2010.
- Buckley, Michael. *At the Origins of Modern Atheism*. New Haven: Yale UP, 1987.
- Fischer, Hubertus. "'Gemmenkopf' und 'Nebelbild.' Wie Fontane mit Bildern erzählt." *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Ed. Tim Mehigan and Gerhard Sauder. Saarbrücken: Röhrig, 2001.
- Fontane, Theodor. *Der Ehebrieffwechsel*. Ed. Gotthard Erler and Therese Erler. 3 vols. Berlin: Aufbau, 1998.
- . *Sämtliche Romane Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. Ed. Walter Keitel and Helmuth Nürnberger. 6 vols. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- Freedberg, David. *The Power of Images*. Chicago: U of Chicago P, 1989.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr, 1975.
- Gauger, Hans-Martin. "Sprachbewußtsein im 'Stechlin.'" *Bild und Gedanke*. Ed. Günter Schnitzler et al. München: Fink, 1980. 311–23.
- Gebhard, Walter. *Der Zusammenhang der Dinge: Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1984.
- Gehlen, Arnold. *Urmensch und Spätkultur*. Frankfurt: Klostermann, 2004.
- Goetschel, Willi. "Causerie: zur Funktion des Gesprächs in Fontanes *Der Stechlin*." *The Germanic Review* 70.3 (1995): 116–22.
- Grawe, Christian. *Der Zauber steckt immer im Detail*. Dunedin: Otago UP, 2002.
- Hasubek, Peter. "... wer am meisten red't ist der reinste Mensch:." *Das Gespräch in Theodor Fontanes Roman "Der Stechlin"*. Berlin: Erich Schmidt, 1998.
- Hoffmann, Nora. *Photographie und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*. Berlin: de Gruyter, 2011.
- Husserl, Edmund. *Erfahrung und Urteil*. Hamburg: Meiner, 1972.
- . *Phantasie und Bildbewußtsein*. Ed. Eduard Marbach. Hamburg: Meiner, 2006.
- Kerr, Alfred. *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900*. Ed. Günther Rühle. Berlin: Aufbau, 1997.
- Mann, Thomas. "Tod in Venedig." *Frühe Erzählungen*. Ed. Peter de Mendelssohn. Frankfurt: Fischer, 1981.
- . "Anzeige eines Fontane-Buches." *Leiden und Größe der Meister*. Ed. Peter de Mendelssohn. Frankfurt: Fischer, 1982.
- . "Der alte Fontane." *Leiden und Größe der Meister*. Ed. Peter de Mendelssohn. Frankfurt: Fischer, 1982.
- Marion, Jean-Luc. *Being Given*. Stanford: Stanford UP, 2000.
- . *In Excess*. New York: Fordham UP, 2002.
- Meuthen, Erich. "Poesie Des Neben-Sächlichen. Über Fontanes 'Stechlin' und die Kunst der Rede." *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 38 (1994): 147–70.

- Mittenzwei, Ingrid. *Die Sprache als Thema*. Bad Homburg: Dr. Max Gehlen, 1970.
- Mondzain, Marie-José. *Image, Icon, Economy*. Stanford: Stanford UP, 2005.
- Ohl, Hubert. *Bild und Wirklichkeit: Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*. Heidelberg: Stiehm, 1968.
- Pfau, Thomas. "Rethinking the Image (with some Reflections on G. M. Hopkins)." *Yearbook of Comparative Literature* 57 (2013): 117–47.
- . *Minding the Modern: Human Agency, Intellectual Traditions, and Responsible Knowledge* (South Bend: U of Notre Dame P, 2013)
- Polanyi, Michael. *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. Chicago: U of Chicago P, 1962.
- Preisendanz, Wolfgang. *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München: Fink, 1963.
- Simmel, Georg. *Grundfragen der Soziologie*. New York: de Gruyter, 1984.
- Simpson, James. *Under the Hammer: Iconoclasm in the Anglo-American Tradition*. New York: Oxford UP, 2010.
- Wullen, Moritz. "Über das Sehen bei Fontane." *Fontane und die bildende Kunst*. Ed. Ulrich Fincke et al. Frankfurt: Universitätsbibliothek, 1998.

Copyright of German Quarterly is the property of Wiley-Blackwell and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.