

Stechlinsee und Schmetterlingseffekt Theodor Fontanes Sprachauffassung und das ›tout-se-tient‹- Prinzip in seinem Roman »Der Stechlin«

Marina Foschi Albert

Theodor Fontanes Interesse für den ästhetischen Wert der menschlichen Sprache und den sozialen Wert sprachlicher Kommunikation kommt in seiner Tätigkeit als Schriftsteller und in seiner bekannten Erzähltechnik der *Causerie* deutlich zum Vorschein.¹ In seinem literarischen Werk, vor allem aber in seinem letzten Roman *Der Stechlin*, kommen zahlreiche Stellen vor, in denen die Romanfiguren Aussagen über Wortwahl, Sprachgebrauch und Sprachwandel machen. Fontanes Interesse für die Sprache ist von der Forschung aus mehreren Blickwinkeln wahrgenommen worden – u. a. als Erzählstil und Gesprächstechnik² oder in Zusammenhang mit der verbreiteten Sprachskepsis seiner Zeit.³ Seine Sprachauffassung an sich hingegen ist bis heute noch nicht systematisch untersucht worden. Die hier vorgelegte Untersuchung versucht, diese bestehende Lücke mindestens teilweise zu füllen. Der Beitrag ist in drei Hauptteile gegliedert. Im ersten Abschnitt wird das *tout-se-tient*-Prinzip als Indiz der möglichen Korrelation zwischen den »Fast«-Zeitgenossen Fontane und Ferdinand de Saussure betrachtet. Im zweiten wird aus den Gesprächen der

-
- 1 Heiko Strech, *Theodor Fontane: Die Synthese von Alt und Neu*, Berlin 1970, S. 48–49. Unter den neueren Arbeiten: Gerhard Neumann, *Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch*, Freiburg i. Br./Berlin 2011; Thomas Pfau, *Metasprache und Bilderfabrik in »Der Stechlin«*. In: *The German Quarterly* 86/4 (2013), S. 421–443; Dagmar Schmauks, *Zeichen, die lügen – Zeichen, die ausplaudern. Linguistische und semiotische Einsichten im Romanwerk Theodor Fontanes*. In: Hanna Delf von Wolzogen (Hrsg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*. Bd. 2: *Sprache; Ich; Roman; Frau*. In Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger, Würzburg 2000, S. 41–54.
 - 2 Michael Masanetz, »Die Frauen bestimmen schließlich doch alles« oder die Vorbildlichkeit des Bienenstaates. Vom (un)heimlichen Niedergang männlicher Macht und der Macht der Liebe im »Stechlin«. In: Wolzogen (Hrsg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, S. 187–200, hier S. 191.
 - 3 Liselotte Grevel, *Die »sanfte Vergewaltigung« im Wort. Der Held im Kräftespiel zwischen Wort und Handlung in Fontanes Erzählung »Schach von Wuthenow«*. In: Wolzogen (Hrsg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts*, Würzburg 2000, S. 55–67, hier S. 55.

Stechlin-Figuren Fontanes Sprachauffassung rekonstruiert und deren Hauptpunkte inhaltsähnlichen Grundsätzen aus Saussures *Cours* gegenübergestellt. Im dritten wird auf das im Stechlinsee-Motiv versinnbildlichte *tout-se-tient*-Prinzip und auf seine Funktion im Roman fokussiert, wobei aufgezeigt wird, dass sich das heutige, auf demselben Prinzip beruhende Modell des »chaotischen Systems« im *Stechlin* auf mehreren Strukturebenen nachvollziehen lässt.

I. Fontane, Saussure und das *tout-se-tient*-Prinzip im ausgehenden 19. Jahrhundert

Dem natürlichen, nahe der Nordgrenze des Landes Brandenburg liegenden Stechlinsee schreibt Theodor Fontane in einem Briefentwurf vom Mai/Juni 1897 an Adolf Hoffmann aus Berlin die Fähigkeit zu, die komplexe und geheimnisvolle Interrelation der Natur- und Weltphänomene durch eigene Zeichen zu signalisieren:

Dieser See, klein und unbedeutend, hat die Besonderheit, mit der zweiten Welt draußen in einer rätselhaften Verbindung zu stehen, und wenn in der Welt draußen »was los ist«, wenn auf Island oder auf Java ein Berg Feuer speit und die Erde bebt, so macht der ›Stechlin‹, klein und unbedeutend, wie er ist, die große Weltbewegung mit und sprudelt und wirft Strahlen und bildet Trichter.⁴

Auch im Roman wird der Stechlinsee auf ähnliche Weise beschrieben: als ein Naturelement, das durch einen eigenen Zeichencode kommuniziert und in stetiger Beziehung mit den anderen Elementen ist. Somit erscheint er als Versinnbildlichung des *Alles-hängt-mit-allem-zusammen*-Prinzips.

Im sprachwissenschaftlichen Diskurs der Zeit konnte das Prinzip des *tout-se-tient* (»alles hängt mit allem zusammen«) in eine moderne Sprachtheorie integriert werden. Dies führt zu einer Frage, die sich als faszinierende, wenn auch gewagt-herausfordernde Hypothese versteht, nämlich ob Saussures Theorien auch in Fontanes Reflexion über Sprache eine Rolle gespielt haben könnten. Die Frage wird dadurch legitimiert, dass Fontane und Ferdinand de Saussure »fast« Zeitgenossen waren.

Saussures *Cours de linguistique générale* (dt. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*)⁵ wurde erst im Jahr 1916 von seinen ehemaligen Studenten Charles Bally und Albert Séchehaye (gemeinsam mit anderen) herausgegeben.

4 Hugo Aust (Hrsg.), *Theodor Fontane. ›Der Stechlin‹. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1985, S. 86.

5 Zitierte Ausgabe: Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Oliver Jahraus, übersetzt von Ulrich Bossier, Stuttgart 2016.

Seine sprachwissenschaftlichen Theorien, darunter das *tout-se-tient*-Prinzip, entstanden aber ungefähr in denselben Jahren wie der große, postum (1898) erschienene Altersroman Fontanes.⁶ Saussure war Student in Leipzig in den späten 1870er Jahren, genau in der Zeit, als die Junggrammatiker eine heftige Polemik gegen die Methoden der »alten« Sprachwissenschaftler ausgelöst hatten, mit dem Ziel, eine neue positivistische Ausrichtung in der Indoeuropäistik einzuführen. Ihre innovativen Theorien über den phonetischen und morphologischen Wandel, ihre Prinzipien von Sprache als System und Erzeugnis, ihre Unterscheidung von Synchronie und Diachronie mündeten zweifelsohne in Saussures *Cours* und wurden darin systematisiert.⁷ Es ist ein großes Verdienst des *Cours*, neue Theorien, die im sprachwissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit zirkulierten, einer großen Leserschaft bekannt gemacht zu haben.

Nicht alle Gedanken, die im *Cours* enthalten sind, darunter die Stellung der Sprache als System (*langue*) innerhalb der »Gegebenheiten von Sprache überhaupt« (*langage*), die Unterscheidung zwischen der abstrakten Dimension der Sprache (*langue*) und der »Rede« als individuelle Sprachverwendung (*parole*), sowie die Gegenüberstellung von synchronischer und diachronischer Sprachwissenschaft gehen direkt auf Saussure zurück.⁸ Dies gilt auch für das *tout-se-tient*-Prinzip.

