

Detlef Haberland (Oldenburg)

Theodor Fontanes Roman *Graf Petöfy* – ein „ungarisches“ Drama?*

Die Aufmerksamkeit, deren sich Theodor Fontane seit Längerem erfreut, die Werkausgaben und die große Zahl von wissenschaftlichen Arbeiten über seine Werke machen es sehr deutlich: Fontane ist längst in der germanistischen Walhalla angekommen. Das enthebt die Wissenschaft freilich nicht der Pflicht, sich weiterhin mit ihm zu beschäftigen, denn der Meister der realistischen Gestaltung hat, wie bereits allgemein bekannt, viel mehr zu bieten als nur die genaue Ab-schilderung preußischer Zustände. Er gibt überhaupt sehr differenziert Auskunft über das Individuum und sein Verhältnis zur Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ist daher geradezu ein literarischer Seismograph der nachrevolutionären urbanen Gesellschaft. Auch wenn Staat und Gesellschaft des 19. Jahrhunderts durch den Ersten Weltkrieg als eine abgeschlossene Phase gelten können, so sind sie doch in vielerlei Hinsicht ein unverzichtbarer, weil in vielfacher Hinsicht Maßstäbe setzender Bestandteil der Moderne.

Natürlich haben sich zum Ende des 19. Jahrhunderts hin die Formen der privaten Kommunikation und des sozialen und beruflichen Miteinanders verändert, aber gerade die Schriftsteller, die noch in der Goethezeit geboren, jedoch noch lange nach ihr tätig waren, haben die strukturellen Veränderungen der Gesellschaftsformen miterlebt, die zu dem geführt haben, was im 20. Jahrhundert geschah. Und sie haben diese Zeitzeugenschaft sehr raffiniert in ihre Werke einzubinden gewusst. Neben Fontane sind Wilhelm Raabe, Conrad Ferdinand Meyer, Gottfried Keller, aber auch E. Marlitt, Friedrich Spielhagen oder Richard Nordhausen und viele mehr solche Seismographen.

Natürlich liegt es zunächst nahe, Fontanes Roman *Graf Petöfy* unter dem thematischen Aspekt der Bezüge zu Ungarn zu behandeln. Dies ist bereits schon mehrfach geschehen.¹ Aber der Roman drängt sich darüber hinaus geradezu für

* Diesem Aufsatz liegt der Vortrag zugrunde, den der Verfasser vor der Akademie der Wissenschaften in Szeged im November 2013 anlässlich der Verleihung des Wissenschaftspreises der Philosophischen Fakultät der Universität Szeged gehalten hat.

die Behandlung auf, weil er überdies ein nicht-inhaltliches, ihn auszeichnendes Merkmal hat: Er wird im Vergleich zu anderen Werken Fontanes deutlich seltener untersucht. Es ist doch sehr bemerkenswert, auf welche Weise *Graf Petöfy* in einigen Standardwerken beachtet oder ausgelassen wird. Er hat etwa weder Eingang in *Killys Literaturlexikon*² noch in *Kindlers Literaturlexikon* gefunden.³ Auch sucht man ihn in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* vergeblich,⁴ obwohl doch der Stoff ‚ungarischer katholischer Adliger heiratet norddeutsche protestantische Bürgerliche‘ mindestens für den Aspekt zeitgenössischer Standesproblematik ein Kapitel hätte abgeben können.

Dies hatte gut zwanzig Jahre vorher bereits die *Geschichte der deutschen Literatur* aus der DDR besorgt, die *Graf Petöfy* zusammen mit *Schach von Wuthenow* und *L'Adultera* in dem Kapitel „Die Dialektik von Freiheit und sozialer Determination“ behandelt.⁵ Hier wird ungeachtet vieler feiner textlicher Hinweise dem Roman ein schlichter sozialer Hut aufgesetzt:

Die alte Frage nach der Treue zu sich selbst, die Frage ferner, ob man seiner selbst sicher sein kann, wird von zwei Seiten her beantwortet: Es stellt sich heraus, daß einerseits das Natürliche im Menschen gegen das Konventionelle rebelliert; andererseits sind auch die individuellen Urteile und Entscheidungen sozial determiniert.⁶

Es mutet heute grotesk an, wenn behauptet wird, Fontane zeige, „daß die Figuren ausnahmslos und bis in die subtilsten Gefühlsreflexe hinein der vom Kapitalismus hervorgebrachten Entfremdungssituation unterliegen“.⁷

Viel subtiler geht Peter Sprengel in seiner *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende* vor.⁸ Er stellt den Roman in die Subgattung „Eheroman“⁹ und in eine Reihe mit *L'Adultera*, *Unwiederbringlich* und *Effi Briest*. Das Scheitern von Petöfys „Eheexperiment“ und eine riskante Bootsfahrt, verknüpft mit der für Fontane „typische[n] Technik der Präfiguration eines individuellen Schicksals durch literarische oder andere Vorbilder verbindet sich [hier] mit einer grundsätzlichen Reflexion auf das Verhältnis von ‚romantischer‘ Erwartung und Realität, vorgege-

¹ Siehe dazu Nürnbergers und Osbornes Arbeiten in den Fontane-Blättern (siehe dazu Anm. 21).

² München 1989, Bd. 3, 430–452, im Eintrag „Fontane“.

³ Bd. 5 (1989), 657–681, im Rahmen der lexikalischen Behandlung anderer Werke Fontanes.

⁴ In Frage kommt in dem Gesamtwerk Bd. 6 von McInnes/Plumpe (1996).

⁵ Böttcher (1975): hier 2. Teilbd., 853–859.

⁶ Ebd., 857.

⁷ Ebd., 858.

⁸ München 1996.

⁹ Ebd., 347.

bener und gelebter Rolle.“¹⁰ Diese Beobachtung fasst Fontanes Technik zusammen, die lange nicht in dem ihr gebührenden Maße wahrgenommen wurde: eine feine und beim ersten Lesen vielleicht übersehene Symbolik in allen Romanen (ein schwankendes Boot, ein Treibhaus oder eine Schaukel) und eine niemals aufdringliche Intertextualität. Damit werden die einzelnen, gleichsam paradigmatischen Schicksale in einen größeren Kontext gestellt. Die Aufdeckung vieler einzelner kunstvoller Züge im Werk des Dichters zeigt erst seine Vielschichtigkeit und damit die Qualität seines künstlerischen Sensoriums, mit dessen Hilfe ihm die Verwandlung verschiedenster Phänomene in Literatur gelingt.

Die Textausgaben von *Graf Petöfi* – von Keitel und Nürnberger in der Hanser-Ausgabe (1970), von Petra Kabus in der „Großen Brandenburger Ausgabe“ (1999) und von Lieselotte Voss in „Reclams Universalbibliothek“ (1989 u.ö.) – bleiben allerdings, da die Nachworte als Einführungen und nicht als mehrperspektivische Analysen gedacht sind, Hinweise auf umfassendere Interpretationsmöglichkeiten schuldig. Der Hinweis auf den realen Hintergrund des Romans fehlt zwar nie (die Heirat eines ungarischen Grafen mit einer Schauspielerin), aber er reicht bei weitem als Deutungshintergrund nicht aus: Auch etwa das Eisenbahnunglück an der Mündung des Tay im Dezember 1879 war ein wirkliches Vorkommnis, aber was hat Fontane in dem Gedicht *Die Brück' am Tay* daraus gemacht! Der Hinweis von Voss darauf, dass der Name Petöfys das „ungarische Element“ beschwöre und „mit Sicherheit auch Ausdruck von Fontanes Sympathie mit dem ungarischen Befreiungskampf“ sei, dass jedoch „der Name des 1849 in der Schlacht bei Schäßburg verschollenen Petöfi schlecht geeignet für den Aristokraten des Romans [ist], der bei Ausbruch der Revolution außer Landes geht, um nicht Partei ergreifen zu müssen“, bedeutet eigentlich für die Analyse des im Zentrum des Romans stehenden Ehe- und Existenzproblems kaum etwas.¹¹ Schon die Feststellung dieses essentiellen Zusammenhanges zeigt, dass es sich im vorliegenden Fall nicht um ‚sprechende Namen‘ handelt. Der Verweis auf die Präfigurationen durch Zitate und Modelle, auf Symmetrien und Gegensätze sind aber letztlich nicht ausreichend, um das menschliche Drama, das Fontane als literarisches Kunststück formuliert, zu verstehen.

