Petra S. McGillen

DER FONTANE WORKSHOP

Realismus-Manufaktur im Zeitalter der Druckmaschinen



Fontaneana
Königshausen & Neumann

Fontaneana
Band 19
Herausgegeben von der Theodor Fontane Gesellschaft e.V.
und dem Theodor-Fontane-Archiv

Petra S. McGillen

Der Fontane-Workshop

Realismus-Manufaktur im Zeitalter der Druckmaschinen

Aus dem Englischen von Joe Paul Kroll
in Zusammenarbeit mit der Autorin

Königshausen & Neumann

Die englische Originalausgabe erschien 2019 unter dem Titel
The Fontane Workshop: Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print
bei Bloomsbury Academic in New York.

Gefördert durch das
Dartmouth College Office of the Dean of the Faculty of Arts and Sciences
und das *Theodor-Fontane-Archiv* Potsdam.

Die Abschnitte „Vom Überbrücken sozialer Distanzen: Das postalische Bibliotheksnetz und seine Auswirkungen“ und „Leistungen ‚sprungweiser‘ Lektüre“ in Kapitel 3 fußen auf Überlegungen, die erstmals erschienen sind in: Petra S. McGillen: *A Creative Machine: The Media History of Theodor Fontane's Library Network and Reading Practices*. In: *The Germanic Review* 87, Heft 1 (2012), S. 72–90 © Taylor and Francis.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2023
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: © *Theodor-Fontane-Archiv*, Potsdam.
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-8182-8
eISBN 978-3-8260-8433-1

www.koenigshausen-neumann.de
www.ebook.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Für Michael, Henry und Charles

Inhaltsverzeichnis

Hinweis zu den Notizbuch-Abbildungen und Transkriptionen 9

Einleitung
Die Wiederentdeckung von Copy-and-paste 11

Erstes Kapitel
Medienhistorische Koordinaten: Literatur im Zeitalter der Druckmaschinen 47

Zweites Kapitel
Biographie versus Autobiographie: Vom Werdegang eines Kompilators 87

Drittes Kapitel
Ein lebendiges Archiv: Wie Input entsteht 137

Viertes Kapitel
In der Literaturmanufaktur: Wie Output entsteht 199

Epilog
Der berechnete Roman:
Das „unkreative" Schreiben der *Mathilde Möhring* 271

Bibliographie 289

Siglen 313

Abbildungsnachweis 315

Danksagung 317

Hinweis zu den Notizbuch-Abbildungen und Transkriptionen

Für die vorliegende Studie spielen Theodor Fontanes Notizbücher eine zentrale Rolle. Die Notizbücher zeichnen sich durch hohe formale Komplexität aus. Um dieser Komplexität nach Möglichkeit gerecht zu werden, werden Seiten aus den Notizbüchern als photographische Reproduktionen abgedruckt, sofern die Topographie der Seite für die Untersuchung von Belang ist und das Seitenlayout selbst ein Argument darstellt. Hierzu wurde auf Digitalisate zurückgegriffen, die zur Verfügung stehen in: *Theodor Fontane: Notizbücher. Digitale genetisch-kritische und kommentierte Edition*. Hrsg. von Gabriele Radecke. https://fontane-nb.dariah.eu/index.html. Die Seiteninhalte werden durch die „Transkriptionsansichten" dieser Edition wiedergegeben, die mit Hilfe von Screenshots als Abbildungen in die Studie eingefügt wurden. Sofern das genaue Erscheinungsbild einer Notizbuchseite für die Analyse nicht entscheidend ist, wird der Notizbuchtext aus pragmatischen Gründen schlicht zitiert. Der Wortlaut folgt dabei der digitalen genetisch-kritischen und kommentierten Edition.

Einleitung

Die Wiederentdeckung von Copy-and-paste

Der große Realist am Werk: Schreiben mit Kleister und Schere

Eine der berühmtesten Fotografien Theodor Fontanes (1819–98) zeigt den großen deutschen Realisten bei der Arbeit (Abb. 1). Zu sehen ist ein prototypischer Künstler als Hervorbringer origineller Schöpfungen: Am Schreibtisch sitzt ein gefasster Fontane mit dem Federhalter in der Hand. Sein Blick ist auf einen leicht erhöhten Punkt in der Ferne gerichtet, von dem aus die Fotografie zugleich mit Licht erfüllt wird. Es scheint, als warte er in der Abgeschiedenheit seines Arbeitszimmers auf Eingebung.



Abb. 1: Das berühmte „Schreibtischfoto" Theodor Fontanes.
Studio Zander & Labisch, Berlin 1896. © *Theodor-Fontane-Archiv* Potsdam.

Tatsächlich hat Fontane immer wieder behauptet, seine besten Arbeiten seien auf diese Weise entstanden. Kolleginnen und Kollegen, Leserschaft, Verlegern und seiner eigenen Familie gegenüber hielt der berühmte Autor an der Darstellung fest, wonach der schöpferische Impuls zunächst von

der Beobachtung der Wirklichkeit ausgehe. War dieser Impuls einmal gegeben, folgten seine ersten Skizzen „dem bekannten dunklen Drange“ (HFA IV.4: 611) und entfalteten sich gleichsam von selbst; sein Schreiben sei „Dunkelschöpfung im Lichte zurechtgerückt“ (GBA XII.3: 382). Gegenüber Hans Hertz, einem seiner Verleger, blickte er auf die Entstehung seines berühmtesten Romans, *Effi Briest*, wie folgt zurück:

> Ja, die arme Effi! Vielleicht ist es mir so gelungen, weil ich das Ganze träumerisch und fast wie mit einem Psychographen geschrieben habe. ... Es ist so wie von selbst gekommen. ... Meine Gönnerin Lessing (von der Vossin) erzählte mir auf meine Frage: „Was macht denn *der*?“ (ein Offizier, der früher viel bei Lessings verkehrte und den ich nachher in Instetten [*sic!*] transponiert habe), die ganze Effi-Briest-Geschichte, und als die Stelle kam, 2. Kapitel, wo die spielenden Mädchen durchs Weinlaub in den Saal hineinrufen: „Effi komm“, stand mir fest: „*Das* mußt du schreiben.“ (BaH 356)

Fontane behauptete ferner, Effis Erscheinungsbild verdanke sich einem „glücklichen Zufall“. Im selben Brief an Hans Hertz berichtet er, wie er einmal auf dem Balkon des Hotels Zehnpfund in Thale gesessen habe, als „ein englisches Geschwisterpaar, er 20, sie 15“ ebenfalls „auf den Balkon hinaustrat und keine 3 Schritt vor mir sich an die Brüstung lehnte“:

> Das Mädchen war genau so gekleidet, wie ich Effi in den allerersten und dann auch wieder in den allerletzten Kapiteln geschildert habe: Hänger, blau und weiß gestreifter Kattun, Ledergürtel und Matrosenkragen. Ich glaube, daß ich für meine Heldin keine bessere Erscheinung und Einkleidung finden konnte, und wenn es nicht anmaßend wäre, das Schicksal als etwas einem für jeden Kleinkram zu Diensten stehendes Etwas anzusehen, so möchte ich beinah sagen: das Schicksal schickte mir die kl. Methodistin. (BaH 357)

Sowohl in seinen poetologischen Bemerkungen als auch in seinem autorisierten Portrait inszeniert sich Fontane als bloßes „Mundstück“ (HFA IV.4: 502) seiner großen Muse – nämlich des Lebens, das bekanntlich die besten Geschichten schreibt. Seine Aufgabe als Autor sei, so schwingt es hier mit, seine Wahrnehmung zu schärfen für das, was das „Leben selbst“ ihm in glücklicher Fügung mitteilt, es aufzuschreiben und es schließlich stilistisch raffiniert aufzubereiten.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass das Foto alles andere als wahrheitsgetreu ist, sondern vielmehr mit Bedacht inszeniert. Belege hierfür liefern sowohl die Bildkomposition mit ihren sorgsam gefügten Sichtachsen wie auch die gewählte Körperhaltung und formelle Kleidung Fontanes, der beim Schreiben in Wirklichkeit weder gestärkte weiße Hemden noch Fliege trug. In Verbindung mit dem auf Hochglanz polierten Schreibtisch kann es keinen Zweifel geben, dass diese ikonische Auf-

nahme, wie für die frühe Fotografie typisch, gestellt ist.[1] Sie verrät demnach viel mehr über einen imaginierten Schaffensprozess, der zu Repräsentationszwecken bildlich dargestellt wird, als über Fontanes tatsächliches schriftstellerisches Verfahren.[2]

Es ist diese Kluft zwischen Projektionen der Autorschaft und den materialen Wirklichkeiten der literarischen Produktion im späten neunzehnten Jahrhundert, von der das vorliegende Buch seinen Ausgang nimmt. Sein Ziel ist, hinter die Kulissen zu blicken und den kreativen Prozess des großen deutschen Realisten in seiner Eigenart und Wirklichkeit zu rekonstruieren, und zwar durch die dreifache Optik der Mediengeschichte, der materialen Medientheorie und der literarischen Poetik. Auf dieser Fährte folgt die Untersuchung Fontane in den Maschinenraum seiner Textproduktion. Unter Zuhilfenahme bislang nahezu unerforschter Archivalien – darunter die 67 erhaltenen Notizbücher Fontanes (Abb. 2), die zum Großteil noch nicht gründlich ausgewertet wurden, sowie andere „Papierwerkzeuge" (*paper tools*),[3] wie Pappschachteln, Mappen und Umschläge – wird in diesem Buch geschildert, wie Fontane seine Prosaerzählungen und Romane sowie seine Feuilletonessays und andere Pressebeiträge in einem kreativen Prozess anfertigte, der zu seiner Selbstinszenierung als berufenes Mundstück der Musen in schroffem Gegensatz steht. Fontane ging jeden Schritt seiner Arbeit mit Bedacht und fügte seine Texte mit Schere und Kleister aus bewusst ausgewählten Quellen zusammen – und zwar auf eine Art und Weise, die nur außerordentlich unorganisch, radikal intertextuell und durchweg planvoll genannt werden kann.