- 6 Saussures Gedanken über Sprache als System sind bereits in seinem Frühwerk *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes* (1879) über die vergleichende Grammatik enthalten, in dem er die Existenz »semantischer Koeffizienten« postuliert, die erst nach der Entdeckung der hethitischen Sprache empirisch festgestellt werden konnten (vgl. Reinhard Sternemann, *Hethitologie und historisch-vergleichende Sprachwissenschaft*. In: *Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung* 34 [1981], S. 458–467, hier S. 458–459). Seine Intuition über Sprache als ein System von Zeichen, die Ideen ausdrücken, hätte Saussure in einem Werk der theoretischen Sprachwissenschaft systematisieren wollen (vgl. Klaus Schubert, *Die Schmitt'sche Omnipendenzthese. Ein Streifzug*. In: Anne-Kathrin D. Ende, Susann Herold et al. (Hrsg.), *Alles hängt mit allem zusammen: Translatologische Interdependenzen. Festschrift für Peter A. Schmitt*, Berlin 2013, S. 31–44, hier S. 40. Aus diesem Plan entstand dann bekanntlich kein eigenes Buch, vielmehr die Genfer Vorlesungen der Jahre 1907–1911, die als Basis für den *Cours de linguistique générale* dienten.
- 7 Für die Junggrammatiker geschieht phonetischer Wandel unbewusst, unabhängig vom Willen der Sprecher, und nach regulären »Gesetzen«, die keine Ausnahmen zulassen. Der morphologische Wandel wird durch die Analogie stark beeinflusst: Die Sprecher führen die Regelmäßigkeit in der Grammatik wieder ein und gestalten Formen um, indem sie ihr Aufeinanderbezogensein stärker berücksichtigen (Anna Morpurgo Davies, *Saussure and Indo-European Linguistics*. In: Carol Sanders [Hrsg.], *The Cambridge Companion to Saussure*, Cambridge 2004, S. 9–29, hier S. 16).
- 8 Lucio D'Arcangelo, *Ferdinand de Saussure, il linguista «senza qualità»*. In: *The Global Review* 28 (2018), <http://theglobal.review/it/cultura/linguistica/ferdinand-de-saussure-il-linguista-senza-qualita/>, zuletzt aufgerufen am 20.07.2020.

Die Vorstellung von Sprache als zusammenhängendes System formuliert Saussure wie folgt: »Die Sprache ist also ein System, dessen Terme allesamt solidarisch sind, d. h. einander bedingen, und in dem der Wert des einen sich einzig aus dem Vorhandensein der anderen ergibt [...]«. ⁹ Die sprachlichen Elemente im System, die hier *Terme* – als Synonym für *Wörter*, ¹⁰ genannt werden, sind linear verkettet, wie das hinzugefügte Schema zeigt: ¹¹



Die berühmte *tout-se-tient*-Formel ist im *Cours* eigentlich nicht enthalten, zumindest taucht sie nicht wörtlich auf. ¹² Wortwörtlich kommt die Formel im Werk des Sprachwissenschaftlers Antoine Meillet *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes* (1903) vor, ¹³ wie das folgende Zitat zeigt: »Comme pour tout autre langue, les différentes parties du système linguistique indoeuropéen forment un ensemble où tout se tient [...]«. ¹⁴ Es kann vermutet werden, dass Saussure die Formulierung im Seminar verwendet hat und dass »seine Musterstudenten aus der ersten Reihe« sie aufgeschrieben haben. ¹⁵ Jedenfalls erscheint eine ähnliche Vorstellung in mehreren linguistischen Werken der Jahrhundertwende, u. a. im Hauptwerk des Sinologen und Sprachwissenschaftlers Georg von der Gabelentz (*Die Sprachwissenschaft*, 1891): »Jede Sprache ist ein System, dessen sämtliche Theile organisch zusammenhängen und zusammenwirken. Man ahnt, keiner dieser Theile dürfte fehlen oder anders sein, ohne dass das Ganze verändert würde«. ¹⁶ Als Saussure sein Studium der vergleichenden Linguistik (das er im Jahr 1881 abschloss) in Leipzig und für eine kürzere Zeit auch in Berlin absolvierte, hätte eine Begegnung mit Fontane stattfinden können, obwohl recht unwahrscheinlich ist, dass sich eine persönliche Bekanntschaft zwischen dem jungen Studenten und dem älteren Dichter tatsächlich ereignete. Durchaus plausibel hingegen ist jedoch, dass

9 de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 67–68.

10 Ebd., S. 17.

11 Ebd., S. 68.

12 Schubert, *Die Schmitt'sche Omnidependenzthese. Ein Streifzug*, S. 39.

13 Antoine Meillet, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, Paris 1903, zitiert nach Schubert, *Die Schmitt'sche Omnidependenzthese. Ein Streifzug*, S. 39.

14 Ebd. »Wie jede andere Sprache bilden die verschiedenen Teile des indogermanischen Sprachsystems ein Ganzes, in dem alles zusammenhängt [...]«. Meine Übersetzung.

15 Ebd.

16 Georg von der Gabelentz, *Die Sprachwissenschaft. Ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*, Leipzig 1891, S. 481.

Fontane Gelegenheit hatte, in den Intellektuellenzirkeln Berlins bestimmte Vertreter der Junggrammatiker, darunter vermutlich Karl Brugmann, H. Osthoff, W. Braune, E. Sievers, Hermann Paul,¹⁷ kennenzulernen und etwas von ihren innovativen Gedanken über Sprache zu erfahren.

Der Frage, ob auch Fontanes Reflexion über Sprache Züge von Modernität erkennen lässt, wird im folgenden Abschnitt nachgegangen.

II. Fontanes Sprachauffassung im Licht von Prinzipien der modernen Sprachwissenschaft

Im vorliegenden Abschnitt werden einige zentrale Merkmale der Sprachauffassung Fontanes aus den metasprachlichen Aussagen der Romanfiguren im *Stechlin*-Roman rekonstruiert und unter vier Punkten klassifiziert, die an Grundlagen der Theorie Saussures denken lassen: 1. Arbitrarität und Konventionalität der Sprachzeichen; 2. Veränderlichkeit der Sprache; 3. das »solidarische« *tout-se-tient*-Prinzip; 4. Sprachzeichen als Zauberkunst.¹⁸

II.1 Arbitrarität und Konventionalität der Sprachzeichen

Das Prinzip der Arbitrarität des Zeichens gründet bei Saussure im Gegensatz von *Signifikant* und *Signifikat*. Für Saussure ist das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, nicht motiviert:

da wir unter »Zeichen« ein Ganzes verstehen, das sich aus der Assoziation eines Signifikanten mit einem Signifikat ergibt, können wir auch vereinfacht sagen: *Das sprachliche Zeichen ist arbiträr.*
/ Der Begriffsinhalt von *sœur* [Schwester] ist durch keine innere Beziehung mit der Lautfolge

17 Herman Lommel, *Vorwort zur deutschen Übersetzung*. In: Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, übersetzt von Herman Lommel, Berlin 1967, S. V–VII, hier S. VI.

18 Zitate aus Theodor Fontanes *Der Stechlin* (1898) werden nach der Aufbau-Ausgabe des Romans unter der Sigle »St«, gefolgt von der Kapitel- und Seitenzahl, wiedergegeben. Theodor Fontane, *Der Stechlin*, Berlin/Weimar 1984. Die Grundfragen der Sprachwissenschaft bestehen für de Saussure aus drei allgemeinen Prinzipien, die im ersten Teil des *Cours* (St, Kap. I–III) dargelegt werden: 1. die Natur des sprachlichen Zeichens; 2. die Unveränderlichkeit und Veränderlichkeit des Zeichens; 3. die statische und evolutive Linguistik. Der Gegenstand der synchronischen Linguistik – Sprache als zusammenhängendes Zeichensystem – wird im zweiten Teil des *Cours* (St, Kap. IV–VI) behandelt: 4. der sprachliche Wert; 5. Syntagmatische und assoziative Beziehungen; 6. der Mechanismus der Sprache. Die hier genannten zwei ersten Prinzipien lassen sich vor allem im ersten Teil, St, Kap. 1 und 2, die zwei letzten im zweiten Teil, St, Kap. 4 nachvollziehen.

s-ö-r verbunden, die ihm als Signifikat dient; genauso gut könnte irgendeine andere Lautfolge ihn darstellen; dies beweist die Tatsache, dass die Dinge in anderen Sprachen anders heißen, ja schon der Umstand, dass es überhaupt verschiedene Sprachen gibt.¹⁹

Hinsichtlich des Inhalts, den es wiedergibt, gehorcht das Zeichen keiner Bindung. Es ist jedoch der Sprachgemeinschaft auferlegt, die es gebraucht. Synchronisch betrachtet, ist die Beziehung von Inhalt und Ausdruck konventionell und unveränderlich.²⁰