Auf der anderen Seite macht Kabus zu Recht das Melusinen-Motiv und das Symbol der zersprungenen Glocke fruchtbar.¹² Es ist sicherlich richtig, dass Fontane dem literarisch gestalteten Menschen Handlungsmöglichkeiten gibt, der jedoch nach seiner Wahl „den Konsequenzen nicht ausweichen [kann], und es ist ihm nicht gegeben, alle Eventualitäten zu bedenken, wenn er sein Leben planvoll gestalten will.“¹³ „Gerade dies“ sei „das Thema“ des Romans: „Schicksal im Sinne von Unwägbarkeiten [...] durchkreuzt ihre [Franziskas, D.H.] Pläne. Ebenso

¹⁰ Ebd., 349.

¹¹ Voss (1989: 230f.).

¹² Kabus (1999: 238f.).

¹³ Ebd., 245.

sind auch die den Roman auf für Fontane typische Weise prägenden Symbole und Leitmotive weniger Ausdruck von Determiniertheit und unabwendbarem Schicksal als vielmehr Ahnungen über Handlungszusammenhänge und die Folgenhaftigkeit bestimmter Verhaltensweisen.¹⁴

Insgesamt stand *Graf Petöfy* in der Fontane-Forschung wohl unter dem Verdikt, in die zweite Reihe seiner Romane zu gehören. Der Platz, den der Roman in der voluminösen Fontane-Bibliographie¹⁵ einnimmt, fällt eher schmal aus, und entsprechend ist auch seine Behandlung in der wissenschaftlichen Literatur – nämlich marginal, auch wenn es einzelne brillante Arbeiten zu ihm gibt. In Grawes Sammelband mit monographisch angelegten Interpretationen fehlt er;¹⁶ im *Fontane-Handbuch* ist eine aufschlussreiche Kritik der Forschung zu lesen, aber auch eine Kritik an den Intentionen Fontanes: „[...] ist das ein Schicksal, das die charmante Franziska verdient, und die Erfüllung des in ihr Angelegten, durch die sie auf Dauer ihren Frieden findet?“¹⁷

Ingrid Mittenzwei macht 1970 mit dem Element des Gesprächs die Sprach- und Gesellschaftskritik zum Thema ihrer Monographie, ein wichtiger Beitrag, weil damit ein wesentlicher Bestandteil der Dichtung Fontanes überhaupt ans Licht geholt wird.¹⁸ Katharina Mommsen bietet eine detaillierte Motiv-Analyse zum Verhältnis Fontanes zu Hofmannsthal, in der auch *Graf Petöfy* eine angemessene Position erhält.¹⁹ Erzsébet Szabó nimmt in ihrer scharfsinnigen Analyse Vorarbeiten von Liselotte Voss und Árpád Bernáth auf, es sind die „literarische Präfiguration“ und die „literarische Leseweise“ als Schlüssel zur Erkenntnis einer zur Darstellung gebrachten möglichen Welt auf einem hohen Niveau, das Fontane gegen das Triviale formuliert.²⁰

Helmut Nürnberger und John Osborne stellen in den *Fontane-Blättern* eingehend des Dichters Verhältnis zu Ungarn heraus, allerdings gilt auch hier: Alles dies ist wichtig für die Kenntnis der Zusammenhänge der Werkentstehung, aber reicht dies, selbst für die Analyse einer „realistischen“ Dichtung, wirklich aus?²¹ Thomas Althaus macht erneut die Konversation in dem Roman zum Zentrum, ohne jedoch über die sozialen Implikationen hinauszugehen.²²

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Rasch (2006: Bd. 1, 158), Nr. 821–825 (Ausgaben); Bd. 3, 1870–1872, Nr. 9746–9758. Zusätzlich in Bd. 2 Nr. 7222, 7226, 7280, 8387, 9011, 9028, 9112, 9145, 9232, 9448. Die *Fontane-Blätter* sind nicht eigens aufgeschlüsselt.

¹⁶ Grawe (1991).

¹⁷ Grawe (2000: 550).

¹⁸ Mittenzwei (1970).

¹⁹ Mommsen (1978: 79–86 und 186f.). Sie behandelt die Motive des Glases Wasser und der Sturmnacht. Ihr Beitrag, Mommsen 1976: H. 3, 364–368, ist eine vorbereitende Publikation für die vorstehend genannte Monographie.

²⁰ Szabó (2007: 28–44).

²¹ Nürnberger (1981: 728–732), Osborne (2005: 70–85).

²² Althaus (2007: 283–294).

Graf Petöfi fällt für die Interpreten spürbar durch seine Handlungszentrierung auf Wien und Arpa am Arpa-See aus dem Rahmen dessen, was man wohl für Fontane für zentral hält: die Berliner und die märkische Gesellschaft, die Erfahrung der Salons und Küchen, in denen gleichermaßen parliert und spekuliert wird – über Liebe, Beruf, Familie und Politik.

Dies alles ist natürlich nicht zureichend für die Analyse eines literarischen Meisterwerks, von dem Fontane selbst sagt:

Alles flink, knapp, unterhaltlich, so weit espritolles Geplauder unterhaltlich sein kann; wer auf plot's und große Geschehnisse wartet, ist verloren. Für solche Leute schreib' ich nicht. Ich fühle, daß nur ein feines, vielleicht nur ein ganz feines Publikum [...] der Sache gerecht werden kann, aber ich kann um dem großen Haufen zu genügen, nicht Räuber-Geschichten und Aventüren-Blech schreiben.²³

Das „ganz feine Publikum“, das sich der hinsichtlich seiner Erfolge nicht eben verwöhnte Fontane wünscht, sollte also mehr als nur hinter die Kulissen schauen und mehr sehen als nur die geschickte Anordnung von Dingsymbolen und intertextuellen Verweisen. Da Fontane sein Personal in das Zentrum seiner Prosa stellt, sind dementsprechend Untersuchungen häufig, die die Analyse seiner Figuren oder Figurengruppen zum Thema haben. Gerade durch ihr gleichsam ununterbrochenes Miteinander-Sprechen sind die Figuren vor allem bei Fontane sehr deutlich Träger von Ideen, Konzeptionen, Lebenseinstellungen etc. Daher ist es in diesem Sinne ein erfolversprechender Zugang, die Redebeiträge der Figuren zu betrachten. Im Rahmen dieses kleinen Aufsatzes steht allerdings nicht der sprachliche oder inhaltliche Ausdruck einer Figur als Symptom für einen bestimmten Stand (also Adliger oder Bürgerlicher) im Zentrum, auch nicht als Ausdruck einer bestimmten Lebenshaltung oder -situation (Glück oder Trauer) sowie ebenfalls nicht das Sprechen mit einer erkennbaren symbolischen oder metaphorischen Aufladung (genannt werden sollen hier nur das Glas Wasser, um das Franziska zu Beginn ihres Aufenthaltes auf Schloss Arpa bittet oder versteckte literarische Anspielungen). Fontane wäre ein schlechter Schriftsteller, wenn er Adlige nicht wie Adlige sprechen lassen könnte und Glück und Trauer nicht angemessen formulieren würde. Auch die raffinierte Anordnung hintergründiger Bezüge ist, um es einmal so zu formulieren, schriftstellerisches „Handwerkszeug“.