Genauer gesagt griff Fontane auf ein altbekanntes Verfahren der Textherstellung zurück, das *Kompilieren*. Kompilieren fußt auf Techniken des Ausschneidens (oder Abschreibens) und des Aufklebens.[4] Das latei-

---

1 Zur Inszenierung dieses Bildes siehe Klaus-Peter Möller: *Preußisches Panoptikum mit Pfefferkuchen. Fontane-Porträts und -Bildnisse (2)*. In: *Fontane Blätter* 78 (2004), S. 52–74, hier S. 53 u. S. 58.

2 Die Aufnahme erschien zuerst in der *Berliner Illustrirten* (22. November 1896) im Rahmen eines Artikels über Fontane. In derselben Zeitschrift wurde sie im Oktober 1898 zusammen mit einem nicht signierten Nachruf auf Fontane abermals abgedruckt. Das Portrait Fontanes war später die Vorlage für eine Briefmarke der Serie *Männer aus der Geschichte Berlins* (Westberlin, Ausgabe 7. März 1953, Michel-Nr. 94) und für eine Titelzeichnung des *Simplicissimus* (1. Januar 1920). Der Ausschnitt, der auf einem Plakat des Aufbau-Verlags von 1998 wiedergegeben wird, ist selbst schon zum Sammlerstück geworden. Siehe dazu Möller, wie Anm. 1, S. 57–66.

3 Diesen Begriff hat Ursula Klein geprägt; er bezeichnet Schreibmedien, die epistemische Auswirkungen haben. Siehe dazu Kleins Aufsatz *Paper Tools in Experimental Cultures: The Case of Berzelian Formulas*. In: *Studies in the History and Philosophy of Science* 32 (2001), S. 265–312.

4 Für eine grundlegende Studie über das Kompilieren, in denen auch die materialen Medien und Arbeitsmethoden der Kompilatoren berücksichtigt werden, siehe Ann

nische *(com-)pilare* lässt sich übertragen als „ausplündern, ausbeuten“ ebenso wie als „aus anderen Texten übernehmen“ oder „abschreiben“.[5]

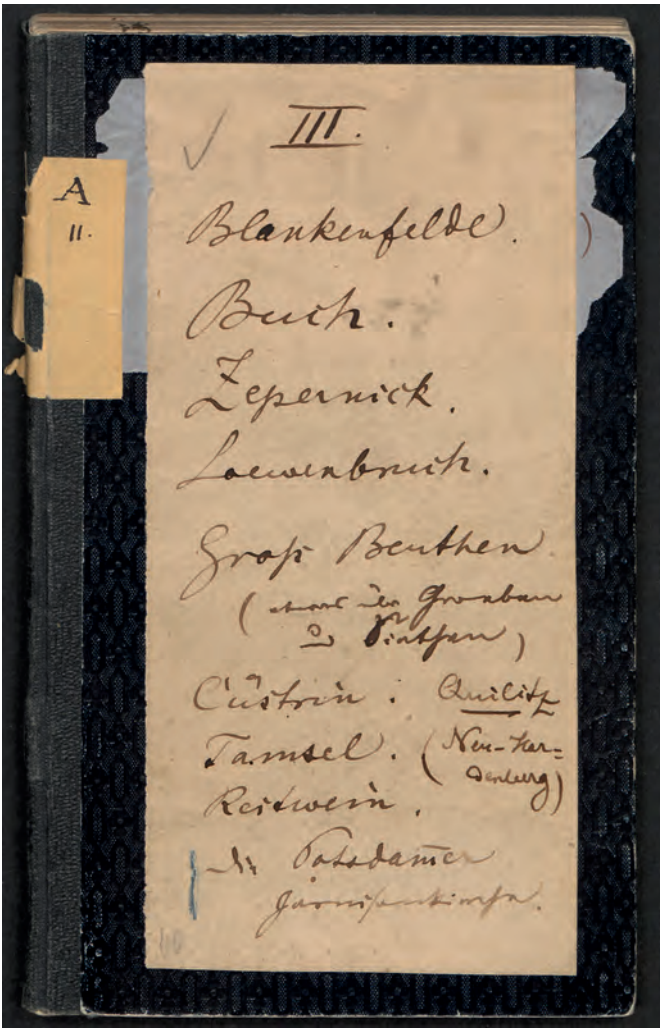


Abb. 2: Ein Fontanesches „Papierwerkzeug“: Notizbuch A11, Umschlag. 10 cm x 16,2 cm. *Theodor Fontane: Notizbücher. Digitale genetisch-kritische und kommentierte Edition*. Hrsg. von Gabriele Radecke. https://fontane-nb.dariah.eu/index.html.

M. Blair: *Too Much to Know: Managing Scholarly Information Before the Modern Age.* New Haven 2010.

5 Petra S. McGillen: *Kompilieren*. In: Heiko Christians/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*. Köln 2015, S. 352–368, hier S. 353.

Ein Kompilator ist demnach in erster Linie ein „Plünderer", der die Schriften anderer systematisch durchkämmt, sie in Exzerpte zerlegt und diese Exzerpte anschließend zu einem neuen Text zusammenfügt. Diese Tradition reicht bis in die frühe Neuzeit zurück. Kompilatorische Praktiken kamen zu jener Zeit als Antwort auf die Verbreitung der Handpresse auf und stellten ein Mittel der Wissensorganisation und der gelehrten Kommunikation dar. Die frühneuzeitlichen Gelehrten, die sich nun mit Druckerzeugnissen in beispielloser Menge konfrontiert sahen, entdeckten das Kompilieren zur Bewältigung des vermeintlichen „Zuviel" an verfügbaren Informationen. Zugleich beteiligten sie sich an Mammutprojekten wie Enzyklopädien, die von einem oder einer Einzelnen nicht zu bewerkstelligen waren. Kompilatoren taten sich oft mit anderen Gelehrten zusammen oder standen mit ihnen in Briefverkehr, während Familienangehörige oder bezahlte Hilfskräfte ihnen solch „niedere" Tätigkeiten wie das Abschreiben von Textpassagen abnahmen.[6] Die Zusammenfügung der exzerpierten Quellen zu neuen Werken folgte ganz klaren epistemischen oder poetischen Regeln, etwa einer Form der Wissensordnung, einem festgelegten Genre oder einem rhetorischen Regelwerk. Die Texte oder Textsammlungen, die auf diese Weise entstanden, wurden anschließend unter den Namen ihrer jeweiligen Kompilatoren veröffentlicht. Kompilieren hatte somit mechanische Aspekte, doch galt es in der frühen Neuzeit nichtsdestotrotz als legitime Form der Autorschaft.

Die grundlegenden Modi der literarischen Produktion Fontanes haben mit dieser Textpraxis viel gemein. Ob er nun an einem Reisebericht, einem historischen Essay, einer Buchrezension oder einem neuen Roman arbeitete, so folgte er einer Routine, die aus Durchkämmen, Exzerpieren und Arrangieren bestand. In scheinbar zusammenhanglosen Notizbucheinträgen und auf losen Manuskriptbögen trug Fontane Unmengen an Quellenmaterial zusammen – Material, das meist aktuellen Zeitungen und Zeitschriften entstammte, aber ebenso Briefen, Bildern, historischen Urkunden oder Monographien entnommen sein konnte. Die Textbausteine unterzog er dann einer Gesamtschau, umriss mittels Listen deren mögliche Anordnung, und fügte sie zu einem neuen Text zusammen. Dieses Herstellungsverfahren nahm mitunter überraschend mechanische Züge an. Besonders in der Produktion von Pressebeiträgen, die Fontanes Brotarbeit darstellte, folgte er zuweilen festgeschriebenen „Rezepten" (BaR 45; NFA XXIV: 809), um das Quellenmaterial in neuen Output umzuwandeln. In solchen Fällen lag es für ihn auch nahe, Teile der Arbeit seinen Gehilfen zu übertragen, konkret seinen beiden jüngsten Kindern, Martha und Friedrich, die ihm als Schreibkräfte dienten und die von ihm zuvor ausgewählten Stellen kopierten. Hatte er also ein „Genrestück" zu