In Fontanes Werk, insbesondere im Altersroman, ist eine allgemeine Vorstellung darüber vorhanden, dass Wörter beliebige Zeichen sind, die innerhalb einer bestimmten Gemeinschaft eine konventionelle Bedeutung widerspiegeln. Die *Stechlin*-Figuren werden durch ihren Sprachgebrauch charakterisiert. Manchen Figuren, die dem konventionellen »Wortlaut« folgen und sich durch ihre Rede als an die damaligen dominanten Diskurse angepasst erweisen, werden andere gegenübergestellt, die Sprache nicht konventionsgemäß anwenden. Beispiele für die erste Gruppe sind formelle und steife Charaktere wie Woldemar, Armgard, Rex, Adelheid. Zur zweiten Gruppe gehören leidenschaftliche, phantasievolle Figuren wie Czako, Dubslav und Melusine. Ein Beispiel dafür ist der unterschiedliche Gebrauch von Redewendungen durch Dubslav und Woldemar (vgl. St, Kap. 5, S. 45–46 und weiter unten in dieser Arbeit). Der Kontrast zeigt sich deutlich auch in den Zankereien zwischen Woldemar und Czako. So sagt z. B. der erste:

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 das Wort haben (St, Kap. 2, S. 15).

Woldemar meint, sein Freund Czako – »hochgradig verwöhnt im Ausdruck« – ziele auf den genauen Ausdruck hin, was aber nicht der Fall zu sein scheint. Czako macht einen spielerischen und kreativen Gebrauch von der Sprache, spricht durch Andeutungen, produziert amüsante Vergleiche, wie z. B. *neugierig wie ein Backfisch* (St, Kap. 10, S. 99), bildet neue Wörter, wie z. B. das Adjektiv *wallfahrtartig* (St, Kap. 10, S. 95). Als Woldemar Fräulein von Schmaragdendorf wissen lässt, dass sie Czakos Namen verwechselt hat, bemerkt dieser:

»Lieber Stechlin«, begann er, »ich beschwöre Sie um sechshundsechzig Schock sächsische Schuhzwecken, kommen Sie doch nicht mit solchen Kleinigkeiten, die man jetzt, glaub ich Velleitäten nennt. Wenigstens habe ich das Wort immer so übersetzt. Czako, Baczko, Baczko, Czako – wie kann man davon soviel Aufhebens machen. Name ist Schall und Rauch, siehe Goethe, und Sie werden sich doch nicht in Widerspruch mit dem bringen wollen. Dazu reicht es denn doch am Ende nicht aus« (St, Kap. 7, S. 81).

19 de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 29.

20 Ebd., S. 34.

Czako zitiert dabei die zur Redewendung gewordenen Worte *Name ist Schall und Rauch* aus *Faust I*:

Nenn es dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut (Z. 3453–3458).²¹

Im *Faust*-Zitat wird die konventionelle Zuordnung von Form und Bedeutung thematisiert. In *Marthens Garten* (Z. 3413–3414) will Gretchen von Faust das Konventionelle hören: dass er an Gott glaubt. Davon erhofft sie sich Sicherheit: Ein »herzlich guter Mann« (Z. 3415) entspricht der allgemeinen Vorstellung von einem Menschen, der an Gott glaubt: Man *muß* daran glauben, meint sie (Z. 3421). Faust verweigert es ihr: Dass einer gut ist, können Worte nicht beweisen (»Laß das, mein Kind! du fühlst, ich bin dir gut«, Z. 3418). An der zitierten Stelle des Romans wird aber die Reflexion über das Verhältnis von Namen (bzw. Wörtern) und Wirklichkeit, welche das *Faust*-Zitat hätte hervorrufen können, nicht vertieft.

Im *Stechlin*-Roman geht es ansonsten um bestimmte Wortklassen, darunter Fremd- und Fachwörter, die anscheinend einen genauen Sinn vermitteln. Diese Wortklassen werden bevorzugt von denjenigen Romanfiguren verwendet, die einen konventionellen, zur damaligen Zeit als modisch geltenden Gebrauch der Sprache vornehmen, Wörter bewusst und genau verwenden. So hat sich beispielsweise Rex, der zu dieser Figurengruppe gehört, einen bestimmten Fremdwortschatz als Teil seines »Aktendeutschen« angeeignet:

»Stabilierung« zählte zu Rex' Lieblingswendungen und entstammte jenem ausgewählten Fremdwörterschatz, den er sich – er hatte diese Dinge dienstlich zu bearbeiten gehabt – aus den Erlassen König Friedrich Wilhelms I. angeeignet und mit in sein Aktendeutsch herübergenommen hatte (St, Kap. 3, S. 26).

Auch Woldemar verwendet gern Fremdwörter. Die Fremdwörter, die seinem Wortschatz angehören, sind jedoch keine technischen, sie entsprechen vielmehr einem modischen Wortgebrauch, wie Dubslav hervorhebt:

»Idiosynkrasie«, wiederholte der Alte. »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. [...]« (St, Kap. 6, S. 63).

21 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust – der Tragödie erster Teil; Faust I*, Tübingen 1908. Abrufbar unter http://www.deutschestextarchiv.de/goethe_faust01_1808.

Mitglieder der anderen Figurengruppe, z. B. Dubslav, können Fremdwörter »nicht leiden« (St, Kap. 6, S. 58), wenn sie konventionell gebraucht werden. Sie können allerdings »ein Segen« sein, weil sie die nackte, furchterregende Wahrheit verdecken, wie Dubslav erkennt:

Wenn ich so zwischen Hydropsie und Wassersucht die Wahl habe, bin ich immer für Hydropsie. Wassersucht hat so was kolossal Anschauliches. (St, Kap. 6, S. 58).

An anderen Stellen des Romans wird gezeigt, dass Wörter und Diskurse zweideutig gebraucht werden können, so dass sie häufig nicht der Wahrheit entsprechen, wie Fußgendarmer Uncke mit Bezug auf den Politiker Torgelow erklärt:

»Is schon richtig, Herr Major. Herr Major denken immer das Gute von 'nem Menschen, weil Sie soviel zu Hause sitzen und selber so sind. Aber wer so rumkommt wie ich. Alle lügen sie. Was sie meinen, das sagen sie nicht, und was sie sagen, das meinen sie nicht. Is kein Verlaß mehr; alles zweideutig.«

»Ja, so rundraus, Uncke, das war früher, aber das geht jetzt nicht mehr. Man darf keinem so alles auf die Nase binden. Das ist eben, was sie jetzt »politisches Leben« nennen.« (St, Kap. 28, S. 249).

Die Arbitrarität des Bandes, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, zeigt sich bei Fontane auch an Eigennamen. Beispielweise stellt Melusine fest, dass das scheinbar transparente Kompositum *Eierhäuschen* eine irreführende Vorstellung der Realität suggeriert:

»[...] Freilich kann ich mir kaum denken, daß wir zu sechs in einem »Eierhäuschen« Platz haben.«

»Ach, Frau Gräfin, ich sehe, Sie rechnen auf etwas extrem Idyllisches und erwarten, wenn wir angelangt sein werden, einen Mischling von Kiosk und Hütte. Da harret Ihrer aber eine grausame Enttäuschung. Das »Eierhäuschen« ist ein sogenanntes »Lokal«, und wenn uns die Lust anwandelt, so können wir da tanzen oder eine Volksversammlung abhalten. Raum genug ist da [...].« (St, Kap. 14, S. 132).

Ob ein Wein namens *Lacrimae Christi* besonderen Gelegenheiten gebührt bzw. bestimmten Orten angemessen ist, wird zum Gesprächsthema im Kloster:

»Vornehmer, Herr von Rex«, sagte Adelheid in guter Stimmung, »eine Rangstufe höher. Nicht Montefascone, den wir allerdings unter meiner Amtsvorgängerin auch hier im Keller hatten, sondern Lacrimae Christi. Mein Bruder, der alles bemängelt, meinte freilich, als ich ihm vor einiger Zeit davon vorsetzte, das passe nicht, das sei Begräbniswein, höchstens Wein für Einsegnungen, aber nicht für heitere Zusammenkünfte.« (St, Kap. 8, S. 87).