Vielmehr soll folgender Zusammenhang im Zentrum der Ausführungen stehen: Die Reden von Fontanes Figuren haben prinzipiell vier Dimensionen, deren Existenz von der Forschung zu wenig beachtet wird: Durch sie transportiert er erstens direkt die Dramatik und den Sinn einer Handlung (also z.B. den unangemessenen Wunsch Petöfys nach einer Verbindung mit Franziska). Eine zweite Schicht repräsentiert die Darstellung von Unterschicht, Bürgertum und Adel, ist also Ausdruck der sozialen Verhältnisse, die an allen Romanen Fontanes sehr gut

²³ So in dem Brief an seine Frau vom 30. August 1883. Erler (1998: 374).

ablesbar ist. Mittels der symbolischen und/oder metaphorischen Anreicherung der Sprache wird drittens die Handlung auf eine allgemeinere Ebene gehoben und in der Literatur- und Kulturgeschichte Deutschlands und/oder Europas situiert. Dies ist verbunden mit Fontanes künstlerischer Intention, in seinen Romanen kein eindimensionales „Aventüren-Blech“ zu präsentieren,²⁴ wie er die subtile darstellerische Qualität seiner Arbeiten mit einem kritischen Blick auf die zeitgenössische Romanproduktion nennt. Zugleich aber ist Fontane wie jeder andere Schriftsteller auch ein, freilich vielfach gebrochener, künstlerischer Reflektor aller Strömungen seiner Zeit, aus denen er sich nicht zu lösen vermag. Selbst wenn ein Schriftsteller des 19. Jahrhunderts einen Mittelalter- oder Zukunftsroman schreibt, so bleibt er doch den intellektuellen, künstlerischen und philosophischen Strukturen seiner Zeit im Sinne von Problemstellung, -strukturierung und -lösung verhaftet. Dies wäre eine vierte und vielleicht mit die aufschlussreichste Schicht des Kunstwerks: Sie enthält die Essenz dessen, was Fontane als Künstler insgeheim wissend mitgestaltet, also nicht dezidiert und absichtsvoll formuliert und was in den drei ersten Schichten daher auch nicht interpretativ wahrgenommen werden kann. Hier geht es um umfassendere Probleme, die einen direkten Zeitbezug (z.B. Fontanes konkrete Kritik an Kultur und Gesellschaft) übersteigen. Um zu einer Einschätzung in diesem Bereich kommen zu können, sind die Figuren in dem Roman auf die ihren Handlungen und ihrem Denken zugrundeliegenden Mentalitätsstruktur zu untersuchen.

Im Wesentlichen sind es vier Figuren in *Graf Petöfy*, die die Handlung tragen: der alte Graf Adam Petöfy, seine Schwester Judith (verwitwete Gräfin Gundolfskirchen), der Neffe Petöfys Graf Egon Asperg und die Schauspielerin Fräulein Franziska Franz. Graf Adam verliebt sich in Franziska, heiratet sie, obwohl seine Schwester ihm dringend von dieser Verbindung abrät, und zieht mit ihr auf sein Stammschloss Arpa. Der Neffe Egon kommt zu Besuch, hält sich zunächst fern, macht dann mit Franziska Ausflüge und findet Gefallen an ihr (149).²⁵ Die gemeinsame Übernachtung auf einer Insel während einer gefährlichen Bootsfahrt bringt dann die ultimative Annäherung. Die Liebesbeziehung zwischen den beiden wird entdeckt, Graf Adam nimmt sich in Wien das Leben, weil er die Unmöglichkeit erkennt, Franziska zukünftig dauerhaft an sich zu binden. Franziska kehrt nach Arpa zurück, konvertiert und widmet ihr Leben dem Glauben. – Dies sind als knappster Umriss die Geschehnisse. Die seelischen Stürme, die sie verursachen, lassen sich denken. Warum nun braucht Fontane ein „ganz feines Publikum“ zum Verständnis dieses Romans? Der aufmerksame Leser kann aus den Charakteren der Figuren letztlich auf die vierte Schicht schließen.

²⁴ Ebd.

²⁵ Der Text wird zitiert nach der Ausgabe von Voss (1989), die Seitenzahlen stehen in Klammern nach Zitaten oder als Hinweise auf Stellen, die nicht wörtlich wiedergegeben sind.

Beginnen wir mit Gräfin Judith. Ihr Charakter tritt klar in Erscheinung, als Petöfy ihr von seinem Plan erzählt, Franziska zu heiraten. Judith argumentiert mit dem nicht wegzudiskutierenden „Unterschied der Jahre“ (70) dagegen und sieht damit ein Kernproblem von Petöfys Charakter. Dieser behauptet hingegen, dass sie ihr „Lebensmanna in der Kirche gefunden“ habe (71). Aber er verkennt ihre Persönlichkeit, wenn er von ihr behauptet, sie sei die

hellste Seele von der Welt und dabei passionierte Schwarzseherin. Überall geheimnist sie was hinein. Das hat sie sich von den Pfaffen angenommen, die sich nichts vorstellen können ohne Dunkel, Komplott und Intrigue. (176)

Judith ist aber alles andere als bigott, sie ist vielmehr eine Frau mit unbedingtem Glauben und zugleich psychologischer Klarsicht, die ihresgleichen sucht.

„[...] Wir sind viel mehr Glasmenschen, als du glaubst, Bruder. Und es ist schließlich auch ein Glück, daß es so ist.“
 „Aber ein größeres noch, daß es als Regel nicht so ist. Nur der Irrtum ist das Leben.“
 „Oder die Wahrheit.“
 „Ach, die Wahrheit? Glaube mir, Judith, die Welt bleibt ewig in der alten Pilatusfrage stecken.“ (174)

Auch dies ist wieder ein Irrtum Adams, wie auch der, wenn er behauptet, dass sie „den tiefen und geheimnisvollen Unterschied übersieht, der in dem Gegensatz der Geschlechter liegt.“ (72). Vom Standpunkt des übergeordneten Erzählers aus wird Judith allerdings eindeutig charakterisiert: „Soviel er sich dagegen sträuben mochte, die Schwester hatte doch das, was ihm fehlte: Klarheit und Einheit. Sie war jede Stunde dieselbe, während er auf jedem Gebiete schwankte.“ (121) Diese knappe Bemerkung umreißt ihre gesamte Persönlichkeit mit einem Schlag: Judith hat eindeutige geistige, moralische und seelische Strukturen und Qualitäten, die sich zu einer Persönlichkeit verdichten, die nicht auseinanderzuidividieren ist. Dies hat in erster Linie nichts mit ihrer Verbindung zur katholischen Kirche zu tun, sondern mit der tiefen Verwurzelung ihres Ich im Glauben: „unerschütterlich bleibt mir der Glaube, daß denen, die Gott lieb hat, alle Dinge zum Besten dienen.“²⁶ (60) Dies ist keine von der Realität abgehobene Glaubensseligkeit, denn sie sieht auch klar, was die Tendenz ihrer Zeit ausmacht: „Denn *die* Dinge, die für uns das Leben ausmachen, erscheinen mir in den Herzen der gegenwärtigen Generation um noch vieles erstorbener als in dem der vorigen.“ (58) Diese Mitteilung ist eindeutig: Die Ausrichtung des Lebens auf Gott, um dadurch Einheit und Klarheit zu gewinnen, ist nach ihrer Auffassung in der Gesellschaft geschwunden. Sie sieht in dieser Hinsicht einen Verfall der Werte. Seit wann sie dies so sieht, geht weit und undatierbar in die Vorgeschichte des Romans zurück (4). Es ließe sich noch eine Reihe von Zitaten anbringen, mit denen Judiths Per-

²⁶ Diese Formulierung ist eine Paraphrase von Röm. 8,28: „Wir wissen aber, daß denen, die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen, denen, die nach dem Vorsatz berufen sind.“

sönlichkeit noch differenzierter beschrieben werden könnte. Es ist aber keine Textstelle zu finden, die diesem Eindruck widerspräche. Gräfin Judith ist keine heuchlerische alte Witwe, sondern eine urteilssichere Greisin, die die Welt und die Menschen kennt.