[6] Siehe Blair, wie Anm. 4, S. 104–12 u. S. 173–229.

schreiben, etwa einen historischen Essay für eine Zeitung, so brauchte er nur noch die bereits aufgelesenen Passagen neu zu verknüpfen, sie entsprechend den Anforderungen zu redigieren, eine Reinschrift zu erstellen – eine Aufgabe, die häufig seiner Frau Emilie zufiel – und dann „seinen" Beitrag an die jeweilige Redaktion zu schicken. Ein bezeichnendes Beispiel für dieses mechanische Kompilationsverfahren liefert der Aufsatz „Das Zietensche Husarenregiment von 1730 bis 1880", der über mehrere Folgen verteilt vom 11. bis 14. April 1880 in der *Vossischen Zeitung* erschien. Seiner Frau gegenüber beschreibt Fontane dessen Entstehung wie folgt:

> Gott sei Dank bin ich mit dem Zieten-Husaren-Aufsatz so gut wie fertig; ich habe das 670 Seiten dicke Buch des Lieutenants v. Ardenne ... danach auch noch Droysen und W. Hahn durchlesen und mit einem immer dicker werdenden Kopf Auszüge machen müssen. Nun sind Friedel und Martha beim Abschreiben der von mir notirten Stellen. Morgen Mittag ist, denk ich, alles ins Reine geschrieben und kann abgeschickt werden. (GBA XII.3: 209)

Wollte man hier einen klaren Fall von Copy-and-paste erkennen, man läge nicht daneben. Der Analyse Hubertus Fischers zufolge formte und formulierte Fontane selbst nur einen Absatz des gesamten Beitrags wesentlich um; beim Rest dieses Erzeugnisses aus der Familienwerkstatt handelt es sich um reines Flickwerk.[7] Frau und Kinder waren dabei nicht die einzigen Hilfskräfte, auf die der Autor zurückgreifen konnte, verfügte er doch über ein weitläufiges soziales Netz von Freunden und Bekannten, die ihm Quellen verschaffen oder zuspielen konnten. Im Fall der Romane war der Herstellungsprozess zwar komplexer, doch fußte er auch hier auf Copy-and-paste, der stetigen Rekombination von Texten, und dem von Dritten zur Verfügung gestellten Input. Seine Autorschaft muss somit als eine durch und durch papiergetriebene, teils mechanische und oft kollektiv ausgeführte Unternehmung verstanden werden. Handfeste Beweise für die wahren Charakteristika der Fontaneschen Autorschaft lassen sich selbst auf der autorisierten Fotografie entdecken. Auf dem großen Schreibtisch liegen nämlich zwei Scheren, ein Papiermesser, mehrere Federhalter, Blei- und Buntstifte, Schreibbögen in unterschiedlichen Formaten, Zeitungsblätter, Schreibzeug und haufenweise Briefe – die alltäglichen Werkzeuge und Medien seiner Textproduktion. Das fotografierte Zimmer war also nicht, was es zu sein vorgab – die ruhige Arbeitsstube eines Schriftstellers, der abgeschieden auf seinen nächsten Roman sann – sondern zeigt vielmehr den materialen Mikrokosmos eines geübten und gut vernetzten Kompilators, der seine Arbeitsstunden damit zubrachte, ge-

[7] Siehe Hubertus Fischer: *Fontanes „Zietenhusarenschaft" – nicht nur eine Regimentsgeschichte.* In: *Fontane Blätter* 97 (2014), S. 73–88, hier S. 77.

druckte wie handgeschriebene Materialien in rauen Mengen zu einem kreativen Flickenteppich zu verarbeiten.

Die Entdeckung, dass der große Realist bei der Abfassung seiner Prosaschriften auf kompilatorische Praktiken zurückgriff, ist folgenreich und legt auf mehreren Ebenen Schlüsse nah, die teils im Gegensatz zum kanonischen Verständnis Fontanes stehen. Wie ich im vorliegenden Buch zeigen möchte, ist sie von weitreichender Bedeutung für das Profil des Autors Fontane sowie für unser Verständnis seiner Originalität, seiner realistischen Poetik und seiner Verortung im literarischen Kanon. Doch folgen aus dieser Entdeckung auch Schlüsse, die über den Einzelfall Fontane hinausgehen. Die Erkenntnis, dass der realistische Autor sich als Kompilator betätigte, fordert zu einer Revision geläufiger Narrative literarischer Produktion in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts auf. Eine Textpraxis und das dazugehörige kreative Verfahren des Copy-and-paste kommen auf diese Weise in einer Epoche zum Vorschein, in der man sie traditionell nicht hat sehen wollen. Es geht in dieser Untersuchung somit um mehr als um Fontane und seine Notizbücher. Vielmehr fungiert einer der etabliertesten Autoren des deutschen neunzehnten Jahrhunderts mit seiner Arbeitsweise als Kronzeuge einer alternativen Erzählung darüber, wie Literatur an einem mediengeschichtlich entscheidenden Einschnitt entstand: dem Beginn des Zeitalters der industriellen Druckmaschinen (*industrial age of print*).[8]

[8] Der Begriff *industrial age of print* ist mittlerweile derart umstritten, dass seine Verwendung kurz gerechtfertigt werden soll. Adrian Johns und in jüngster Zeit Lisa Gitelman haben darauf hingewiesen, dass Allgemeinbegriffe dieser Art Gefahr laufen, die im Druck- und Verlagswesen herrschende Kontingenz vergessen zu machen. Ich will hier nicht behaupten, es habe in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts nur eine Form des kommerziellen Druckens gegeben – vielmehr schildert das erste Kapitel auch, wie viele unterschiedliche Modi, Tempi, Technologien und Zwecke das Druckgewerbe zu jener Zeit kannte. Wenn ich dennoch die Rede vom *industrial age of print* aufgreife, dann um der Mechanisierung des Druckens in seinen vielfältigen Auswirkungen Rechnung zu tragen – neben der erhöhten Anzahl der Abzüge, die sich pro Stunde anfertigen ließen, gehören dazu zahlreiche weitere Veränderungen, die alle die Literatur als materiales Medium mitgeprägt haben. Ich möchte deshalb einem Vorschlag Harold Loves folgen und den Begriff als heuristisches Mittel nutzen, um eine präzisere Fragestellung einzugrenzen. Siehe Adrian Johns: *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*. Chicago 1998, S. 1–4; Lisa Gitelman: *Paper Knowledge: Towards a Media History of Documents*. Durham/NC 2014, S. 7–9; Harold Love: *Early Modern Print Culture: Assessing the Models*. In: *Parergon* 20, Nr. 1 (2003), S. 45–64, hier S. 53.

Das Kompilieren als „ungehörige" Praktik des neunzehnten Jahrhunderts

In der Forschung gilt Fontane typischerweise nicht als Kompilator. Wenn der Begriff doch einmal fällt, dann ist er nicht als Kompliment gemeint.[9] Die Ursachen dieser Einstellung wurzeln im schlechten Ruf, den das Kompilieren als kreative Praxis erwarb. Aus dem Inventar der statthaften Textpraktiken und schriftstellerischen Techniken wurde es im achtzehnten Jahrhundert gestrichen. Von der Antike bis zur Frühaufklärung hatte das Kompilieren als Textpraxis noch Wertschätzung genossen und war sogar zu einer „ehrbaren Methode"[10] aufgestiegen, die das materiale Gegenstück zu Gelehrsamkeit und philosophischem Eklektizismus bildete. In Misskredit geriet das Kompilieren jedoch, als regelbasierte Methoden von Schöpfung und Erfindung als „unoriginell" zu gelten begannen und sich das romantische Bild vom Erfinder als kreativem Genie herausbildete. „Kompilieren" war von nun an pejorativ besetzt und konnotierte einen Mangel an dichterischer Einbildungskraft bis hin zum Diebstahl. Das im achtzehnten Jahrhundert weit verbreitete *Betrugs-Lexikon* (dritte Auflage, 1753) lässt diese Verbindung klar zutage treten: „Bücher-Schreiber betriegen [...] [w]enn sie aus vielen Büchern etwas zusammen schreiben / und es nachgehends vor ihre eigene Invention ausgeben [...]."[11]

Es liegt auf der Hand, warum die Praktiken, die den Kern der kompilatorischen Tätigkeit ausmachen, mit romantischen Vorstellungen literarischen Schreibens nicht zu vereinbaren waren. Der romantischen Ästhetik zufolge spielt sich die künstlerische Genese „vielmehr im Geist als auf der Seite" ab, und in seiner vollkommenen Gestalt habe das Werk ohnehin nur für einen flüchtigen Augenblick in der Phantasie des Schriftstellers oder der Schriftstellerin Bestand, und zwar in „vorsprachlicher Form".[12] Das vollkommene Werk gehöre demnach immer schon der Vergangenheit an; im kreativen Ringen, um das es sich beim literarischen Schreiben handele, gehe es folglich darum, das imaginierte Werk so unmittelbar und spontan wie nur möglich zu Papier zu bringen. Je länger ein Schriftsteller am Rohentwurf feile, ihn ergänze und überarbeite, desto mehr „schwäche [er] den Primat [*primacy*] der ursprünglichen Vision" – so hat Hannah Sullivan

---

9 Beispielsweise hat der Kritiker Conrad Wandrey die Kriegsberichte Fontanes als „kompilatorisch" sowie, im selben Atemzug, „unoriginell" und „kompendiös" verworfen. Conrad Wandrey: *Theodor Fontane*. München 1919, S. 332–335.