Im *Stechlin* können Eigennamen eine beschreibende Bedeutung haben und dem Charakter derjenigen entsprechen, die sie tragen. Der unterschiedliche Gebrauch von sprechenden und andersartigen Figurennamen wird im Roman

für literarische Effekte genutzt, wobei auch die Differenz zwischen Autor- und Figurenperspektive auf Eigennamen eine Rolle spielt. Beispiele von »motivierten Zeichen« sind die Namen der beiden Gräfinnen, Melusine und Armgard, die den gegensätzlichen Charakter der Schwestern widerspiegeln, wie Woldemar in seinem Tagebuch vermerkt:

Diese Gräfin, wie scharmant, und die Schwester ebenso, trotzdem größere Gegensätze kaum denkbar sind. An der einen alles Temperament und Anmut, an der andern alles Charakter oder, wenn das zuviel gesagt sein sollte, Schlichtheit, Festigkeit. Es bleibt mit den Namen doch eine eigne Sache, Die Gräfin ist ganz Melusine und die Comtesse ganz Armgard. (St, Kap. 12, S. 109).

Melusine als Bezeichnung der mythischen Wasserfee steht der germanische Name *Armgard* (›Beschützerin‹) gegenüber.²² Auch die Prinzessin von Ippe-Büchsenstein trägt den altgermanischen Namen *Ermyntrude* (›universale Kraft‹), welcher der Würde ihrer Familie angepasst scheint. Ihre bürgerlichen Töchter, die aus der Verbindung mit dem Oberförster Katzler stammen und zu einem frühen Tod bestimmt zu sein scheinen, werden auf tragische, »dynastisch-genealogische« Namen getauft (Dagmar, Thyra, Inez, Maud, Arabella – der letzte Name zeigt eine »gewisse Verlegenheit«) (St, Kap. 19, S. 172). Das *aptum*-Prinzip spiegelt sich auch in Woldemars scherzhafter Wortselektion wider, mit der er auf die Lebensgeschichte der Prinzessin anspielt:

Ich sage ›vermählen‹ weil ›sich verheiraten‹ etwas plebeje klingt. Frau Katzler ist eine Ippe-Büchsenstein. (St, Kap. 6, S. 69).

Andererseits können Eigennamen auch im kompletten Gegensatz zu dem Charakter derjenigen, die sie tragen, gewählt werden. Beispiele für diese Gruppe sind die Namen *Dubslav* und *Niels*. In beiden Fällen kann ihr alltäglicher Klang kompensiert werden, wenn sie durch den jeweiligen Titel und Familiennamen ersetzt werden: Herr von Stechlin und Doktor Wrschowitz. So steht es im Gespräch zwischen Woldemar und dem Grafen Barby:

»Aber was ist das nur mit Niels? Niels ist doch an und für sich ein hübscher und ganz harmloser Name. Nichts Anzügliches drin.«

»Gewiß nicht. Aber Wrschowitz und Niels? Er litt, glaub ich, unter diesem Gegensatz.«

Woldemar lachte. »Das kenn ich. Das kenn ich von meinem Vater her, der Dubslav heißt, was ihm auch immer höchst unbequem war. Und da reichen wohl nicht hundert Mal, daß ich ihn wegen dieses Namens seinen Vater habe verklagen hören.« (St, Kap. 13, S. 119).

22 Nebenform von *Irmgard* zusammengesetzt aus althochdeutsch **irmin* ›groß‹ und *gart* ›Garten, Gehege‹. Vgl. Gerhard Köbler, *Althochdeutsches Wörterbuch*, 2014. Internet gestelltes Wörterbuch. Abrufbar unter <http://www.koeblergerhard.de/ahdwbhin.html>.

II.2 Veränderlichkeit der Sprache

Wie Saussure einsieht, hat die Sprache einen stabilen Charakter nicht nur wegen ihrer Verankerung in der Gemeinschaft, sondern auch, weil sie in die Zeit eingebettet ist.²³ Nach Saussure entwickelt sich Sprache anders als die anderen menschlichen Institutionen, die alle, wenn auch in unterschiedlichem Maße, auf natürlichen Beziehungen der Dinge zueinander fußen.²⁴ Sprache gründet dagegen nur auf dem Zusammenhang zwischen Arbitrarität und Konventionalität, d. h. auf Tradition: »Gerade weil aber das Zeichen arbiträr ist, kennt es kein anderes Gesetz als das der Tradition, und gerade weil es auf der Tradition gründet, kann es arbiträr sein.«²⁵ Da Sprache zugleich in der sozialen Gemeinschaft und in der Zeit besteht, kann sie für Saussure nicht verändert werden. Andererseits kann sie sich wandeln und unter dem Einfluss all dessen, was auf den Laut oder auf den Sinn einwirkt, Verschiebungen erfahren.²⁶

Aus den Figurengesprächen tritt Fontanes Bewusstsein bezüglich der Veränderlichkeit von Sprachzeichen und Sprachwandel deutlich hervor. Dies lässt sich u. a. auch daran feststellen, dass es Wörter gibt, die aus der Mode kommen, wie Herr von Gundermann bemerkt:

Ja, Herr von Stechlin, alles Zeichen der Zeit. Und ganz bezeichnend, daß gerade das Wort ›Herr‹, so 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. (St, Kap. 3, S. 23).

Dasselbe scheint sogar für ganze Sprachsysteme zu gelten wie das Latein, das keine lebendige Sprache mehr ist. Die Anspielung auf den Lateingebrauch in der folgenden Textstelle weist darauf hin, dass in bestimmten Milieus der Gebrauch lateinischer Ausdrücke – wie z. B. *alea jacta est* – als nicht mehr passend empfunden wird:

Dubslav schreibt: »Mein lieber Woldemar. Die Würfel sind nun also gefallen (früher hieß es alea jacta est, aber so altmodisch bin ich denn doch nicht mehr) [...]«. (St, Kap. 26, S. 232).

Sogar Adelheid wird vom Gebrauch neuer Wörter angesteckt, wie z. B. des umgangssprachlichen, aus der Großstadt stammenden Verbs *uzen*:

Du wunderst dich über das Wort, und ich wundre mich selber darüber. Aber daran ist auch unser guter Fix schuld. Der ist alle Monat nach Berlin rüber, und wenn er dann wiederkommt, dann bringt er so was mit, und wiewohl ich's unpassend finde, nehm ich's doch an und die

23 de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 39.

24 Ebd., S. 41.

25 Ebd., S. 39.

26 Ebd., S. 42.

Schmargendorf auch. Bloß die Triglaß nicht und natürlich die gute Schimonski auch nicht, wegen der Taubheit. Ja, Woldemar, ich sage ›geuzt‹, und dein Freund Czako häßt es lieber unterlassen sollen. (St, Kap. 9, S. 92).

Darüber hinaus wird im Roman Sprachwandel mit Bezug auf Telegramme thematisiert. Telegramme sind eine Form schriftsprachlicher Kommunikation mittels Telegraphie, die für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Einrichtung darstellen, um schnelle Nachrichten zu vermitteln und vom Empfänger als Klartext gelesen zu werden. Von Telegrammen ist die Rede, als Woldemar aus London zweimal denselben Kurztex, an Czako und an die Barbys, telegraphiert. Seine Freunde finden, dass diese Art, Nachrichten von sich zu geben, »wenig sei«, wie Czako sagt (vgl. St, Kap. 24, S. 2211). Der alte Graf kommentiert dazu:

Es ist umgekehrt ein sehr gutes Telegramm, weil ein richtiges Telegramm; Richmond, Windsor. Nelsonsäule. Soll er etwa telegraphieren, daß er sich sehnt, uns wiederzusehen? (St, Kap. 24, S. 221).