Es klang schon an, dass ihr Bruder Adam Petöfy aus ganz anderem Holz geschnitzt ist. Franziskas Zofe Hannah sieht ihn mit den scharfen Augen der Unterschicht: „Er ist alt und möchte gern jung sein, er spielt den Weltmann und ist eigentlich bloß ein Wiener, und drittens und letztens: er glaubt, daß sich alle Weiber um ihn reißen, und wird doch eigentlich nur genasführt.“ (26) Diese Außensicht, von der der Leser nur einen Ausschnitt mitbekommt, möchte vielleicht noch nicht viel besagen, aber der Graf zeigt selbst, dass er nicht von der strengen Gradlinigkeit wie seine Schwester ist: Gefragt, wo er den Sommer verbracht habe,

schwankte [er] [in seiner Antwort, D.H.] zwischen Zugeben und Bestreiten und versteckte dabei den eigentlichen und wahren Grund seiner Rückkehr hinter allerlei Scheingründen, in deren übermütiger und etwas grotesker Ausmalung er sich gefiel. (52)

Auch dies könnte noch als eine Raffinesse Fontanes durchgehen, um die Persönlichkeit Petöfys interessant zu machen. Diese ist durch seine Theatersucht begründet, die er auf das Leben überträgt. So findet er die Auffassung der Franzosen vom Verhältnis der Kunst zum Leben maßstabgebend: „Der Franzose ist im Theater zu Hause, füllt die Hälfte seines Daseins mit Fiktionen aus, und wie die Stücke sein Leben bestimmen, so bestimmt das Leben seine Stücke.“ (54f.) „Und als letztes Resultat haben wir dann auch selbst ein mit Theater gesättigtes Leben und ein mit Leben gesättigtes Theater. Also Realismus!“ (55) Am deutlichsten bringt seine Schwester seine Haltung auf den Punkt:

Du glaubst allerpersönlichst *deiner* wenigstens sicher zu sein, sicher in dem, was Du Drüberstehen und Anschauungsfreiheit und Vorurteilslosigkeit nennst. Aber auch darin irrst Du. Du bist weder deines Herzens noch deiner Meinungen sicher, und was dir heut ein Nichts bedeutet, kann dir morgen eine Welt bedeuten. Schwankend ist alles, und fest allein ist Gottes Gebot. (75)

Während Petöfy zwar das Lebensgefühl der Pariser als ein mit „Theater gesättigtes Leben“ bezeichnet, lehnt er das Leben am Badestrand von Trouville ab, weil in ihm „Mischgattungen“ zum Ausdruck kämen, „verschämte Halbzustände“, so dass er „ausschließlich unter der Wucht ästhetischer Bedenken einen fluchtartigen Rückzug aus Frankreich angetreten“ habe (53) Seine diametral entgegengesetzte Auffassung vom Leben in diesen beiden Orten ist nicht nachvollziehbar, denn sowohl das Leben in Trouville wie in Paris läuft doch wohl gleichermaßen auf „Theatersättigung“, allerdings jeweils anderer Provenienz, hinaus.

Auch aus fachlicher Sicht, nämlich beobachtet von der Schauspielerin Franziska, halten die Äußerungen von Petöfy nicht das, was sie versprechen. Sein häufiger Theaterbesuch „sieht wie Studium aus, bedeutet aber wenig oder nichts.

Er kennt eigentlich nur Personen, die ihm gefallen und solche, die ihm mißfallen. Und das nennt er dann Kunst und Kritik!“ (96) Und auch politisch gibt er sich eine Blöße. Als er von den revolutionären Veränderungen in Ungarn, die er selbst miterlebt hat, erzählt, wird offenbar, dass auch in diesem Punkt seine Haltung nicht eindeutig ist:

Nun, ich, ich tat das, was sonst immer als das Schlechteste gilt und meist auch ist, ich wählte nicht links und nicht rechts. Aber diesmal war es doch das beste. Mußt’ es auch sein. Denn sieh, Fränzl, wenn einer ein richtiges Herz hat und tut dann das, was das Herz ihm sagt, das ist immer das Richtige, komme, was mag. (114f.)

Was sagte aber Judith, die ihren Bruder vollkommen durchschaut? „Du bist weder deines Herzens noch deiner Meinungen sicher“. (75) Und hierin sekundiert ihr Franziska, wenn sie Petöfy auf sein politisches Bekenntnis antwortet:

Von Überzeugungen, so viel bleibt, soll man nicht lassen, aber wo sie fehlen und fehlen dürfen, da soll man sich den Überzeugungen anderer anbequemen. Ich glaube, das ist Pflicht überhaupt und die meinige noch im besonderen, denn darin täuschst du dich, Petöfy, die bloße Causerie reicht nicht aus für unser Leben. (115)

Auch sein gesamter Lebensstil (seine „Passion“) entstand, wie der seiner Schwester, vor unbestimmt langer Zeit, determiniert also einen wesentlichen Teil seines Lebens.

Petöfys Neffe Egon ist einfach zu durchschauen. Zunächst wird er dem Leser als ein perfekter Gentleman vorgestellt, der sich in der Wiener Gesellschaft zu bewegen weiß. Er gibt sich spöttisch und steht in Arpa mit Franziska auf „Neckfuß“ (148), aber wenn er mit ihr allein ist, lässt er diesen Ton fallen und spricht „ernst und einfach“ (149). Er entpuppt sich sogar als ein scharfer Beobachter (150). Gleichwohl, er bleibt eine gespaltene Persönlichkeit, da ihm Franziska auf den Kopf zusagt, dass ihm die Suche nach Toldys verschwundener Tochter „von Anfang an nur ein Sport“ gewesen sei (159) – und Egon entgegnet mit einer „gewissen Schärfe“, die das Ertapptsein signalisiert: „Vielleicht“. (159) Es gibt in seinen Augen nichts „Trivialeres als Sentimentalitäten“ (159). Wohl wahr, mag man denken, denn diese sind unaufrichtig. Übersetzt man aber „Sentimentalität“ mit „gefühlvolle Haltung“, so wird seine Äußerung, dass er „kein Vertrauen zu der Aufrichtigkeit und noch viel, viel weniger zu der Tiefe solcher Gefühlsefferveszenz“ hat (160), doch recht entlarvend. Ein „Überschwang“ an Gefühl ist sicher eine zweifelhafte Haltung, was ihr Verhältnis zur Wahrhaftigkeit betrifft, aber Aufrichtigkeit? An dieser Stelle wird sehr deutlich, dass Egons Verhältnis zu den Parametern ‚Gefühl‘ und ‚Wahrheit‘ nicht ungetrübt ist.

Sehr aufschlussreich ist ein Gespräch zwischen Franziska, Graf Petöfy und Egon, in dem Franziska äußert, sie glaube, eine nüchterne norddeutsche Natur zu sein und wolle eine „Kaufmannsfrau sein“ (17). Der alte Graf fasst schließlich Egons Gesprächsbeitrag wie folgt zusammen:

Egon spricht, als ob er einen Zahlkellner reprimandieren [tadeln, D.H.] wollte. Summa, Fazit, Addition. [...] O diese moderne Jugend! Etwas unselig Geschäftliches ist

in Sprache, Bilder und Anschauungen eingedrungen. Ein Unglück, daß sich unsere Jugend dem Theater so sehr entfremdet. (17)

Es ist jetzt klar geworden, dass Petöfys Hang zur Theaterwelt ein Ausdruck seiner labilen Wesensart ist. Egon hat für diese Welt, wie Judith sieht, nur „Schweigen und Gleichgültigkeit“ übrig (58). Innerlich ist er dieser Sphäre ganz fern, er verfolgt stringent seine Ziele und durchschaut die ihn umgebenden Menschen, so auch Franziska. Und die Kenntnis ihrer Wesensart nutzt er schließlich für ihre Verführung aus. Er ist also ein Charakter, der sich deutlich von den anderen Hauptfiguren unterscheidet.

Und Franziska? Sie kann sich als Bürgerliche in der adligen Gesellschaft bewegen und scheint also voll integriert zu sein. Und doch bekennt sie gleich im ersten Gespräch ein Defizit: „Eine Sehnsucht nach dem Einfacheren, Natürlicheren regt sich beständig in uns, und diese Sehnsucht ist vielleicht unser Bestes.“ (16) Zwar glaubt sie, „überlegend und beinahe berechnend zu sein, eine nüchterne norddeutsche Natur“ (17). Das gerade aber ist sie nicht. Selbst wenn sie ihre Sehnsucht nach dem heimatlichen Kirchplatz bekennt (28), so will sie doch nicht dorthin zurück, weil sie sich wiederum schon zu sehr an die „große Welt“ gewöhnt hat und mit den schlichten Bürgern ihrer Vaterstadt nichts anfangen kann. Gleichwohl sagt sie zu Hannah aus tiefstem Herzen, kaum in Arpa angekommen: „Ach, Hannah, es bleibt dabei, das waren doch unsere besten Tage, wie wir noch mit dem Kirchenschlüssel in den Turm gingen [...] und den Abend einläuteten.“ (100) Die Sehnsucht nach der reinen und erfüllten Kindheit beherrscht sie, und sie entpuppt sich im Grunde eine recht wurzellose Persönlichkeit, auch wenn sie dies nach außen hin gut verstecken kann.