10 Martin Gierl: *Kompilation und die Produktion von Wissen im 18. Jahrhundert*. In: Helmut Zedelmaier/Martin Mulsow (Hrsg.): *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*. Tübingen 2001, S. 63–94, hier S. 80.

11 Georg Paul Hoenn: *Betrugs-Lexikon, worinnen die meisten Betrügereyen in allen Staenden nebst denen darwieder guten Theils dienenden Mitteln entdecket*. Coburg 1753; Nachdruck Leipzig 1981, S. 83.

12 Hannah Sullivan: *The Work of Revision*. Cambridge/MA 2013, S. 29 u. S. 3.

kürzlich die romantische Haltung zum Schreiben glossiert.[13] Beim Kompilieren handelte es sich hingegen um eine Kunst oder ein Handwerk, das von der allmählichen Materialanhäufung lebte. Für den Kompilator oder die Kompilatorin konnte das vollkommene Werk nur in der Zukunft liegen, denn auf dem Weg dorthin gab es noch Materialien aufzusammeln und Stücke einzufügen. Ein weiterer Reibungspunkt zwischen der romantischen Ästhetik und der Kompilation bestand im Rang, der Quellen und Kompositionsregeln beigemessen wurde. Das Originalgenie sei allen Regeln enthoben und bediene sich keiner Quellen außerhalb der eigenen Einbildungskraft. Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer formulierte im achtzehnten Jahrhundert dementsprechend die paradigmatische Definition des „Originalwerks": „Im ersten Sinne kommt dieser Namen [*sic!*] den Werken zu, die einen eigenthümlichen, nicht erborgten innerlichen Charakter haben." Solche Werke entstünden „aus wahrem Trieb des Kunstgenies, aus würklicher, nicht nachgeahmter, oder verstellter Empfindung."[14] In diesem theoretischen Rahmen, soviel steht fest, konnten Werke, die auf einer Zusammenstellung externer Quellen beruhten und deren Ausformung in der Nachahmung generischer Vorbilder erfolgte, niemals den Rang eines „Originals" erreichen.[15] Johann Caspar Lavater, Immanuel Kant und andere zeitgenössische Theoretiker argumentierten ähnlich.[16] Natürlich wissen wir inzwischen längst um die Spannung zwischen Theorie und Praxis der Romantik und folglich auch, dass die allermeisten romantischen Autorinnen und Autoren sich umfänglicher bei vorhandenen Textquellen bedienten und ihre Entwürfe gründlicher überarbeiteten, als sie es zugeben mochten.[17] Dennoch war die romantische Vorstellung vom Autor als begnadetem Genie von solch nachhaltiger Wirkmacht, dass im

---

13 Ebd., S. 29.

14 Johann Georg Sulzer: *Originalwerk*. In: Ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. 2, Leipzig 1774, S. 863–864.

15 Den offenkundigen Selbstwiderspruch dieses Geniebildes hat Günter Butzer auf den Punkt gebracht: Um über allen ästhetischen und diskursiven Regeln zu stehen, muss man diese erst einmal kennen, was einen hohen Grad an Bildung voraussetzt. Zeitgenössische Theoretiker waren sich dieses Widerspruchs bewusst und erfanden zu dessen Auflösung das Bild vom Autor, der so raffiniert ist, dass er seine eigene Bildung „vergessen" und seine Schöpfungen mit unabsichtlichen Bedeutungen versehen kann. Siehe Butzer: *Unterhaltsame Oberflächen und symbolische Tiefe. Die doppelte Codierung realistischer Literatur in Storms Immensee*. In: Anna Ananieva/Dorothea Böck/Hedwig Pompe (Hrsg.): *Geselliges Vergnügen: Kulturelle Praktiken der Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2011, S. 323–324.

16 Siehe Immanuel Kant (1790): *Schöne Kunst ist Kunst des Genies* (§ 46). In: Ders.: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1974, S. 241–243; Johann Caspar Lavater: *Genie*. In: Ders.: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und der Menschenliebe*, Bd. 4. Leipzig 1778, S. 80–99.

17 Die Widersprüche zwischen Theorie und Praxis zeigt Sullivan, wie Anm. 12, S. 29–31.

ausgehendem neunzehnten Jahrhundert das „Schreiben mit Kleister und Schere“ als Inbegriff schöpferischer Verkümmerung gelten konnte. In Otto Ladendorfs *Historischem Schlagwörterbuch* (1906) heißt es dementsprechend: „Mit ‚Kleister und Schere‘ zu arbeiten, gilt als Zeichen großer literarischer Unselbständigkeit.“[18]

Dass das Kompilieren nun nicht mehr zu den allgemein gebilligten literarischen Praktiken gehörte, bedeutete natürlich nicht, dass die Praxis nach 1800 plötzlich verschwunden wäre. Tatsächlich verhalf die Industrialisierung des Druckwesens dem Kompilieren zu einer zweiten Hochkonjunktur. Als sich die Zylinder der ersten Rotationspressen zu drehen begannen und die Massenmedien im modernen Sinne auf den Plan traten, hatte das Kompilieren einen zweiten großen Moment. Nun galt es, die steigende Informationsflut, zu der historische Daten ebenso wie aktuelle Sozialstatistiken beitrugen, zu stemmen; es galt außerdem, den gewaltigen Appetit auf Unterhaltungsliteratur der neu entstehenden Massenleserschaft zu stillen. Insbesondere in zwei Bereichen, die Fontane im Laufe seiner Karriere sehr gut kennenlernen sollte, blühte die Technik des Kompilierens im neunzehnten Jahrhundert von neuem auf: in jeder deutschsprachigen Redaktionsstube sowie an den Schreibtischen zahlreicher Kolportageschriftstellerinnen und -schriftsteller.[19] Bei den Zeitungen handelte es sich im Grunde um Kompilationen, die aus den Meldungen der Nachrichtenagenturen, aus Pressemitteilungen und aus Konkurrenzblättern entnommenen Abschnitten zusammengestückelt wurden.[20] Auf ähnliche Weise entstanden viele Kolportageromane, deren Autoren sich des Copy-and-paste-Verfahrens bedienten. Auf das Kompilieren griffen findige Autorinnen und Autoren vor allem zurück, um in möglichst kurzer Zeit eine möglichst große Menge Text zu produzieren. Aus einem Fundus formelhafter Bestandteile ließen sich die immer gleichen Figuren, Settings und Situationen endlos durchkombinieren. So verfuhr nach eigenen Angaben etwa Karl May, der sich in seiner 1910 veröffentlichten Autobiographie als Autor der sogenannten Münchmeyer-Romane bekannte. Die habe er in den 1880er Jahren wie am Fließband produziert, indem er ein Arsenal an

---

18 Otto Ladendorf: *Historisches Schlagwörterbuch. Ein Versuch*. Straßburg/Berlin 1906, S. 172.

19 Der Begriff *Kolportageroman* bezeichnet eine bestimmte Art des populären Fortsetzungs- oder Lieferungsromans, der von „Kolporteuren“, d.h. fliegenden Buchhändlern vertrieben wurde. *Col-portare* heißt wörtlich „um den Hals tragen“ und bezieht sich auf die Bauchläden oder Körbe, mit denen diese Händler typischerweise unterwegs waren. Im Angebot hatten sie nicht nur reißerische Lesestoffe, sondern auch Gebetsbücher, Kalender, Spielkarten, Lexika usw. Siehe Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*. München ^{3}2011, S. 271–274.