Er scheint damit die Meinung zu vertreten, dass Woldemars Telegramm mit seiner knappen, nur stichwortartig formulierenden Ausdrucksweise den gebührenden Stil aufweist: Es repräsentiert eine gelungene sprachliche Realisierung des entsprechenden Textmusters. Dass Woldemar dabei »Dubletten« produziert, wird an dieser Stelle von Graf Barby nicht kommentiert. Die Begebenheit der zweifachen Produktion desselben Modells (zwei Telegramme mit demselben Text) verbindet sich im Roman mit dem Motiv der seriellen Industrieproduktion. Im Zeitalter beginnender Industrialisierung werden nicht nur Retorten und Ballons, die Erzeugnisse der am Seeufer liegenden Glosower Glasfabrik, sondern auch sprachliche Produkte als Telegramme seriell hergestellt, um »in die ganze Welt« zu gehen (St, Kap. 6, S. 62).

II.3 Sprachzeichen als Zauberkunst

Sprache ist für Saussure – wie auch für Fontane – ein soziales Produkt. Das Sprachsystem gründet genau auf dem Zusammenhang zwischen den gegensätzlichen Momenten der Arbitrarität und der Konventionalität, d. h. auf der Tradition.

Dass die Beziehung zwischen Inhalt und Ausdruck beliebig ist, für eine gegebene Gemeinschaft aber unveränderlich, erinnert nach Saussure an das Verfahren der »forcierten Karte«. ²⁷ *Carte forcée* ist ein Begriff aus der Zauberkunst.

²⁷ Ebd., S. 34.

kunst, wobei durch manipulative Tricks erreicht wird, dass ein Zuschauer bei scheinbar freier Wahl genau die Karte zieht, die der Zauberer vorbestimmt hat. Im Wechselspiel zwischen Tradition und Aktualisierung scheint der Mechanismus der Sprache für Saussure etwas Zauberesches zu haben.

Auf die Zauberei der Sprache wird in Fontanes Roman durch das Thema der Redewendungen hingewiesen. Darum geht es im Gespräch von Woldemar und Dubslav, die – wie bereits erwähnt – nicht zuletzt durch ihre Wortwahl als unterschiedliche Charaktere gekennzeichnet werden. Woldemars Wendung *Mich beschäftigen diese Dinge* findet Dubslav »nüchtern und prosaisch«. Anders als sein Sohn verwendet Dubslav gern volkstümliche Redewendungen, z. B. *etwas auf dem Korn haben* (»etwas vorhaben«):

»Schon wieder »ja, Papa«. Nun, meinerwegen, ich will dich schließlich in deinen Lieblingswendungen nicht stören. Aber bekenne mir nebenher – denn das ist doch schließlich das, um was sich's handelt – liegst du mit was im Anschlag, hast du was auf dem Korn?«

»Papa, diese Wendungen erschrecken mich beinah. Aber wenn denn schon so jägermäßig gesprochen werden soll, ja; meine Wünsche haben ein bestimmtes Ziel, und ich darf sagen, mich beschäftigen diese Dinge.«

»Mich beschäftigen diese Dinge ... Nimm mir's nicht übel, Woldemar, das ist ja gar nichts. Beschäftigen! Ich bin nicht fürs Poetische, das ist für Gouvernanten und arme Lehrer, die nach Görbersdorf müssen (bloß, daß sie meistens kein Geld dazu haben), aber diese Wendung »sich beschäftigen«, das ist mir denn doch zu prosaisch. [...]« (St, Kap. 5, S. 45–46).

An derselben Stelle des Romans erklärt Woldemar, dass er nicht zu viel über seine Heiratspläne sagen will, weil er befürchtet, dass das Gesagte sein Schicksal bestimmen kann. Die Vorstellung, dass sprachliche Zeichen Realität schaffen können, erkennt er als eine Art Aberglauben, vergleichbar mit dem »abergläubischen Zug« seines Vaters:

Ich bin meiner Sache noch nicht sicher genug, und das ist auch der Grund, warum ich Wendungen gebraucht habe, die dir nüchtern und prosaisch erschienen sind. Ich kann dir aber sagen, ich hätte mich lieber anders ausgedrückt; nur darf ich es noch nicht. Und dann weiß ich ja auch, daß du selber einen abergläubischen Zug hast und ganz aufrichtig davon ausgehst, daß man sich sein Glück verreden kann, wenn man zu früh oder zuviel davon spricht. (St, Kap. 5, S. 46).

In Fontanes Roman erscheinen volkstümliche Redewendungen als sprachliche Phänomene, die in uralten Zeiten wurzeln, in denen Menschen an die Wirksamkeit übernatürlicher Kräfte und die Zauberkraft des Wortes glaubten. Ein Beispiel dafür ist der »Hexenspruch« der alten Heilerin Buschen: *Dat Woater nimmt dat Woater weg* (St, Kap. 38, S. 317). Wortwörtlich ergibt der Satz keinen eindeutigen Sinn. Im Kontext der Erzählung kann das Wort *Woater* (»Wasser«) mit zwei unterschiedlichen Referenten in Verbindung gesetzt wer-

den, woraus die eigentlich gemeinte Aussage ›der Tee nimmt die Wassersucht weg‹ entsteht.

Die Zauberkraft von Redewendungen scheint darin zu liegen, dass sie Produkt einer Sprache sind, die den inneren Zusammenhang aller Dinge widerspiegelt.

Aufgrund ihrer Verbreitung in der Umgangssprache und im »Volksmund« waren Redewendungen in Fontanes Zeiten kaum ein Thema für Sprachwissenschaftler. Gegenwärtig sind sie Forschungsgegenstand vor allem für Lexikologen. Redewendungen werden heute als feste Verbindungen von Wörtern angesehen, deren Bedeutung – die meist bildlich ist – aus der Verbindung der Wörter entsteht und nicht wortwörtlich, d. h. aus den Bedeutungen der einzelnen Wörter, erkannt werden kann.²⁸ Sie werden außerdem der Form nach als recht stabile Sprachphänomene erkannt, weil ihre Bestandteile nicht oder nur begrenzt verändert oder ersetzt werden können.²⁹

Eine ähnliche Konstellation ist im Bild des sprechenden Sees vorhanden: Der See kommuniziert nicht durch eindeutige Wortzeichen. Der Sinn seiner Botschaft kann nur in einem bestimmten Kontext erkannt werden und ergibt sich aus der Konnexion seiner Zeichen. Im Volksmund nimmt die Sprache legendäre Züge an, was sich durch das Motiv des roten Hahns zeigt. Der Sprache des Stechlinsees, die sonst aus natürlichen Zeichen (*brodeln*, *sprudeln* usw.) besteht, wird durch das Aufsteigen des krähen Hahns ein definitiv zauberhafter Charakter verliehen.

II.4 Das »solidarische« *tout-se-tient*-Prinzip

Saussure definiert Sprache als System, »dessen Terme allesamt solidarisch sind« (s. o.). Auch in Fontanes Roman wird das Prinzip der Interrelation der Elemente mit dem Motiv der Solidarität verbunden. Als miteinander verknüpft und solidarisch werden allerdings nicht die Elemente des Sprachsystems, vielmehr die Naturelemente am Beispiel des Stechlinsees beschrieben.

Das solidarische Gefühl des Sees zeigt sich dadurch, dass er »gleich mitrumort, wenn irgendwo was los ist«. Aus diesem Grund, wie Dubslov erzählt, hält ihn Pastor Lorenzen für einen »richtigen Revolutionär« (St, Kap. 9, S. 49). Der See wird auch dadurch charakterisiert, dass er in Kontakt mit der ganzen

28 Wolfgang Worsch und Werner Scholze-Stubenrecht, *Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, Berlin 2013, S. 5.

29 Ebd.

Welt ist. Er hat, wie Woldemar im Gespräch mit Melusine sagt, »Weltbeziehungen«:

Er [der See] hat genau das, was Sie geneigt sind am wenigsten zu vermuten. Er hat Weltbeziehungen, vornehme, geheimnisvolle Beziehungen, und nur alles Gewöhnliche, wie beispielsweise Steckerlinge, hat er nicht. (St, Kap 13, S. 127).³⁰

Als Woldemar und Armgard in Sorrent erste Zeichen eines erwarteten Ausbruchs des Vesuvs erleben, erklärt er ihr, dass der See alles wahrnimmt, was in der Welt geschieht:

[...] daß, wenn's da drüben ernstlich anfängt, unser Stechlin mittut, wenn auch bescheiden (St, Kap. 45, S. 363).