Einerseits glaubt sie fest daran, dass das Leben eine „Kette von Gnaden“ ist (49), was eigentlich ihrer inneren Einstellung zur Welt eine Festigkeit und Sicherheit geben müsste. Demgegenüber bekennt sie ihrer Dienerin: „Ich glaube, meiner sicher zu sein“ (81), aber gerade daraus, dass sie dies nur vermutend sagt, spricht eine beträchtliche Unsicherheit. Und dazu passt, dass sie sich sehr große Gedanken um ihre Position als gräfliche Ehefrau macht. Es ist entlarvend, wenn sie ausspricht, warum sie sich für die Ehe mit Petöfy entschieden hat:

Weil unser Herz ein kompliziertes Ding ist, ein Ding mit vielen und oft widerstrebenden Wünschen, und weil die Freiheit, so hoch ich sie stelle, doch schließlich nicht alles in der Welt bedeutet. [...] Aber tritt erst mal die Versuchung an uns heran, so merken wir bald, daß wir nicht anders sind als andere; die Weltlust reißt uns hin und nicht zum wenigsten der Ehrgeiz. (83f.)

Auch ihre gesellschaftliche Stellung ist schwankend: „Ich bin eben als Fremde nicht österreichisch und nicht habsburgisch, und wenn es sich darum handelt, ungrisch zu sein oder ungrisch zu werden, so liegt nichts in mir, was mich daran hinderte.“ (113) Man könnte diese Haltung als Offenheit beschreiben, im Kontext ihrer Gesamtcharakterisierung aber ist die Eigenschaft des unbeschriebenen „weißen Blattes“ vielmehr ein Nachteil, weil sie der schwankenden Welt keine feste Position entgegenzusetzen vermag.

Aber schon scheint unterschwellig Gefahr in Verzug zu sein: „Ich kenne dich von klein auf und weiß nur zu gut, daß dir ganz anders ums Herz ist. Es geht etwas in dir vor, und du willst es nur nicht aufkommen lassen“ (128), sagt ihre Zofe Hannah und hat Recht damit. Franziska vermag komplexe Zusammenhänge nicht zu deuten, weil sie sich weigert, sich in die Zukunft zu entwerfen und weil sie, wie auch Petöfy, noch ganz von der Eigentlichkeit der Kinderzeit zehrt (132). Der Satz aus dem Rückert-Gedicht, den sie zufällig in einem Buch findet, muss ihr daher ein unlösbares Rätsel sein: „Vor jedem steht ein Bild *des*, was er werden soll. Solang er das nicht ist, ist nicht sein Friede voll.“ (137) Und sie stutzt: „Und doch bewegt es mich. Und warum? Ist es, weil ich das ‚Bild dessen, was ich werden soll‘ ahnungsvoll bereits vor mir sehe, oder ist es umgekehrt, weil ich es *nicht* sehe. Sonderbar.“ (137) Die Sehnsucht nach der Kindheit hilft nicht, dem Bild auf die Spur zu kommen. In diesem Kontext fällt der Satz „Unbefriedigt damals wie heute.“ (138) Dieses „ungestillte Verlangen“ ist es auch – im entschiedenen Gegensatz zu Judith (142) – was ihre schwankende Haltung ausmacht. Hinzu kommt die Aufgabe der ungewöhnlichen Ehe, so dass der scharfblickende Egon sieht, „daß Franziska vor einer Aufgabe stand, die schließlich ihre Kraft übersteigen würde. Sie gab sich freilich kühl.“ (149) Die äußerliche Kühle ist, das ist für Egon bald klar, „nur Täuschung“. (150) Hannah, die sie genau kennt, entlarvt am Ende des Romans den tieferen Grund für Franziskas Schwanken: „Und sieh, Franziska, das hast Du von Deinem Vater selig geerbt.“ (194)

Erst nach der Affäre mit Egon und dem Selbstmord Petöfys findet sie in der Entsagung eine feste Position. Noch einmal räsonniert sie über ihren Werdegang, um ein für alle Mal diese Gedanken zur Seite zu schieben:

Es war nicht nötig, daß ich's wurde [nämlich eine Gräfin Petöfy, D.H.]; vielleicht wär' es besser gewesen, ich wurd' es nicht. Aber ich *bin* es jetzt und kann den Schritt nicht rückwärts tun. [...] Aber *diese* Freiheit wenigstens will ich zu gebrauchen verstehen, und nur das soll geschehen, was mir ziemt. (193)

Mit einer Reihe von Nachweisen aus dem Roman konnten die Hauptakteure der Tragödie mit den ihnen immanenten Strukturen charakterisiert werden. Alle diese Belege weisen für eine Figur stets in dieselbe Richtung: Es sind, bis auf Gräfin Judith, schankende, unsichere, ja sogar gebrochene Persönlichkeiten, die als reife Persönlichkeiten kaum eine feste Position in ihrem Leben haben. Ob sie über das Verhältnis ihrer Vergangenheit zu der Gegenwart, in der sie sich befinden, im Unklaren sind (Franziska), ob sie überhaupt Realität und Spiel nicht auseinanderhalten (Graf Adam) oder ob sie zwischen Geschäftsmäßigkeit und Gefühl nicht unterscheiden können (Egon) – sie sind Personen, die den Problemen, wie sie sich ihnen stellen, keineswegs aus einer sicheren Haltung heraus begegnen. Und daraus entsteht die menschliche Katastrophe, die das Zentrum von *Graf Petöfy* ist. Dies in extenso darzustellen war notwendig, weil nur über den Weg einer eingehenden Analyse dieses sehr verschlossenen Textes die gedankliche Welt sichtbar wird, die hinter dem „realistischen“ Vordergrund steht.

So richtig und wichtig für die Erkenntnis der Qualitäten Fontanes die Herausarbeitung von intertextuellen Strukturen ist, von versteckten Symbolen und von der Doppelbödigkeit der Dialoge – eine noch tiefere Begründung von Fontanes Problemansatz lässt sich dennoch geben.

Für das Schwankende, Unsichere, Haltlose der Haltung Petöfys und Franziskas gibt es keine externe Begründung, die aus dem Text und der Handlung erschlossen werden könnte, also etwa eine bestimmte gesellschaftliche Verpflichtung oder etwas Ähnliches. Der Hinweis auf eine mögliche Vererbung dieser Geisteshaltung bei Franziska ist gleichfalls immanent und wird dazu noch von ihrer Zofe, nicht jedoch von ihr selbst genannt. Eine solche Mentalität könnte ja, auch wenn dies nicht ausgesprochen wird, ebenfalls auf Petöfy zutreffen. Diese Wesenseigenheiten sind ihnen ebenso immanent wie Judith ihre Festigkeit, die auf unbedingtem Glauben basiert, und der Doppelzüngigkeit Egons, die sich jeweils an der Umgebung (öffentliche Gesellschaft oder private Begegnung) ausrichtet. Die geistige Solidität von Judith wird auch deutlich ausgesprochen, damit der Leser darüber keinem Irrtum unterliegt: „die Schwester hatte doch das, was ihm fehlte: Klarheit und Einheit“ (121), und zwar aufgrund ihrer Hinwendung zu Gott.

An dieser Stelle scheint ein Fontane auf, der kaum im Zentrum analytischer Überlegungen steht: Ein Denker, vielleicht eher ein Nach-Denker über die tiefen und tiefsten Gründe der menschlichen Natur und der Bedingungen von Glück und Unglück. Christian Grawe führt zu den Grundlagen für die „tragische Anlage“ seines Romanwerks aus:

Darin kommt die prekäre Position zum Ausdruck, die nach Fontane dem Individuum und seinem elementaren seelischen Bedürfnissen mit den Konventionen der etablierten Gesellschaft zukommt. [...] Die darin angelegte Kritik trifft den moralischen und verhaltensmäßigen Rigorismus des gesellschaftlichen und staatlichen Systems in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das dem Menschen die Entfaltung seiner natürlichen Spontaneität nicht gestattet, sondern Konformismus und die Abtötung des Herzens zugunsten gesellschaftlich sanktionierter Gebote erzwingt.²⁷

Wenn dies, die soziale Determinierung der Handlungen von Fontanes Figuren, die einzige Begründung für ihr Schwanken und ihren vielfachen Untergang sein soll, dann ist dies, wenn auch sicher von Grawe unbeabsichtigt, eine gleichsam vulgärmarxistische Begründung für seelische Zustände, die ihre Qualitäten nur aus den sie umgebenden sozialen Strukturen erhält (Unterbau-Überbau-Theorie von Marx). Schaut man jedoch einmal genauer auf die Grundbedingungen des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens zu Fontanes Zeit, so muss man zwangsläufig zu einem anderen Schluss kommen.