20 Siehe Jörg Requate: *Journalismus als Beruf. Entstehung und Entwicklung des Journalistenberufs im 19. Jahrhundert – Deutschland im internationalen Vergleich*. Göttingen 1995, S. 118.

vorgefertigten Themen und anderen Versatzstücken ausgeschöpft habe. Diesen Vorrat soll May sich während einer Haftstrafe angelegt haben, die er dazu nutzte, sich quer durch die Gefängnisbibliothek zu lesen.[21] Wieder in Freiheit, konnte er auf diese Weise schneller Romane verfertigen als jeder andere. Während seine Schriftstellerkollegen „mühsam nach Sujets" suchen mussten, konnte May dafür auf „reichhaltige Verzeichnisse" zurückgreifen. Die Bausteine lagen vorgefertigt bereit: „[I]ch hatte nur auszuführen; ich brauchte nur zu schreiben."[22] Noch heute ist das Kompilieren eine wesentliche Technik der Massenproduktion kommerzieller Literatur, insbesondere pornographischer Art.[23]

Es liegt also eine gewisse Ironie darin, dass zu einer Zeit, in der das Kompilieren (erneut) Fahrt aufnahm und womöglich häufiger praktiziert wurde denn je, Schriftstellerinnen und Schriftsteller mit Anspruch auf „Ernsthaftigkeit" ihre Arbeitsweise umso mehr verschleiern mussten, wenn dazu der Gebrauch von Kleister und Schere gehörte. Die romantische Phantasievorstellung der Autorschaft als hochgradig subjektivem, sich aus Inspiration speisendem Schöpfertum stand im späteren neunzehnten Jahrhundert erneut hoch im Kurs – und das just als dieselben Medien und Drucktechniken, die das Kompilieren begünstigten, die ästhetische Autonomie des literarischen Schreibens infrage stellten. Was zuvor eine eher überschaubare und spezialisierte Literaturszene gewesen war, fand sich nun überschattet und einverleibt von einer aufkommenden Zeitungs- und Zeitschriftenindustrie, welche die Arbeitsbedingungen der Autorinnen und Autoren völlig neu strukturierte.[24] Zeitschriften wurden nun zum maßgeblichen Medium für die Publikation erzählender Literatur. Das selbständige Buch, das zuvor literarische Autorität verkörpert hatte, wurde nun überflügelt von Periodika, die leichte und anspruchsvollere

---

21 Karl May: *Mein Leben und Streben*, Bd. 1. Freiburg i.Br. 1910, S. 152. In Mays Nachlass ist ein „Repertorium C. May" erhalten, das vermutlich während der Haftstrafe zusammengestellt wurde, die May auf Schloss Osterstein in Zwickau verbüßte. Auf 30 Folioseiten listet das Repertorium über 200 „Themenstichworte", die nach 137 Gruppen geordnet sind, und enthält zahlreiche Details, die May anschließend in Kolportageromanen verarbeitete. Siehe Hermann Wiedenroth: *XI. Fragmente, Entwürfe und Pläne*. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Karl-May-Handbuch*. Würzburg [2]2001, S. 491.

22 May, wie Anm. 21, S. 205.

23 Siehe Chris Offutt: *My Dad, the Pornographer*. In: *The New York Times Magazine*, 8. Februar 2015, S. 38.

24 Einen instruktiven Überblick über die Geschichte des Zeitschriftenwesens gibt Andreas Graf: *Die Ursprünge der modernen Medienindustrie: Familien- und Unterhaltungszeitschriften der Kaiserzeit (1870–1918)*. In: Georg Jäger/Dieter Langewiesche/Wolfram Siemann (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1.2. Frankfurt a.M. 2003, S. 409– 522. Auf diese Entwicklung und ihre Auswirkungen auf die literarische Produktion wird in Kapitel 1 näher eingegangen.

Literatur, Information und Unterhaltung in einer ansprechenden Mischung boten. Diese Zeitschriften beschäftigen wiederum Heerscharen berufsmäßiger Lieferanten dessen, was heute pauschal Content heißt, sowie handwerklich arbeitender Autoren, denen gegenüber die sich als Künstler begreifenden Schriftsteller in die Minderzahl zu geraten drohten. Je stärker der Druck wurde, den die Zeitschriftenbranche auf die ästhetische Autonomie der Literatur ausübte, desto stärker beharrten Autorinnen und Autoren ihrerseits öffentlich auf Unterscheidungen, die angesichts der neuen Wirklichkeiten der Textproduktion unter industriellen Vorzeichen verschwammen: anspruchsvolle Literatur gegen leichte Unterhaltung, Kunst gegen Handwerk, Schöpfertum gegen Kleister und Schere.

Da ist es nur logisch, dass sich im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert zahlreiche Schriftstellerinnen und Schriftsteller zur Rettung ihrer Autorität in die Hände ebenjener Medien begaben, die sie bedrohten, und sich vor den Augen der Massenpresse als schöpferische Genies in Szene setzten[25] – im vollen Bewusstsein, dass praktisch niemand wirklich so arbeitete. (Hinter verschlossenen Türen witzelten manche Autorinnen und Autoren sogar über diese sorgfältigen Inszenierungen. Wilhelm Raabe, ebenfalls gewandt in der Steuerung seines öffentlichen Bildes, soll einem Fotografen auf dessen Frage, wie er nun dargestellt zu werden wünsche, geantwortet haben: „Also, so ‚lesend am Schreibtisch' oder ‚dichtend mit der Feder in der Hand und den Blick gen die Wolken', so wollen Sie mich doch nicht?"[26]) Auch Fontane ließ sein berühmtes Autorenfoto für eine auflagenstarke Zeitschrift aufnehmen, nämlich für die *Berliner Illustrirte Zeitung*, die in einer Reihe über zeitgenössische Berliner „Charakterköpfe" von einem Hausbesuch beim berühmten Schriftsteller berichtete.[27] Zu diesem Zeitpunkt hatte die Kluft zwischen den internen Praktiken der literarischen Produktion und ihrer Selbstdarstellung nach außen ihre womöglich größte Ausdehnung erreicht. Das Kompilieren gehörte nicht zu den Praktiken, zu denen man sich umstandslos bekannte.

---

25 Hierauf aufmerksam macht Stefan Scherer: *Dichterinszenierung in der Massenpresse. Autorpraktiken in populären Zeitschriften des Realismus – Storm (C.F. Meyer)*. In: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken: Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 229–249.

26 Siehe hierzu die Überlegungen von Hans Müller-Brauel: *Wilhelm Raabe: Gespräche. Ein Lebensbild in Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. In: Raabe, *Sämtliche Werke* (Braunschweiger Ausgabe), Ergänzungsband 4. Hrsg. von Rosemarie Schillemeit. Göttingen 1983, S. 219.

27 Siehe Möller, wie Anm. 1, S. 57.

Von der Kompilation zum Remix: Eine alternative Geschichte der literarischen Produktion

Fontanes Notizbücher sowie die anderen materialen Spuren seiner Arbeitsweise liefern demgegenüber den Beweis, dass das Verhältnis zwischen Inspiration und Kompilation, Kunst und Handwerk, anspruchsvoller Literatur und Vielschreiberei komplexer und weniger antagonistisch ist, als die romantischen Projektionen und unsere üblichen Annahmen über literarische Produktion unter industriellen Bedingungen es vermuten ließen. Zu den Grundannahmen, von denen im vorliegenden Buch ausgegangen wird, gehört diese: Wenn wir das Kompilieren – und zwar in seiner mechanischen wie in seiner kreativen Spielart – als Modus der Textproduktion im neunzehnten Jahrhundert ernstnehmen, dann eröffnen sich Möglichkeiten, um über Fontane, seinen Realismus und die gesamte Epoche ganz neu nachzudenken.

In der deutschen Literaturgeschichtsschreibung hat man sich daran gewöhnt, die späteren zwei Drittel des neunzehnten Jahrhunderts als ein „Tal" zwischen zwei Gipfeln aufzufassen: ein Tal, das sich zwischen Goethe einerseits und der literarischen Moderne andererseits auftut. Man betrachtet die Epoche üblicherweise als eine Zeit, in der das Bürgertum sich dem Lesen und Schreiben zuwandte, die deutschen Schriftstellerinnen und Schriftsteller sich jedoch schwertaten, in ihrer Produktion mit dieser Entwicklung schrittzuhalten.[28] Glaubt man dieser (Hegel verpflichteten) Erzählung, dann hatte sich die Kunst irgendwann um 1820 oder 1830 herum erschöpft und war an ihr historisches Ende gelangt. War es stets Aufgabe der Kunst gewesen, der Realität der Welt ihren Idealzustand entgegenzuhalten, so mangelte es der nach-romantischen Kunst nun an echter poetischer Kraft. Die sprichwörtlichen „prosaischen Gegenwartszustände" – „die unheroische, gewöhnliche Welt des alltäglichen Lebens mitsamt ihren immer weiter ausgreifenden Netzwerken utilitaristischer Beziehungen"[29] – hatten alle Gebiete des Ausdrucks und des Denkens durchdrungen. Die Kunst stand unter Druck, sich neu zu erfinden; sie musste einen Weg finden, das Alltägliche in sich aufzunehmen, ohne dabei selbst alltäglich zu werden und ihren Status als Kunst preiszugeben, um mit dem Germanisten Paul Fleming zu sprechen. Die Forschung ist sich

---

[28] Katja Mellmann hat die vorherrschende Sicht auf die deutsche literarische Produktion Mitte bis Ende des neunzehnten Jahrhunderts mit der Metapher des „Dornröschenschlafs" passend getroffen. Siehe Katja Mellmann: *Literarische Öffentlichkeit im mittleren 19. Jahrhundert – Zur Einführung*. In: Dies./Jesko Reiling (Hrsg.): *Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*. Berlin 2016, S. 1–32, hier S. 1.

[29] Paul Fleming: *Exemplarity and Mediocrity: The Art of the Average from Bourgeois Tragedy to Realism*. Stanford/CA 2009, S. 1 u. S. 121.