Sein »Mittun« zeigt sich dadurch, dass der Stechlin seinem Mitgefühl für die Weltereignisse Ausdruck gibt.³¹ Auf die Tatsache, dass der See »sprechen« kann, weist Dubslav während seiner Abschiedsrede für Armgard durch Anspielung auf sein Schweigen *ex negativo* hin:

Ich habe nur das gute Gewissen, Ihnen während dieser kurzen Spanne Zeit alles gezeigt zu haben, was gezeigt werde konnte: mein Museum und meinen See. Die Sprudelstelle (die Winterhand lag darauf) hat geschwiegen, aber mein Derfflingerscher Dragoner – in Krippenstapels Abwesenheit darf ich ihn ja wieder so nennen – hat umso deutlicher zu Ihnen gesprochen. (St, Kap. 30, S. 264).

Der Stechlinsee steht für den »großen Zusammenhang der Dinge« – wie Melusine im Gespräch mit Lorenzen betont:

30 Bei ihrem Besuch am See (St, Kap. 28) wird aber Melusine vom See enttäuscht, denn – wie Dubslav erklärt – das Eis macht den See still und »duckt das Revolutionäre« (S. 251). Er bietet an, das Eis aufschlagen zu lassen, aber Melusine lehnt es entschieden ab: »Um Gottes willen, nein. Ich bin sehr für solche Geschichten und bin glücklich, daß die Familie Stechlin diesen See hat. Aber ich bin zugleich auch abergläubisch und mag kein Eingreifen ins Elementare. Die Natur hat jetzt den See überdeckt; da werd ich mich also hüten, irgendwas ändern zu wollen. Ich würde glauben, eine Hand führe heraus und packte mich« (S. 252). Diese Stelle macht die Verbindung des Sees mit Melusine deutlich: beide Naturelemente, Wasserelemente (allerdings bewegloses Wasser, sogar vereist).

31 Die erste Beschreibung des Sees im Incipit des Romans hebt genau seine Stille hervor, welche in seiner ganzen Umgebung herausstrahlt: »Einer der Seen, die diese Seenkette bilden, heißt »der Stechlin«. Zwischen flachen, nur an einer einzigen Stelle steil und kaiartig ansteigenden Ufern liegt er da, rundum von alten Buchen eingefasst, deren Zweige, von ihrer eignen Schwere nach unten gezogen, den See mit ihrer Spitze berühren. Hie und da wächst ein wenig von Schilf und Binsen auf, aber kein Kahn zieht seine Furchen, kein Vogel singt, und nur selten, daß ein Habicht drüber hinfliegt und seinen Schatten auf die Spiegelfläche wirft. Alles still hier.« (St, Kap. 1, S. 5).

Ich habe mich dagegen gewehrt, als das Eis aufgeschlagen werden sollte, denn alles Eingreifen oder nur Einblicken in das, was sich verbirgt, erschreckt mich. Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das werdende, denn eben dies werdende wird über kurz oder lang wieder ein Gegebenes sein. Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben. Und vor allem sollen wir, wie der Stechlin uns lehrt, *den großen Zusammenhang der Dinge* nicht vergessen. (St, Kap. 29, S. 255).

Nicht nur vermittelt der See die Vorstellung, dass er den inneren Zusammenhang aller Dinge wahrnehmen kann. Er kann ihn auch durch seinen eigenen Zeichencode reproduzieren.

Sein natürliches Kommunikationsmittel scheint es zu vermögen, Verwandtschaften und Affinitäten auszudrücken. Seine besonderen Zeichen können Ahnungen, Mitgefühle und andere Phänomene andeuten, die sich nicht durch genaue Wörter beschreiben lassen. Beispielsweise verfügt Dubslav über kein konventionelles Wort, um seine Beziehung zu Melusine zu bezeichnen:

hochverehrte Brautschwester! Ein andres Wort, um meine Beziehungen zu Gräfin Melusine zu bezeichnen, hat vorläufig die deutsche Sprache nicht, was ich bedauere. Denn das Wort sagt mir lange nicht genug. (St, Kap. 30, S. 264).

Die Zeichen, die der See verwendet, sind natürliche Zeichen. Sein Code besteht im Wesentlichen aus physischen Lauten, welche typischen Geräuschen von Wasserbewegungen (brodeln, sprudeln, strudeln, aufspringen) entsprechen – wie es am Anfang des Romans dargestellt wird:

Und doch, von Zeit zu Zeit wird es an ebendieser Stelle lebendig. Das ist, wenn es weit draußen in der Welt, sei's auf Island, sei's auf Java zu rollen und zu grollen beginnt oder gar der Aschenregen der hawaiischen Vulkane bis weit auf die Südsee hinausgetrieben wird. Dann regt sich's auch *hier*, und ein Wasserstrahl springt auf und sinkt wieder in die Tiefe. Das wissen alle, die den Stechlin umwohnen, und wenn sie davon sprechen, so setzen sie wohl auch hinzu: »Das mit dem Wasserstrahl, das ist nur das Kleine, das beinah Alltägliche; wenn's aber draußen was Großes gibt, wie vor hundert Jahren in Lissabon, dann brodelt's hier nicht bloß und sprudelt und strudelt, dann steigt statt des Wasserstrahls ein roter Hahn auf und kräht laut in die Lande hinein.« (St, Kap. 1, S. 5).

Die obigen Anmerkungen aus der Figurenrede aus dem *Stechlin* haben manche Hinweise auf die Sprachauffassung Fontanes ermöglicht, die einige Berührungspunkte mit den Theorien von Ferdinand Saussure erkennen lassen, darunter Saussures Idee, dass Wörter – synchron beobachtet – eine konventionelle Bedeutung haben, welche mit ihrem Lautbild arbiträr verbunden ist. Im *Stechlin*-Roman wird das Thema der konventionellen versus nichtkonventionellen Bedeutung von Wörtern am Sprachgebrauch der Figuren gezeigt bzw. in ihren metasprachlichen Gesprächen mit Bezug auf Teilthemen wie Eigenna-

men, Wortetymologien und Fremdwörter angesprochen.³² Auch die Vorstellung vom Sprachwandel wird im Roman mit dem Thema der Konventionalität des Sprachgebrauchs verknüpft.

Aus den erkannten Affinitäten kann allerdings kein ausreichender Beweis für eine These einer direkten Verwandtschaft zwischen Fontane und den Sprachtheorien seiner Zeit gezogen werden. Anders als bei Saussure unterliegt Fontanes Sprachreflexion keinen vorrangig sprachtheoretischen, sondern vielmehr stilistischen und literarischen Zwecken. Saussure deutet auf den Zauber der Sprache hin, um die arbiträre Natur des Sprachzeichens bildlich zu veranschaulichen.

Anders als bei Saussure wird das *tout-se-tient*-Prinzip in Fontanes Roman nicht sprachtheoretisch ausgeführt. Die Vorstellung der Interaktion aller natürlichen Elemente, die das Motiv des »sprechenden« Sees versinnbildlicht, stellt bei Fontane eine Relation zwischen dem Wahrnehmen der Dinge und ihrer sprachlichen Vermittlung dar. Das Motiv, das eine wichtige Rolle als strukturelles Prinzip im Roman spielt, verdient einen Platz in der bis heute ununterbrochenen philosophischen Tradition, deren Anfänge bei den Vorsokratikern liegen und die auf Anaxagoras' Formel *pân en pantí* (»omnia in omnibus, alles in allem«) zurückgeführt wird.³³ So lässt sich das heutige, auf demselben Prinzip beruhende Modell des »chaotischen Systems« im *Stechlin*-Roman auf mehreren Strukturebenen nachvollziehen – wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll.