Mit der Niederlage Napoleons 1813 und den politischen Umbrüchen der folgenden Jahre schien der Friede nach Europa zurückgekehrt. Gleichwohl, die

²⁷ Grawe (1989: 141f.).

Karlsbader Beschlüsse, der Wiener Kongress, die Revolutionen von 1830 und 1848 und eine aussichtslos erscheinende wirtschaftliche Lage in Verbindung mit einem – vor allem nach Goethes Tod 1832 – richtungslosen oder besser gesagt: zu einem sehr divers, ja diffus gewordenen Denken und künstlerischen Schaffen schufen ein generelles Klima der Verunsicherung, das in Rückwärtsgewandtheit umschlug: Der Kult um die Klassiker vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsprang dem Bedürfnis, sich eine geistige Stütze zu schaffen, weil diese offensichtlich verloren gegangen war. Klassik und Romantik hatten ganz unzweifelhaft bei verschiedenster Darstellungsweise eines geleistet: Sie hatten große Konzeptionen geschaffen – aber gerade auch die existentiellen Fragen, die durch die Entwicklung von Aufklärung und Romantik in Verbindung mit dem Umsturz von 1789 entstanden war, nicht lösen können. Um wieviel weniger konnte dies erst recht Schriftstellern wie Heine, Büchner, die Dichter des jungen Deutschland, die Droste, Mörike, Grillparzer und Stifter – um nur einige wenige herauszugreifen – gelingen. Man bemühte sich (mit einem vielfach überzeugenden ästhetischen Ergebnis) um die Neuformulierung eines grundsätzlichen geistigen Rahmens; dies will allerdings nicht gelingen. Paradigmatisch dafür ist Stifters *Nachsommer*, der, mit erheblichem Aufwand, in einer vergeblichen Rekonstruktion des Klassischen mündet.

Es ist zudem eine allgemein bekannte Tatsache, dass die Konfessionen prinzipiell beschädigt aus der Französischen Revolution hervorgingen. „Dem Katholizismus fehlte jegliches belebende Element, er war unfähig, neue Formen und neue religiöse Ordnungen zu schaffen, wie er es noch im sechszehnten Jahrhundert vermocht hatte.“ So Benedetto Croce in seiner *Geschichte Europas im neunzehnten Jahrhundert* für die Zeit nach 1815.²⁸ Der Protestantismus andererseits erstarrte in einer Art neuen Orthodoxie, ohne ebenfalls Lösungswege für die neuen Probleme des 19. Jahrhunderts bieten zu können.²⁹

Der deutsch-französische Krieg 1870 schließlich, dessen Ausbruch eigentlich für unmöglich gehalten wurde, weil man sich erneut auf einer ethisch-politisch besseren Stufe glaubte, schuf eine neue Ausgangslage. Zwar ging das Deutsche Reich aus ihm gestärkt hervor; was aber zunehmend fehlte, war eine geistig-moralische Einheit und Perspektive. Geboten wurde vielmehr Hurra-Patriotismus. Die Orientierungslosigkeit der Geisteswissenschaften und damit der Intellektuellen zeigt sich am besten in der Hinwendung zu den Naturwissenschaften, von denen man Begründungen für und Zusammenhänge von Theorie und Praxis, für Vitalität, Vererbungslehre, Rassentheorie, Nihilismus und historischem Determinismus zu erhalten hoffte und diese anstelle eines glaubhaften übergeordneten geistigen Gefüges anwenden wollte.³⁰ „Dies war ganz offenbar ein Stillstand oder gar ein Rückschritt gegenüber dem Denken und Fühlen, dem

²⁸ Croce (1950: 97), s.a. Wehler (1995: 1181–1191).

²⁹ Siehe hierzu Wehler (1995: 1173), für den Gesamtzusammenhang ebd. 1173–1181.

³⁰ Croce (1950: 276).

Ideal und dem politischen Werk der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.³¹ War noch die Romantik „identisch mit dem philosophisch-historischen Idealismus und Spiritualismus“, so war diese Einheit inzwischen aufgegeben zugunsten eines unüberbrückbaren „Gegensatzes von Geist und Körper, eines Gegensatzes, der von zwei verschiedenen Idealen bald verdeckt, bald aufgedeckt wurde.“³² Die Umwelt änderte sich ebenfalls in prinzipieller Weise durch Industrie, Verkehr, Technik und bedingte dadurch eine grundsätzlich andere Wahrnehmung.³³

In diese Zeit hinein wurde Fontane geboren, und ihre Schwierigkeiten nahm er auf und verarbeitete sie in seinem Werk. Gustav Radbruch hat über Fontane geurteilt, er sei ein „Zweifler“ gewesen und habe seine Zeit durch „ungemeine Hellhörigkeit und Hellsicht“ durchschaut.³⁴

Trotzdem erkannte er im Grunde [...] die Sendung eines Schriftstellers jener Zeit in der Entlarvung der „konventionellen Lügen der Kulturmenschheit“ [...]. Mit dem besten Gewissen verbarg sich eine sehr robuste Wirtschaftsgesinnung hinter dem idealistischen Wortschatz aus der großen Zeit um die Jahrhundertwende von 1800, und die Epigonen unserer Klassiker mußten einer Klasse von Großverdienern das Papiergewand ihrer zu Phrasen geronnenen Ideen leihen.³⁵

Die Signatur der Zeit lässt sich, vor allem gegen Ende des Jahrhunderts hin, in dem übergeordneten Bereich des Politischen, als eine „Verschleierung, als Ablenkung von diesem Zusammenspiel machtbewußter herrschender Klassen und einflußgewohnter Bürokratien, quasi autonomer Institutionen und formell unverantwortlicher Politiker“ auffassen.³⁶

Fontane hat sich, wie Aust und Radbruch feststellten, keinem philosophischen System mit Ausschließlichkeit zugewandt (so wie etwa die Philosophie Nietzsches auf Thomas Mann wirkte) und es in seinem Werk systematisch in poetische Sprache umgesetzt,³⁷ sondern eigentlich aus verschiedenen Systemen geschöpft.

1878 (das Jahr der großen politischen Wende aufgrund der Reichstagsauflösung und des Sozialistengesetzes) sagt er: „Der große Zug der Zeit ist *Abfall*; aber man hat es nach gerade satt; die Welt sehnt sich aus dem Häckelismus wieder heraus, sie dürstet nach Wiederherstellung des Idealen.“³⁸ Den Zusammenbruch Frankreichs 1870/71 führt Fontane letzten Endes auf die Ideen der Revolution von 1789 zurück, auf den Bruch mit der Tradition und auf die Vernich-

³¹ Ebd., 282

³² Ebd., 284.

³³ Siehe dazu die kulturhistorische Einleitung in Marhold (1991: 9–37, v.a. 9–18).

³⁴ Radbruch (1948: 10).

³⁵ Ebd., 11.

³⁶ Dieser Zustand wird von Wehler als „Dauerlabilität“ bezeichnet. Siehe Wehler (1995: 1000–1004, hier 1004).

³⁷ Aust (2000: 394–405), Radbruch (1948: 13).