überdies weithin einig, dass die Literaturszene in Deutschland aufgrund dessen Eigenart als „verspäteter Nation" – in literarischer nicht weniger als in politischer Hinsicht – den schöpferischen Nöten der Epoche gegenüber besonders empfindlich war. Von Frankreich, England, Italien und Spanien unterschied Deutschland sich dadurch, dass es „vor dem Aufstieg von Bürgertum und Markt in deren moderner Gestalt" kein „goldenes Zeitalter" erlebt habe.[30] Zudem hatte die verhältnismäßig späte Durchsetzung von Kapitalismus und Industrialisierung des Druckgewerbes zur Folge, dass sich diese „in deutschen Landen umso rascher und stärker ausbreiteten als sie es anderswo getan hatten."[31] Die deutschen Schriftstellerinnen und Schriftsteller in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sahen sich daher den Kräften des Marktes unvermittelter ausgesetzt als ihre europäischen Kolleginnen und Kollegen. Es fehlte nicht an zeitgenössischen Stimmen, die diese Verschlechterung der Umstände der literarischen Produktion beklagten. Hermann Hauff zufolge, dem langjährigen Herausgeber des Cottaschen *Morgenblatt für gebildete Stände*, habe die „Mißheirath der Literatur mit der Industrie" die literarische Produktion ihres poetischen Geistes beraubt und sie auf ein „Machen" herunterbracht, das mit *poiesis* nichts mehr gemein hatte. Vielmehr sei, so Hauff, diese neue Art des Machens ein „*industrielles* Machen bei kühlem Blute", bei dem „das Geistesmaterial gedreht und gezerrt, gesägt und gebohrt, polirt und gekräuselt, gequält auf hundertfache Art" werde.[32]

In der Literaturgeschichtsschreibung ist dazu oft zu lesen, die deutschen Schriftstellerinnen und Schriftsteller hätten auf dieses Übergreifen des Prosaischen auf die Kunst reagiert – und zwar vor dem Hintergrund der politischen „Verspätung" – indem sie eine eigene Form des Realismus entwickelten, die wahlweise als „poetisch" oder „bürgerlich" apostrophiert wird.[33] Sie pflegten, so heißt es, „eine nachhaltige Faszination für das gewöhnliche Leben, für alltägliche Situationen und [...] mediokre Protagonisten" und versuchten dabei, das die Epoche bestimmende ästhetische Schlüsselparadox aufzulösen: Sie versuchten, mit ihren Werken „mitten ins Leben zu treten"[34] und dieses Leben zugleich zu erhöhen; sie strebten nach einem Ausgleich zwischen Wirklichkeit und Ideal. Diese Versuche ernteten jedoch erhebliche Kritik – insbesondere aus ideologischen Erwä-

---

30 Ebd., S. 9.

31 John B. Lyon: *Out of Place: German Realism, Displacement, and Modernity*. New York 2013, S. 12.

32 Hermann Hauff: *Gedanken über die moderne schöne Literatur*. In: *Deutsche Vierteljahrs-Schrift* 11, Nr. 3 (1840), S. 244–287, hier S. 275–277.

33 Zu den verschiedenen Etikettierungen und Periodisierungen siehe Todd Kontje: *Introduction: Reawakening German Realism*. In: Ders. (Hrsg.): *A Companion to German Realism 1848–1900*. Rochester/NY 2002, S. 1–28, hier S. 5–7.

34 Fleming, wie Anm. 29, S. 1.

gungen, hieß es doch, es mangele ihnen an politischem Engagement und wirksamer Gesellschaftskritik. Wo die englischen und französischen Romanschriftstellerinnen und -schriftsteller des mittleren neunzehnten Jahrhunderts sich im großen Stil der „Auswirkungen der sozialen und politischen Fragen" annahmen, begnügten sich die deutschen Realisten mit der Schilderung der „kleinen Vorkommnisse, Tragödien und Heldentaten des bescheidenen Lebens"[35] im lokalen und sentimentalen Rahmen. Folglich sei es den deutschen Realistinnen und Realisten nie so recht gelungen, ihr Image als – im europäischen Vergleich – etwas beschränkt oder gar provinziell abzustreifen.[36] In solchen komparatistischen Darstellungen erscheint Theodor Fontane häufig als der einzige deutsche Autor, dessen Romane mit den Spitzen der zeitgenössischen europäischen Erzählkunst auf Augenhöhe stehen.[37] Als seine größte Leistung gilt üblicherweise die Vielschichtigkeit seiner Porträts der wilhelminischen Gesellschaft, die sich in unterhaltsamen Handlungen entfalten, in denen es um klassenübergreifende Liebe oder um Ehebruch geht. In Fontanes weltgewandten und zärtlich-ironischen Gesellschaftsromanen verbindet sich mitfühlende Beobachtung mit narrativer Uneindeutigkeit und subtil nuancierten Dialogen. Moralische Dilemmata, die aus dem „wirklichen Leben" gegriffen scheinen, werden auf eine Weise behandelt, die sich des schnellen Urteils enthält.[38] In der Germanistik wird die Leistung Fontanes typischerweise in einen spezifischeren Zusammenhang gestellt, nämlich den seiner Stellung in der Medienlandschaft seiner Zeit. Die Lesarten, die im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte vorherrschend geworden sind, verstehen Fontane als einen Autor des Realismus, der den Markt „überstanden" habe, weil seine Romane doppelte Lesbarkeit erlaubten: einmal als Unterhaltungsliteratur, die sich an die Konventionen der Zeitschriften hielt, und zugleich als anspruchsvolle Kunstwerke, die die generischen und epistemischen Konventionen, auf denen sie beruhen, zugleich auf selbstreflexive Weise bloßlegen.[39] Indem er über das Arsenal an Stereotypen, Formeln

---

35 Lilian Furst: *Parallels and Disparities: German Literature in the Context of European Culture*. In: Clayton Koelb/Eric Downing (Hrsg.): *German Literature of the Nineteenth Century, 1832–1899*. Rochester/NY 2005, S. 45–62, hier S. 54.

36 Eine kritische Einschätzung dieser Ansicht sowie eine hilfreiche Zusammenfassung jüngerer theoretischer Positionen zum deutschen Realismus finden sich bei Lyon, wie Anm. 31, S. 11–14.

37 Furst, wie Anm. 35, S. 55.

38 Siehe z.B. Henry Garland/Mary Garland: *Fontane, Theodor*. In: Dies. (Hrsg.): *The Oxford Companion to German Literature*. Oxford [3]2005, Online-Ausgabe o. Pag. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198158967.001.0001/acref-9780198158967-e-6192.

39 Als maßgebliche Studie ist hier zu nennen die Habilitationsschrift von Rudolf Helmstetter: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus*.

und Gemeinplätzen verfügt habe, die in den zeitgenössischen Massenmedien zirkulierten, habe Fontane seine eigene Variante des „Medienrealismus" geprägt. Seine Prosa habe als „Simulationsmedium im Austausch mit anderen Simulationsmedien"[40] fungiert und dadurch die Formen der Weltgestaltung, die seine Leserinnen und Leser aufgrund ihrer Vertrautheit mit der Massenpresse als bekannt und „echt" voraussetzten, repliziert und zugleich unterlaufen. Die aktuelle Einschätzung Fontanes und seines Beitrags zur deutschen Literatur impliziert demnach eine negative Wertung des Marktplatzes der Massenmedien und insbesondere der Zeitschriftenbranche, stellt sie diese doch als den zu überwindenden oder überlistenden Gegner dar.[41] Dass diese Darstellung sich zur künstlerischen Selbstinszenierung im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert merkwürdig parteiisch verhält, ist nicht zu übersehen.

Materiale Mediengeschichte, Medientheorie und Sozialgeschichte halten jedoch Erkenntnisse bereit, die das vorherrschende Verständnis der Epoche in Frage stellen. Im vorliegenden Buch werden die Jahrzehnte zwischen ca. 1860 und 1900 nicht als Tal zwischen zwei Höhenzügen betrachtet, sondern vielmehr als eine Epoche, die bestimmt wurde von umfänglichen technischen Veränderungsprozessen, Fluidität zwischen Medienformaten, stetiger textlicher Neukonfiguration und der Lockerung fest geglaubter Unterscheidungen. Anhand dieser Charakteristika lässt sich das neunzehnte Jahrhundert als Zeitalter erfassen, das nicht nur zum Kompilieren ermunterte, sondern in dem auch dessen heutiger Nachfahre möglich wurde, nämlich die kulturelle Praxis des *Remix*. Es mag zunächst seltsam erscheinen, den Remix als Leitbegriff zu einer Neubeschreibung des neunzehnten Jahrhunderts heranzuziehen, zumal weitaus weniger anachronistische Alternativen zur Verfügung stünden, etwa Zitation oder Montage. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass gerade der Remix und seine Hauptmerkmale geeignet sind, das neunzehnte Jahrhundert und Fontanes Platz darin in neuem Licht zu sehen.

Die Anfänge des Remix als klar umrissener künstlerischer Praxis werden üblicherweise in der Popmusik und der Disco-Kultur der 1970er Jahre verortet. Die flächendeckende Einführung von Multitrack-Mischpulten „machte [...] jeden Bestandteil eines Songs – Gesang, Schlagzeug

---

München 1998. Der bedeutendste Beitrag der jüngeren Forschung zu diesem Thema ist Gerhart von Graevenitz: *Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*. Konstanz 2014.