III. *Tout se tient*: die »chaotische« Struktur des »Stechlin«-Romans und der »sprechende« See

Im *Stechlin* tritt kein personaler, neutraler, auktorialer oder Ich-Erzähler deutlich in Erscheinung, um die Erlebnisse zu erzählen, welche die innere Entwicklung des Protagonisten bestimmen. Bei einer ersten Lektüre wirkt seine Hand-

32 Themen dieser Art waren in Fontanes Zeit in den bildungsbürgerlichen Salons geläufig und populär. Fontane nutzt sie als Mittel zur Stilisierung von unterschiedlichen Charakteren und Milieustudien.

33 Ulrich Beuttler, *Gott und Raum – Theologie der Weltgegenwart Gottes*, Göttingen 2010, S. 150. Anaxagoras mag der Erste sein, mit dessen Namen diese Idee verbunden wurde. Die Idee selbst ist aber älter, wie Aristoteles beweist: »Es scheint aber Anaxagoras auf diese seine Annahme einer unbegrenzten Vielheit dadurch gekommen zu sein, dass er die gemeine Meinung der Naturforscher als wahr zum Grunde legte, als entstehe nichts aus dem was nicht ist. [...] Darum sprechen sie, dass Alles in Allem gemischt sei. Denn sie sahen ja Alles aus Allem entstehen.« (Aristoteles, *Physik I*, Leipzig 1829, <http://www.zeno.org>, zuletzt aufgerufen am 20.07.2020).

lung bewusst minimalistisch und teilweise auch fragmentarisch. Die äußeren Vorgänge sind bekanntlich weder außergewöhnlich noch abenteuerlich. Die zentralen Ereignisse des Romans sind eine Verlobung und eine Eheschließung. Diese werden ohne jegliche Dramatik vollzogen und betreffen zwei ziemlich farblose Figuren, den jungen Herrn von Stechlin, Woldemar, und Armgard, die junge Comtesse von Barby. Auch der Tod des alten Herrn von Stechlin, das Schlusereignis des Romans, erfolgt ohne jegliche Tragik.³⁴ Wie der Autor selbst in einem oft zitierten Brief an Adolf Hoffmann schreibt, geschieht im Roman eigentlich so gut wie nichts. Seine Handlung und Charaktere ergeben sich dagegen aus den Figurengesprächen:

Zum Schluss stirbt ein Alter, und zwei Junge heiraten sich; – das ist so ziemlich alles, was auf 500 Seiten geschieht. Von Verwicklungen und Lösungen, von Herzenskonflikten oder Konflikten überhaupt, von Spannungen und Überraschungen findet sich nichts. Einerseits auf einem altmodischen märkischen Gut, andererseits in einem neumodischen gräflichen Hause (Berlin) treffen sich verschiedene Personen und sprechen da Gott und die Welt durch. Alles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, und mit ihnen die Geschichte.³⁵

Wenn wir den Worten des Autors Glauben schenken, geht es im Roman vor allem darum, dass sich verschiedene Personen treffen und »Gott und die Welt« durchsprechen. Die Redewendung über Gott und die Welt reden bedeutet laut Röhrich³⁶ »über alles Mögliche reden, wobei Gott nicht unbedingt vorkommen muß«. In Fontanes Brief verweist der Ausdruck *Gott und die Welt* auf die Vielfältigkeit der Gesprächsthemen, die seine Romanfiguren behandeln, und auf den häufigen Themenwechsel im gesamten Roman. Geschichte entfaltet sich im Roman dadurch, dass jede sprechende Figur über »alles« spricht. Dabei tritt der »sprechende« Stechlinsee, der »die große Weltbewegung mitmacht«, als eigenartige Romanfigur hervor. Als Naturelement, das in stetiger Verbindung mit der ganzen Welt ist, versinnbildlicht Fontanes Bild des Sees das *Allessteht-in-Zusammenhang-mit-allem*-Motiv.

Auf einem ähnlichen Prinzip des »Alles hängt mit allem in der Natur zusammen« beruht die heutige »Chaos-Theorie«, die besagt, dass in einem kom-

34 Er erscheint als die natürliche Konsequenz einer unheilbaren Krankheit. Beide für die Romanhandlung zentralen Ereignisse werden durch eine damit verbundene Begebenheit vorbereitet: die Eheschließung durch die Verlobung, Stechlins Tod durch seine politische Niederlage. Sein Schicksal – politische Niederlage und unheilbare Krankheit – akzeptiert Stechlin mit Gelassenheit. Der Vertreter des märkischen Junkertums nimmt beide als Zeichen des unaufhaltbaren Wandels der Zeit und aller Dinge wahr. Sein Tod steht im Roman für das Untergehen einer langdauernden sozialen Ordnung im Zeitalter der frühen Industrialisierung und des Aufstiegs der Sozialdemokratie.

35 Theodor Fontane an Adolf Hoffmann, HFA IV/4, S. 493–494.

36 Lutz Röhrich, *Gott, Götter*. In: Ders., *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Berlin 2000, S. 2283.

plexen System kleine Änderungen der Anfangsbedingungen unvorhersehbare Entwicklungen bewirken können. Fontanes Beschreibung des Stechlinsees ist derjenigen erstaunlich ähnlich, die der Mathematiker und Meteorologe Edward N. Lorenz 1972 benutzte, um den »Schmetterlingseffekt« anschaulich zu machen: Wenn ein Schmetterling in Brasilien seine Flügel bewegt, kann er einen Tornado in Texas auslösen.³⁷ Den Schmetterlingseffekt benutzt Lorenz als Beispiel der sogenannten Chaostheorie, um das Verhalten nichtlinearer Systeme zu erläutern, welches durch ihre »sensitive Abhängigkeit« von den Anfangsbedingungen determiniert ist.³⁸ Die Ähnlichkeit der Bilder veranlasst den Versuch, die Erzählstruktur des *Stechlin*-Romans als »chaotisches System« darzulegen, dessen Zusammenhang der »sprechende« Stechlinsee ist.³⁹

Das vorwiegend als Figurengespräch konfigurierte Erzählmaterial ist – wie der Ausdruck *Gott und die Welt* suggeriert – tatsächlich sehr heterogen. Als Beweis dafür gilt die Betrachtung der Romanstruktur, die – wie die folgende Übersicht (Tabelle 1) deutlich macht – keine ersichtliche Symmetrie aufweist:

37 Der Originaltitel des Vortrags lautet *Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas?*, den Lorenz 1972 während der Jahrestagung der American Association for the Advancement of Science hielt.

38 Seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts dient die Chaostheorie auch als Modellbildung für die mathematische Linguistik, die sich mit dem nichtlinearen Charakter des Sprachwechsels befasst (Wolfgang Wildgen und Peter Jörg Plath, *Katastrophen- und Chaostheorie in der linguistischen Modellbildung*. In: Reinhard Köhler, Gabriel Altmann et al. [Hrsg.], *Quantitative Linguistics/Quantitative Linguistik. Ein Internationales Handbuch*, Berlin/New York 2005, S. 688–705).

39 Die Themenkonstellation des Romans ist allerdings so breit und verschiedenartig, dass je nach perspektivischen Anfangsbedingungen die Suche nach dem Hauptthema zu anderen Resultaten führen kann. Beispielsweise läuft die Erzählzeit im Roman – von Woldemars Besuch bei seinem Vater bis zu dessen Tod – linear ab. Dies kann als Beweis dafür gelten, dass das große Thema des Romans der Wechsel vom Alten zum Neuen, d. h. die unaufhaltsame Bewegung der Zeit, ist – wie die Forschung oft betont hat (u. a. Strech, *Theodor Fontane: Die Synthese von Alt und Neu*, S. 187; Masanetz, »Die Frauen bestimmen schließlich doch alles«, S. 187–200). Charlotte Jolles (»Der Stechlin«: *Fontanes Zaubersee*. In: Hugo Aust (Hrsg.): *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks. Zehn Beiträge*, München 1980, S. 239–257, hier S. 249) weist dagegen auf die Zentralität der Figur von Dubslav Stechlin für die Romanhandlung hin und auf seine Funktion, »die diversen Stränge der Themen des Romans mit allen Widersprüchen im Hin und Her der Meinungen zusammenzuhalten«.