³⁸ Zit. nach Radbruch (1948: 42).

tion des Glaubens, und er sieht die Rettung, am Beispiel Frankreichs, in einer Wiedergeburt der Ideale, der Pflicht, des Glaubens: „In dem Heilig-Überlieferten allein noch (oder doch *fast* allein noch) gedeiht jene klaräugige Weisheit, die auch in Dingen *dieser* Welt das Wahre vom Falschen, das Glückbringende vom Unglückbringenden zu scheiden weiß.“³⁹ Man erkennt leicht in dieser Zeitcharakterisierung die Beschreibung der seelischen Grundlagen Gräfin Judiths: ihre Klarheit im Denken, Urteilen und Handeln. Das „Heilig-Überlieferte“ ist in ihrem Fall der unbedingte Glaube an Gott, also eine unbedingte transzendente Richtschnur, der im profanen Bereich das Festhalten an menschlich begründeten Normen und Werten entspricht.⁴⁰ Was Petöfy hingegen auszeichnet, ist Schwanken und Unsicherheit. Diese Labilität, man mag sie auch als „Verwirrung“ angesichts einer fehlenden Orientierung bezeichnen, die nur wenig später die Figuren Musils bestimmt, ist das Kennzeichen des modernen Menschen, dem die Maßstäbe abhandengekommen sind.⁴¹ Von leisen Anfängen bei David Hume über Nietzsche bis Ernst Mach durchzieht Skepsis und Auflösung das philosophische Denken des 19. Jahrhunderts.⁴² Die vielzitierte Erkenntnis Ernst Machs aus seiner Schrift *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen* von 1886 „Das Ich ist unrettbar“ oder der ‚Logische Atomismus‘ in der Theorie Bertrand Russells und Ludwig Wittgensteins sind Ergebnisse einer sich immer weiter differenzierenden Weltsicht, die – um es vereinfacht auszudrücken – bis hin zur Zusammenhanglosigkeit einzelner Partikel reicht; dies alles ist das Ergebnis einer nachkantischen Philosophie, die von einem radikal anderen, nämlich offenen Wirklichkeitsbegriff ausgeht.

Zu einer solch unbedingten, auf das Absolute gerichteten Haltung Fontanes passt dann auch eine gewisse Neigung zu Schopenhauer, dessen Erkenntnis darauf gerichtet war, die „Idee der Menschheit“ zu beschreiben. Das Kunstwerk nun verdeutlicht den „auf jeder Stufe sich objektivierenden Willen“.⁴³ Was Schopenhauer für das Trauerspiel definiert, gilt natürlich auch für den Roman: In ihm tritt der „Widerstreit des Willens mit sich selbst [...] furchtbar hervor: Am Leiden der Menschheit wird er sichtbar, welches nun herbeigeführt wird teils durch Zufall und Irrtum, die als Beherrscher der Welt [...] auftreten“.⁴⁴ Das Ziel der jeweiligen Handlung ist, dass

in einzelnen [Figuren] diese Erkenntnis [...] den Punkt erreicht, wo die Erscheinung, der Schleier der Maja, sie nicht mehr täuscht, die Form der Erscheinung [...] von ihr

³⁹ Keitel (1973: 807f.).

⁴⁰ Nicht zu verwechseln ist damit der gesellschaftliche Aspekt ihrer Konversation mit Pater Feßler.

⁴¹ Siehe dazu Flécheux (1989: 293–302).

⁴² Siehe dazu Hansen (2005: v.a. 298–300).

⁴³ Schopenhauer (1973: Bd. 1, 352).

⁴⁴ Ebd., 353.

durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren und statt ihrer die vollkommene Erkenntnis des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst.⁴⁵

Für das Individuum ist es also gar nicht möglich, eine Systematik oder ein Ziel im großen oder kleinen Weltgeschehen zu sehen. Damit unterscheidet sich Schopenhauer von seinen Vorgängern Hegel und Kant prinzipiell.

Auf dieser Weltsicht beruht Fontanes grundsätzliche Skepsis und seine pessimistische Auffassung: „Rätselvoll werden ewig die Geschicke schreiten, schuldaufhäufend auch ohne unsre Schuld, und uns niederwerfend ohne Antwort auf unsere Frage: warum?“⁴⁶ Genau dies findet seine Widerspiegelung in Franziskas Antwort auf Judiths Frage, ob Egon ihre Abweisung verdiene: „Nein. Aber wir sind allemal hart gegen die, die schuld sind an unserer Schuld. Und um so härter, je schuldiger wir uns selber fühlen.“ (195) In dieser Antwort liegt zwar eine Handlungskonsequenz, aber es wird keine Begründung genannt, warum alles dies so gekommen ist. Diesen Grund kann Franziska auch nicht angeben, und auch der Erzähler bleibt von höherer Warte (natürlich) dem Leser eine Erklärung schuldig. Graf Petöfy und Franziska geben zwar vor bzw. glauben überzeugt zu sein, dass sie Maßstäbe besitzen. Aber gerade sie sind in ihren jeweiligen Welten befangen – Petöfy in der des Theaters und Franziska in ihrer Kindheit –, so dass sie die wirklichen Bedingungen des aktuellen Lebens nicht erkennen (können).

Insgesamt liegt es in der Logik dieser Romanhandlung, dass sich Franziska wie folgt äußert, nachdem sie Arpa als Witwensitz bezogen hat: „Aber *diese* Freiheit wenigstens [die freie Verfügungsgewalt über das Schloss, D.H.] will ich zu gebrauchen verstehen, und nur das soll geschehen, was mir ziemt.“ (193) Dazu will sie, um in ihrem ungarischen Besitztum wirken zu können, die Fremdheit überwinden: „Was dieser Leute Sinnen und Trachten ausmacht, muß auch *mein* Sinnen und Trachten ausmachen; wir müssen eins sein in diesen Dingen, sonst geht es nicht.“ (194) Man hat den letzten Verweis auf die sie schützen sollende Maria als literarisch bedenklich abtun wollen.⁴⁷ Aber die lebenskluge

⁴⁵ Ebd., 353f.

⁴⁶ Keitel (1969: 148).

⁴⁷ „Wenn allerdings Franziska damit die Lebenseinstellung der älteren (!) Schwägerin, deren katholische Zuversicht übernimmt, dann bleibt zu bedenken, dass es vom Grafen Petöfy und seiner Schwester im Romanbeginn heißt, beide, er mit seiner Theaterleidenschaft, sie mit ihrer Unbedingtheit im Glauben, hätten von lang her eine ‚noble Passion‘ ausgebildet“, um eine „gewisse Leere“ „standesmäßig“ auszufüllen (4). Althaus (2007: 292). Hierbei ist allerdings zu bedenken, dass es sich um das „Protegiere“ (Theater und katholische Kirche) handelt, nicht aber um die innersten Überzeugungen der beiden.

Hannah hatte schon zuvor auf die Franziska immanente Wankelmütigkeit hingewiesen (194). Und so nimmt sie denn die Gesellschaft Pater Feßlers als das, was sie ist, nämlich Unterhaltung auf hohem, standesgemäßem Niveau; aber ihre Hinwendung zur Mutter Gottes hat jedoch eine innere Logik, die sich nur von der geistlichen Position der Gräfin Judith her erschließt.

So entpuppt sich *Graf Petöfi* als ein Exempel für Fontanes Lebensphilosophie und zugleich als Roman gewordene Analyse der Moderne. Seine Figuren sind, und dies ließe sich auch an anderen seiner Romanen zeigen, Allegorien der mentalen und seelischen Erschütterung des modernen Menschen, durch die sie ihren festen Grund verlieren, schwanken und umkommen. Hierin ist der letzte Grund für die Handlung und die Charaktere der Figuren in *Graf Petöfi* zu sehen, auf den sich alles andere aufbaut. Die grundsätzliche Verunsicherung wird vielfach diagnostiziert: die „Tendenz zur Kollektivierung, zur Auflösung des Individuums, der individuellen Person, des individuellen Gegenstandes. Diese Tendenz ist nicht nur eine Spiegelung, ein Ausdruck des sozialen und technischen Geschehens, sie ist zugleich hervorgetrieben aus der selbständigen, selbstgesetzlichen Formentwicklung der einzelnen Künste.“⁴⁸ Nimmt man noch den *Chandos-Brief* (1902) Hofmannsthals hinzu mit der geradezu klassischen Stelle: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“⁴⁹ – dann wird sichtbar (was in diesem Kontext nicht in extenso ausgeführt werden kann), dass Fontanes Werk innerhalb dieses Auflösungsprozesses angesiedelt ist, ja sich zum Teil die Tendenzen im Vorgriff auf spätere Entwicklungen ausdrücken:

Indem die wahre Gestalt der Materie mit ihrer Einkleidung in ein Prachtgewand gleich und in eins gesetzt wird, zeigt sich aufs klarste, daß in diesem Zeitalter die mythische Erzählung vom verschleierte[n] Bild zu Sais ihre Geltung eingebüßt hat.⁵⁰