40 Graevenitz, wie Anm. 39, S. 18.

41 In dieser ablehnenden Haltung dem massenmedialen Marktplatz gegenüber hat Manuela Günter ein Symptom eines tiefergehenden Vorbehalts der Literaturwissenschaft erkannt. In der Einleitung zu ihrer Untersuchung plädiert sie dafür, die Literaturgeschichte als Teil der Mediengeschichte zu behandeln. Siehe Manuela Günter: *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert.* Bielefeld 2008, S. 11–20.

usw. – zur separaten Bearbeitung verfügbar."[42] Musikerinnen und Musiker konnten vorhandene Stücke nun neu abmischen (*re-mixen*), indem sie Tonspuren aus- oder vertauschten, ihren Pegel änderten, sie rückwärts laufen ließen, neue einfügten usw. Seine Bedeutung als kulturelle Praxis gewinnt das Remixen daraus, dass es eine neue Möglichkeit zum kreativen Umgang mit gewaltigen Mengen von Material „aus zweiter Hand" bietet, das bereits von Massenmedien prozessiert wurde und sich längst im kulturellen Warenkreislauf befindet. Wie die Montage wird auch der Remix oft zu Experimenten mit vorgefertigten Versatzstücken eingesetzt.[43] Dennoch unterscheidet er sich in mehrerer Hinsicht sowohl von der Montage als auch von verwandten Praktiken wie der Zitation. Beim Remixen geht es darum, das Ausgangsmaterial neu auszusteuern, zu filtern oder anderweitig zu verfremden, während es bei der Montage gerade darauf ankommt, die Quellen *nicht* zu verändern.[44] Remix-Künstlerinnen und -künstler tüfteln hingegen häufig an den Bestandteilen der Mischung herum und stellen sie in immer neuen Varianten her, bis der Remix den gewünschten Effekt erzielt. Den Remix-Künstler und den Tüftler (*tinkerer*) verbindet eine Seelenverwandtschaft. Die durch den Remix erzielten Effekte reichen von der Hommage zur Parodie, wobei durchaus auch Reibung im Spiel sein kann. Letzten Endes setzt der Remix aber auf eine Mischung, die sich genießen lässt und unterhält.[45] Es geht also um die Herstellung eines Ganzen „aus einem Guss". Neben dem Unterhaltungseffekt unterscheidet sich der Remix gerade hierin von der Montage, die ja darauf abzielt, „das Moment der Konstruktion" offenzulegen und „narrative und ideologische Schließung" zu verhindern.[46]

Der Remix setzt eine Umgebung voraus, die mit Kulturprodukten in Form von Medienobjekten gesättigt ist. Diese Medienobjekte sollten in der Regel billig und allgemein verfügbar sein; ihr Gebrauch sollte keinen

---

42 Lev Manovich: *What Comes after Remix?* [Typoskript, 2007], S. 2; http://manovich.net/content/04-projects/057-what-comes-after-remix/54_ article_2007.pdf. Eine knappe Historisierung des Remix geben Eduardo Navas/Owen Gallagher/xtine burrough: *Introduction*. In: Dies. (Hrsg.): *The Routledge Companion to Remix Studies*. London 2015, S. 1–15.

43 Zu Geschichte und Funktion der Montage im deutschen Kontext, siehe Patrizia McBride: *Montage/Collage*. In: J.D. Mininger/Jason Michael Peck (Hrsg.): *German Aesthetics: Fundamental Concepts from Baumgarten to Adorno.* New York 2016, S. 204–209.

44 David J. Gunkel: *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix.* Cambridge/MA 2016, S. 15. Manovich bezeichnet den Remix sogar als umfassende und systematische Neubearbeitung der Ausgangsstoffe, und in diesem umfassenden Anspruch unterscheide sich der Remix von anderen Strategien wie Zitation und Aneignung. Siehe Manovich, wie Anm. 42, S. 3.

45 Ebd., S. 5.

46 McBride, wie Anm. 43, S. 204–205.

Sanktionen unterliegen; und sie sollten materiale Bearbeitung zulassen.[47] Wenigstens in groben Zügen wurden diese Voraussetzungen früher erfüllt als bislang angenommen, nämlich mit dem Aufkommen der Massenpresse (*periodical industry*). Periodika als dynamische „Speichermedien"[48] versammelten, vermischten und verbreiteten die ganze Bandbreite der zeitgenössischen Kultur- und Informationsproduktion. Ihre Leserschaft bekam für verhältnismäßig kleines Geld überaus heterogene Medienobjekte nach Hause geliefert. Autorinnen und Autoren konnten aus den Zeitungen und Zeitschriften herausschneiden, was ihnen beliebte, und da der Urheberrechtsschutz im Deutschland des ausgehend neunzehnten Jahrhunderts allenfalls rudimentär war, wurde die Weiterverwendung von Inhalten aus Periodika – wie auch aus anderen Drucksachen – selten geahndet. Autoren wie Fontane, die Inhalte aus den Medien in ihre eigenen Manuskripte übernahmen – ob durch Abschreiben oder tatsächliches Einkleben – und sie redaktionell veränderten oder verfremdeten, ließen dadurch die Grenze zwischen Original und Derivat, eigenen Worten und Worten anderer, Kunst und Handwerk verschwimmen. Die Fluidität zwischen Textgattungen und Medienformaten trug zur Entstehung einer künstlerischen Kultur bei, in der „arbeiten" (*making*) und „überarbeiten" (*re-making*) sich zunehmend ähnlich wurden. Ihren eigenen Texten wie den Texten ihrer Kolleginnen und Kollegen begegneten Autoren ständig in unterschiedlichen Formaten und Daseinsformen: ob als Manuskript, Druckfahne, Zeitungsbeitrag oder Fortsetzungsroman, Anthologiestück oder (seltener) als eigenständige Buchveröffentlichung. Diese Formatänderungen bewirkten eine Instabilität des Textes: Eine Novelle etwa, die zuerst in einer Zeitschrift erschienen und nun für eine Buchpublikation vorgesehen war, wurde in der Regel zumindest teilweise neu gesetzt, und der Autor oder die Autorin hatte so die Gelegenheit, Änderungen vorzunehmen, die so weit gehen konnten, wie der Geschichte ein neues Ende zu geben. Die Druckerpresse wirkte wie eine stetig laufende Verwertungsmaschine, und die Neu- oder Wiederveröffentlichung von Stoffen in unterschiedlichen Fassungen oder Formaten oder über neue Kanäle gab immer wieder Gelegenheit, die Einzelteile neu zu durchmischen. Seinerseits nutzte Fontane nicht nur die Medien anderer zum Remix, sondern

---

47 Dies sind die Bedingungen des Remix laut Felix Stalder: *Neun Thesen zur Remix-Kultur*. In: Ders.: *Der Autor am Ende der Gutenberg Galaxis*. Zürich 2014, S. 29–83, hier S. 31–32.

48 Zum Verständnis von Periodika als Speichermedien siehe Sean Franzel: *Von Magazinen, Gärbottichen und Bomben: Räumliche Speichermetaphern der medialen Selbstinszenierung von Zeitschriften*. In: Daniela Gretz/Nicolas Pethes (Hrsg.): *Archiv/Fiktionen: Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*. Freiburg i.Br. 2016, S. 209–231; siehe auch den grundlegenden Aufsatz von Gustav Frank, Madleen Podewski und Stefan Scherer: *Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive*. In: *IASL* 34, Nr. 2 (2009), S. 1–45.

auch seine eigenen. Dieselben Notizen und Entwürfe – oder sogar Ausschnitte aus bereits veröffentlichen Werken – flossen in immer neue Projekte ein, und mit seiner Arbeitsweise setzte er ein Rekombinationsverfahren um.