Tabelle 1: Übersicht über die Romanstruktur

| Teil | Überschrift der Teile | | | im Teil enthaltene Kapitel | Anzahl der Kapitel |
|------|-------------------------|-------------------------------|-----------|----------------------------|--------------------|
| | Schloß Stechlin | | | Kap. 1–6 | = 6 |
| | Kloster Wutz | | | Kap. 7–10 | = 4 |
| | Nach dem »Eierhäuschen« | | | Kap. 11–15 | = 5 |
| | Wahl in Rheinsberg-Wutz | | | Kap. 16–20 | = 5 |
| | In Mission nach England | | | Kap. 21–24 | = 4 |
| | Verlobung | Weihnachtsreise nach Stechlin | | Kap. 25–31 | = 6 |
| | Hochzeit | | | Kap. 32–39 | = 8 |
| | Verweile doch | | | Kap. 40–46 | = 7 |
| | Tod | Begräbnis | Neue Tage | | |

Der *Stechlin*-Roman besteht aus acht betitelten Teilen, die eine unterschiedliche Anzahl von Kapiteln enthalten (letzte Spalte rechts). Die Überschrift des jeweiligen Romanteils (zweite Spalte links) gibt Hinweis auf das Hauptthema bzw. die Hauptthemen: Teil VI hat eine doppelte Überschrift, Teil VIII eine vierfache Überschrift. Insgesamt scheint die äußere Romanstruktur »chaotisch«, die thematische Struktur recht heterogen: Die Überschriften der einzelnen Teile verweisen auf unterschiedliche Orte (I–II); Bewegungen bzw. Fahrten (III, V, VI²); soziale/menschliche Ereignisse (IV, VI¹, VII, VIII², VIII³); Zeiten (VIII¹).

Der »chaotisch« strukturierte Roman wird unter einem Titel, *Der Stechlin*, subsumiert, der keinen eindeutigen Referenten hat. Im Roman verweist der Name *Stechlin* nicht nur auf den natürlichen See, der diesen Namen trägt,⁴⁰ sondern auf mehrere Referenten: den Wald, der den See umgibt, das Dorf mit seinem sich an der Südspitze des Sees entlangziehenden Weg, das in der Nähe liegende Schloss der adligen Familie und die Familie selbst (vgl. St, S. 7). Auch die im Romantitel enthaltene Bezeichnung *der Stechlin* wirkt polysemisch. Sie kann auf den See sowie auf einen männlichen Vertreter der Familie Stechlin verweisen: Im Roman gibt es davon gleich zwei: den alten Herrn von Stechlin, Dubslav, und den jungen, Woldemar.

40 Der Name *Stechlin* kommt von dem slawischen Wort *steklo*, dessen Bedeutung »Glas« ist. Er verweist somit auf die Klarheit des Wassers des natürlichen Sees, der diesen Namen trägt.

Es liegt nahe zu vermuten, dass die Bezeichnung im Titel nicht auf den alten Herrn von Stechlin hinweist,⁴¹ sondern auf den See – wie es im Incipit des Romans der Fall ist:

Einer der Seen, die diese Seenkette bilden, heißt »der *Stechlin*«. (St, Kap. 1, S. 5).

Dasselbe gilt für die Schlussworte des Romans (die in einem Brief Melusines an Lorenzen enthalten sind):

Es ist nicht nötig, daß die Stechline weiterleben, aber es lebe *der Stechlin*. (St, Kap. 45, S. 367).

Der in diesen Worten enthaltene Kontrast zwischen der Pluralform *die Stechline* und dem Singular *der Stechlin* macht deutlich, dass Dubslav »ein« Stechlin ist, während »der« Stechlin nur der See sein kann. Der Plural-Singular-Kontrast spielt erneut auf das Prinzip Vielheit-Einheit an, wobei alles, was im Roman den Namen *Stechlin* trägt, das Prinzip Vielheit vertritt, während der Stechlinsee für das Prinzip Einheit steht.

Der See selbst trägt aber Züge von Polymorphismus: Er tritt im Roman als still und als »sprechend« auf. In seiner ersten Variante übernimmt er die Rolle der verbindenden Instanz auf verschiedenen Ebenen der Romanstruktur. Die dem See gewidmeten Incipit und Excipit bilden die Einrahmung für die (scheinbar chaotische) Gesamtarchitektur des Romans. Der See ist Schauplatz für die parallelen Besuche Woldemars bei seinem Vater, zunächst in Begleitung seiner Freunde Rex und Czako, dann in der seiner Frischverlobten Armgard und ihrer Schwester Melusine:⁴² Dadurch werden der (scheinbar fragmentarischen) Romanhandlung ein geographischer Anhaltspunkt und gewisser narrativer Takt verliehen.⁴³ Der See wirkt als Leitmotiv in den mannigfaltigen Figurengesprächen. Die Seesymbolik, egal in welche Richtung ausgedeutet,⁴⁴ kann den Leitfaden für die Interpretation des vielschichtigen Romans bilden.

41 Was u. a. die italienische Übersetzung von Clara Becagli Calamai, *Il signore di Stechlin*, Milano 1985, vermuten lässt.

42 U. a. Jolles, »*Der Stechlin*«: *Fontanes Zaubersee*, S. 244.

43 Dass der See als Anhaltspunkt für die mehrfachen thematischen Richtungen des Romans und als Barometer der unterschiedlichen sozialen Einstellungen, die die Romanfiguren repräsentieren, wirkt, ist von der Fontane-Forschung früh erkannt worden (u. a. Edward Frank George, *The Symbol of the Lake and Related Themes in Fontane's »Der Stechlin«*. In: *Forum for Modern Language Studies* IX/2 [1973], S. 143–152, hier S. 143; Christian Grawe, *Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke*, Stuttgart 1996, S. 292–293) weist darauf hin, dass der Stechlinsee den Kern einer geographischen und zugleich sozialen Einheit darstellt.

44 Die See-Symbolik im *Stechlin*-Roman ist u. a. als eine kosmische oder politische ausgelegt worden, der See wurde als Sinnbild für mehrere Prinzipien angesehen, u. a. Solidarität, Engagement, Interaktion. Beispielweise interpretiert Vincent J. Günther den

In seiner zweiten Version wird der See als sprechend dargestellt – wie alle Romanfiguren des auf den Figurengesprächen aufgebauten Romans. Die Sprache des Sees konfiguriert sich anders als die verbale Sprache. Die Romanfiguren werden im *Stechlin* als soziale Wesen dargestellt. Als solche unterstehen sie Konventionen, die auch ihren Sprachgebrauch beeinflussen. Die Sprache des Sees untersteht keinen sozialen, sondern nur natürlichen Bedingungen. Der Stechlinsee versinnbildlicht die Fähigkeit, durch nicht konventionelle Zeichen den inneren Zusammenhang aller Dinge zu veranschaulichen.

In seinem »sprechenden« Auftreten versinnbildlicht der See das *Alles-steht-in-Zusammenhang-mit-allem*-Prinzip und das Vermögen, das auch die poetische Sprache hat – durch außerordentliche Zeichen den inneren Zusammenhang aller Dinge zu kommunizieren.

Die natürlichen Laute, die der See produziert, wirken für das Alltägliche. Wenn der See etwas Großes kommunizieren muss, produziert er besondere Laute: das Krähen des roten Hahns. Dies wird im Roman allerdings nicht durch den Erzähler berichtet: Das Hahn-Motiv ist vielleicht nur Volkserfindung, Legende. Damit wird eine thematische Verbindung zwischen der Sprache des Stechlinsees und der Poesie hergestellt. Wie in der Poesie geht durch die Sprache des Stechlinsees aus den sonst versteckten Weltbeziehungen etwas hervor: Dadurch, dass es kommuniziert wird, wird dieses Etwas wahr.

See als Symbol für »die potentielle Bedrohung des Menschen durch das Elementare« (Vincent J. Günther, *Das Symbol im erzählerischen Werk Fontanes*, Bonn 1967, S. 99). Jolles (*Der Stechlin: Fontanes Zaubersee*, S. 245) betont dagegen die politische Symbolik, die der stille See im entlegenen Teil Preußens durch seine Verkettung mit der Außenwelt vermittelt.