Der Wunsch Petöfys, „das Ungarn der Wirklichkeit soll Sie [Franziska, D.H.] das Ungarn Ihrer Kinderphantasie, [...], für immer vergessen lassen“ (79), dieser Wunsch lässt sich aus dem Besonderen ins Allgemeine übersetzen und als Fontanes Maxime erkennen: Die eine Welt mit ganz bestimmten nicht zuträglichen Eigenschaften (ihr entspricht in diesem Fall die Theaterwelt Petöfys strukturell) soll zugunsten einer ganz anderen mental und lokal sicheren und festen Verwurzelung aufgegeben werden. Petöfy glaubt, auf diese Weise Franziska eine Heimat geben zu können. Die zersprungene Glocke bei ihrem Einzug (100f.) zeigt indes, wie labil ein Lebensgleichgewicht ist, wenn es sich auf Äußerlichkeiten stützt. Wirkliche Sicherheit, Klarheit und Eindeutigkeit gibt es nur, wenn der Mensch, wie Gräfin Judith, eine feste transzendente Basis hat, die ihn innerlich

⁴⁸ Von Kahler (1970: 10f.).

⁴⁹ Hofmannsthal (1979: 465). Dies beschreibt von Kahler als „unheimliche Zersetzung des Weltbildes“. Von Kahler (1970: 27).

⁵⁰ Sternberger (1946: 135).

unabhängig von den Wechselfällen des Lebens macht. Diese Basis stellt für Franziska die „schützende“ Gottesmutter dar, auf die sie im letzten Satz des Romans hinweist (195). Dies ist eine eindeutige, in die Zukunft gerichtete Absicht, deren Realisierung jedoch nicht mehr Bestandteil der Geschichte ist.

Fontane knüpft damit unmittelbar an das Denken der Romantik an. Einer ihrer prominentesten Vertreter, Novalis, hat es in die tiefsinnigen Worte gekleidet: „Wohin gehen wir? Immer nach Hause.“ Die protestantische Norddeutsche Franziska ist, selbst als katholische Gräfin Petöfy, eben dort noch nicht angekommen. Auch diese Offenheit des individuellen Schicksals spricht für die Qualität des Schriftstellers Fontane.

Literatur

- Althaus, Thomas (2007): Österreichisches Zwischenspiel. Fontanes Roman Graf Petöfy im Vorfeld der Wiener Moderne. In: Meyer, Claudia (Hrsg.): Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein. Münster: Ardey, 283–294.
- Aust, Hugo (2000): Fontane und die Philosophie. In: Grawe, Christian/Nürnberg, Helmuth (Hrsg.): Fontane-Handbuch. Stuttgart: Kröner, 394–405.
- Böttcher, Kurt (Hrsg.) (1975): Geschichte der deutschen Literatur von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Berlin: Volk und Wissen (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, 8).
- Croce, Benedetto (1950): Geschichte Europas im neunzehnten Jahrhundert. 2. verb. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer.
- Erl, Gotthard/Erl, Therese (Hrsg.) (1998): Emilie und Theodor Fontane. Die Zuneigung ist etwas Rätselvolles. Der Ehebriefwechsel 1873–1898. Berlin: Aufbau (Große Brandenburger Ausgabe. Der Ehebriefwechsel, 3).
- Flécheux, André (1989): Robert Musil und die Frage nach der Identität. In: Klinger, Cornelia/Stäblein, Ruthhard (Hrsg.): Identitätskrise und Surrogatidentitäten. Zur Wiederkehr einer romantischen Konstellation. Frankfurt a.M./New York/Paris: Campus, 293–302.
- Grawe, Christian (1989): Theodor Fontane. In: Grimm, Gunter E./Max, Frank Rainer (Hrsg.): Deutsche Dichter. Bd. 6: Realismus, Naturalismus und Jugendstil. Stuttgart: Reclam (Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren), 126–151.
- Grawe, Christian (Hrsg.) (1991): Interpretationen. Fontanes Novellen und Romane. Stuttgart: Reclam (Reclams Universalbibliothek).
- Grawe, Christian (2000): Graf Petöfy. In: Grawe, Christian/Nürnberg, Helmuth (Hrsg.): Fontane-Handbuch. Stuttgart: Kröner, 546–554.
- Hansen, Olaf (2005): Main Currents in Philosophy. In: Claeys, Gregory (Hrsg.): Encyclopedia Nineteenth-Century Thought. London/New York: Routledge, 290–303.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979): Ein Brief. In: Hofmannsthal, Hugo von: Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Hrsg. v. Schoeller, Bernd. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag (Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden), 461–472.
- Kabus, Petra (Hrsg.) (1999): Theodor Fontane. Graf Petöfy. Berlin: Aufbau (Theodor Fontane. Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk).

- Kahler, Erich von (1970): Untergang und Übergang der epischen Kunstform. In: Kahler, Erich von: *Untergang und Übergang. Essays*. München: dtv, 7–51.
- Keitel, Walter (Hrsg.) (1969): Theodor Fontane. Goethe. Torquato Tasso. 29. Oktober 1873. In: Ders. *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*. Bd. 2: Theaterkritiken. München: Hanser (Werke, Schriften und Briefe, Abt. III, Bd. 2).
- Keitel, Walter (Hrsg.) (1973): Theodor Fontane. Aus den Tagen der Okkupation. In: Ders. *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*. Bd. 4: Autobiographisches. München: Hanser (Werke, Schriften und Briefe, Abt. III, Bd. 4).
- Marhold, Harmut (1991): *Gedichte und Prosa des Impressionismus*. Stuttgart: Reclam (Reclams Universalbibliothek).
- McInnes, Edward/Plumpe, Gerhard (Hrsg.) (1996): *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848–1890*. München: Hanser.
- Mittenzwei, Ingrid (1970): *Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen*. Bad Homburg v.d.H./Berlin/Zürich: Gehlen (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, 12).
- Mommsen, Katharina (1976): Fontanes Einfluß auf Hofmannsthal. In: Forster, Leonard/Roloff, Hans-Gert (Hrsg.): *Akten des V. Internationalen Germanistischen Kongresses 1975*. Bern/Frankfurt a.M.: Lang (Jahrbuch für Internationale Germanistik, A, 2), H. 3, 364–368.
- Mommsen, Katharina (1978): *Hugo von Hofmannsthal und Fontane*. Bern/Frankfurt a.M./Las Vegas: Lang (Stanford German Studies, 15).
- Nürnberg, Helmuth (1981): Zur Stoffgeschichte von Theodor Fontanes Roman „Graf Petöfy“. In: *Fontane Blätter*, Bd. 4, H. 8 (= H. 32), 728–732.
- Osborne, John (2005): *Graf Petöfy: Eine Separatvorstellung*. In: *Fontane Blätter*, H. 80, 70–85.
- Radbruch, Gustav (1948): *Theodor Fontane oder Skepsis und Glaube*. 2. Aufl. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Rasch, Wolfgang (2006): *Theodor Fontane Bibliographie. Werk und Forschung*. 3 Bde. Berlin/New York: de Gruyter.
- Schopenhauer, Arthur (1973): *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Textkrit. bearb. u. hrsg. v. Wolfgang von Löhneysen. Stuttgart/Frankfurt a.M.: Insel 1968 (Reprograf. Nachdr. der 2., überprüften Ausg. Darmstadt 1973).
- Sternberger, Dolf (1946): *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. 2. Aufl. Hamburg: Claassen & Goverts.
- Szabó, Erzsébet (2007): Die Kontrastfolie des Populären. Zu Theodor Fontanes Monarchie-Roman *Graf Petöfy*. In: Kerekes, Amália/Orosz, Magdolna/Rácz, Gabriella/Teller, Katalin (Hrsg.): *Pop in Prosa. Erzählte Populärkultur in der deutsch- und ungarischsprachigen Moderne*. Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft, 11), 28–44.
- Voss, Lieselotte (Hrsg.) (1989): *Theodor Fontane. Graf Petöfy*. Stuttgart: Reclam (Reclams Universalbibliothek).
- Wehler, Ulrich (1995): *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. 3. Bd.: Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs 1849–1914. München: Beck.