Die Zeitschriftenindustrie und, allgemeiner gesprochen, der literarische Markt waren somit nicht bloß Hindernisse, die es zu überwinden galt, sondern sie wirkten auch als kreative Katalysatoren: Sie ermöglichten eine neue Beziehung zwischen literarischer Kreativität und Massen-(re)produktion, und sie stellten die Bedingungen her, unter denen Operationen wie das Kopieren, Einfügen und Bearbeiten selbst zu Kunstformen eigener Art werden konnten. In seiner Eigenschaft als moderner Kompilator war Fontane der erste deutschsprachige Autor von Bedeutung, der in der schieren Masse der Druckerzeugnisse das kreative Potenzial erkannte und sich auf der Höhe der medienhistorischen Transformation zeigte – und dadurch zum ersten Remix-Künstler der deutschen Literatur wurde. In seinem kreativen Prozess nahm er der Textproduktion gegenüber eine Haltung ein, die wohl radikal technisch genannt werden muss, denn er behandelte den Text als ein Gemenge aus vollkommen frei manipulier- und anpassbaren Elementen. Es ist bemerkenswert, wie genau Fontanes Strategien der literarischen Textproduktion einem provokanten Gedankenexperiment vorgreifen, das der Literaturwissenschaftler Michel Chaouli vor einigen Jahren unter dem Titel „Remix: Literatur" vorgenommen hat.[49] In einer Spekulation über die künftigen Möglichkeiten des Lesens und Schreibens in der digitalen Welt entwickelt Chaouli die Idee eines „Literaturcomputers", mit dem sich über spezifische Schalter die sprachlichen Eigenschaften eines beliebigen literarischen Textes exakt einstellen lassen. Zu diesen gehört ein „Adverbien-Regulator", mit dem der Nutzer die Zahl der Adverbien in einem Text vermindern oder erhöhen könnte, ebenso ein „Beschreibungsraffer", ein Lautstärkeregler für die Erzählerstimme und so weiter. Doch das Gerät erlaubt dem Leser nicht nur die Aussteuerung der bereits vorhandenen Eigenschaften eines Textes, sondern auch, dem Text weitere Materialien aus einem tiefen Vorrat an Möglichkeiten hinzuzufügen. Das von Chaouli ersonnene Gerät erzeugte in letzter Konsequenz nicht nur eine neue Form der Literatur, sondern auch eine neue Art Nutzer: einen Nutzer, der sich an den ästhetischen Effekten freut, die sich aus der ständigen Manipulation des Textes ergeben. Fontane war selbst ein notorischer Tüftler und hatte zugleich ein ausgeprägtes Sensorium für die ästhetischen Wirkungen, die literarische Texte erzeugten. Wie noch zu zeigen sein wird, unterhielt Fontane einen Apparat zur kreativen Textproduktion, welcher der Vision Chaoulis überraschend nahekommt.

---

[49] Michel Chaouli: *Remix: Literatur. Ein Gedankenexperiment*. In: *Merkur* 63 (2009), S. 463–76.

Indem es die Schnittstelle von Technik und Kreativität sowohl untersucht als auch neu bestimmt, bietet das vorliegende Buch eine konkrete Rekonstruktion der Entstehung des Fontaneschen „Medienrealismus" – wobei unter „konkret" die Ebene von Papier, Tinte, Bleistift, Schere und Kleister zu verstehen ist. Angesichts der handfesten Evidenz, die Fontanes Papierwerkzeuge liefern, wird hier eine Verbindung gezogen zwischen zwei Themenkomplexen, die die Fontane-Forschung zwar jeweils für sich untersucht, aber noch nicht genügend miteinander verknüpft hat: zum einen die medienhistorischen Bedingungen, unter denen Fontane arbeitete, und zum anderen seine Poetik des Romans.[50] (Diese Verknüpfung ist nicht nur im Falle Fontanes bislang zu selten gezogen worden; wie Hannah Sullivan unlängst bemerkt hat, sind Untersuchungen, die eine Verbindung zwischen den thematischen oder formalen Belangen eines Textes und dessen Genese ziehen, insgesamt rar.[51]) Frühere Studien haben die Verbindung zwischen Fontanes Veröffentlichungen und der Presse vor allem auf der Ebene des Verhältnisses von literarischem Text und dem ihn umgebenden Architext hergestellt – das heißt im Hinblick auf Fontanes Präferenz für bestimmte diskursive Modi, Themen und Stilmittel sowie auf seine strategischen Verhandlungen mit Herausgebern. Diese Studien gehen jedoch von den vollendeten und veröffentlichten Werken Fontanes aus. Demgegenüber zeigt die vorliegende Untersuchung, wie Fontanes gesamter Arbeits*prozess* – von seinem Archiv bis hin zu seinen Verfahren der Textredaktion und -überarbeitung – sich im Wechselspiel mit der zeitgenössischen Medienlandschaft herausbildete. Damit liefert sie eine textgenetische Begründung für die vielgerühmte zweifache Qualität der Autorschaft Fontanes sowie für die zweifache Lesbarkeit seiner Prosaschriften, nämlich als „zeitschriftenorientierte Unterhaltung für alle" einerseits und „Kunst für ein anspruchsvolles Publikum" andererseits. Anhand der Notizbücher lässt sich belegen, dass Fontane zugleich wie ein immerfort tüftelnder Remix-Künstler und wie ein Produzent von Kolportage-Romanen im großen Stil arbeitete. Die ästhetische Wirkmacht seiner Ro-

---

50 Roland Berbig: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Berlin 2000. Siehe hierzu auch Berbigs monumentale *Theodor Fontane Chronik*. 5 Bde. Berlin 2010. Beide Werke bieten extrem aufschlussreiche Schilderungen des verlegerischen Umfelds, mit dem Fontane zu tun hatte; als Nachschlagewerke erheben sie jedoch keinen Anspruch darauf, aus diesen Erkenntnisse Rückschlüsse auf Fontanes Poetik zu ziehen. Helmstetters *Die Geburt des Realismus*, das genau an der Schnittstelle von Öffentlichkeitsgeschichte und Fontanescher Romanpoetik angesiedelt ist, hat dessen Arbeitsprozess dennoch als blinden Fleck. Helmstetter erklärt sogar, es sei müßig, Fontanes Arbeitsweise zu erforschen, da diese aus seinen brieflichen Selbstbeschreibungen restlos abzulesen sei (Helmstetter, wie Anm. 39, S. 83–84). Auch Graevenitz befasst sich in seiner neueren Untersuchung zu Fontanes Poetik nicht mit dessen Arbeitsprozess.

51 Sullivan, wie Anm. 12, S. 5.

mane brachte er in schier endlosen Überarbeitungen zur Vollendung, zugleich aber produzierte er generische Textbausteine vor, modularisierte sie und verwendete sie mehrmals – darunter viele, die er freizügig aus anderen Quellen übernahm. Die Analyse der Notizbücher und anderer Papierwerkzeuge bringt deshalb einen Aspekt Fontanes zu (erneuter) Geltung, der in der neueren Forschung kaum betont wird. Der Autor, der so zum Vorschein kommt, hatte mit den Massenproduzenten von Unterhaltungsliteratur im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert überraschend viel gemein.[52] Dementsprechend besteht Fontanes Gesellschaft im vorliegenden Buch nicht nur aus den üblichen Verdächtigen des kanonischen neunzehnten Jahrhunderts – Heine, Keller, Raabe und Dickens, um nur einige zu nennen – sondern er wird auch von Schriftstellern aus der sogenannten zweiten und dritten Reihe flankiert, etwa George Hesekiel und Hermann Goedsche, zwei Vielschreibern, die ihm aus seiner Zeit bei der *Kreuzzeitung* bestens bekannt waren.

Fontanes Arbeit mit massenmedialen Quellen – wie er sie sammelte, verfeinerte und neu durchmischte – zeigt, dass er auf die ästhetischen Sorgen seiner Zeit eine andere Antwort fand, als die Forschung bislang vermutet hat. Der Realismus Fontanes bestand nicht in der mimetischen *Rekonstruktion* der durch die Massenmedien vermittelten Welt des späteren neunzehnten Jahrhunderts, sondern in der *Emulation* dieser Welt mit

---

[52] In den 1970er Jahren erwachte starkes Forschungsinteresse an Fontane als Autor populärer oder „Trivialliteratur" (hier ist insbesondere Peter Demetz zu nennen), doch ist dieses Interesse längst versiegt. Manuela Günters *Im Vorhof der Kunst* gehört zu den wenigen neueren Untersuchungen, die sich anschicken, diesen Trend umzukehren. Günter behandelt Fontanes Poetik des Unterhaltsamen nicht als in Kauf zu nehmende Kehrseite seines Werkes, sondern vielmehr als die Sphäre, in der es seine literarische Innovationskraft auszumachen gilt. Meine eigene Untersuchung macht sich diesen Standpunkt insofern zu eigen, als es um die Verbindung zwischen Unterhaltung und Innovation geht (und Günters Lektüren von *L'Adultera* und *Effi Briest* als neue Formen literarischen „Infotainments" finde ich sehr überzeugend), doch bin ich nicht einverstanden mit ihrer völligen Subsumtion Fontanes unter diesen Begriff, wie auch nicht mit der Gleichsetzung der Literatur des späten neunzehnten Jahrhunderts insgesamt mit Unterhaltungsliteratur, die sie impliziert (siehe Günter, wie Anm. 41, S. 25ff.; S. 33–42). Im Begriff des literarischen Marktes, wie Günter ihn bildet, bleibt kein Platz für eine autonom literarische Funktion. Ich komme darin mit ihren Kritikern überein, die in ihrer radikalen Einstellung gegenüber Unterhaltungsliteratur und Massenmedien eine zu große Vereinfachung erkannt haben. Um mit Katja Mellmann zu sprechen, gehört es zu den Nachteilen von Günters Konzeptualisierung, dass sie von Anfang an den Massenmedien einen „Systemcharakter" zuschreibt – so, als seien wie auf Knopfdruck alle Regeln der Kommunikation umgeschrieben worden. Historisch angemessener scheint es dagegen, kein plötzliches Umschalten zu vermuten, sondern vielmehr die Koexistenz unterschiedlicher kommunikativer Codes, medialer Subsysteme und Funktionen der Literatur. Darunter mag die Unterhaltung dominant gewesen sein, doch lief nicht alles auf sie hinaus. Siehe Mellmann, wie Anm. 28. S. 2.