

CHRISTIAN BEGEMANN

TEXTE ALS GEISTERSEHER
ÜBERLEGUNGEN ZUR METAPHORIK DES
GESPENSTISCHEN ZWISCHEN ROMANTIK UND REALISMUS
(HOFFMANN, *DAS MAJORAT* – FONTANE, *SCHACH VON WUTHENOW*)

Für Christine Lubkoll zum 65. Geburtstag

Abstracts:

Die Metapher des Gespensts hat alle kritischen Debatten, die seit der Aufklärung über Existenz und Status übernatürlicher Erscheinungen geführt werden, überdauert. Offenbar wird sie gebraucht. Aber warum? Der Beitrag fragt nach den Funktionen und textuellen Effekten der Metapher des Gespenstischen im 19. Jahrhundert. Er untersucht exemplarisch zwei Erzählungen, eine ›romantische‹ – E. T. A. Hoffmanns *Das Majorat* – und eine ›realistische‹ – Fontanes *Schach von Wuthenow*. Jeweils zeigt sich – aber in unterschiedlicher Weise –, dass die moderne Welt heimgesucht wird von überlebten Institutionen und Denkweisen, Überresten und ›Überlebse[n]‹ (Tylor) der Vergangenheit. Die Metapher des Gespensts kommentiert solche Phänomene im sozialen, politischen und kulturellen Leben der Gegenwart. Auch dieses ›Anderer‹ aber ist ein bestimmender Teil der Moderne selbst.

The metaphor of the ghost has outlasted all critical debates since the Enlightenment about the existence and status of supernatural phenomena. It is apparently needed – but why so? This article investigates the functions and textual effects of the metaphor of the ghostly in the 19th century by examining two exemplary stories: one ›romantic‹ – E. T. A. Hoffmann's *Das Majorat* – and one ›realistic‹ – Fontane's *Schach von Wuthenow*. Each of them shows, however in different ways, how the modern world is haunted by antiquated institutions and mindsets, by remains and ›survivals‹ (Tylor) of the past. The metaphor of the ghost comments on such phenomena in the social, political and cultural spheres of the present. It shows that even this ›other‹ is a defining part of modernity itself.

1. Vorüberlegungen: Gespenster und Metaphern

Geisterseher haben seit der Aufklärung einen schlechten Ruf. Kants Polemik in seinen *Träumen eines Geistersehers* setzt mithilfe dieser Kategorie eine epistemologische Diskussion um die Beschaffenheit und die Bedingungen einer neuen, nämlich aufgeklärten Konzeption von Wirklichkeit fort, deren Grenze

das Gespenst als Inbild metaphysischer und mythischer – und das heißt »abergläubischer« – Denkweisen markiert. Insofern sehen Geisterseher zwar etwas, was andere nicht sehen, aber das hat keine irgendwie höhere epistemologische Dignität. Im Gegenteil: Sie verfallen entweder von außen induzierten Täuschungen oder den eigenen »Träumen« und Phantasmen. Dieses Argumentationsmuster liegt auch einer Reihe literarischer Texte zugrunde, in denen bereits der Titel das Problem der Geisterseherei fokussiert: Schillers Romanfragment *Der Geisterseher* (1787–1789), Gottfried Kellers Novelle *Die Geisterseher* (1881) oder die Spiritismus-Satire *Die Geisterseher* des Sprachphilosophen und -kritikers Fritz Mauthner (1894).

Tatsächlich aber ist der epistemologische Furore, der in dieser Vokabel kondensiert ist, schon bei Kant ein ungedeckter Scheck, und weitere prominente Aufklärer müssen dem notgedrungen beipflichten. Nur ein Jahr nach Kant resümiert kein Geringerer als Lessing in einer bekannten Äußerung aus der *Hamburgischen Dramaturgie* das erkenntnistheoretische Problem, die Nichtexistenz von Gespenstern nicht beweisen zu können. Affirmation oder Leugnung gespenstischer Phänomene werden zu begründbaren, aber nicht beweisbaren Setzungen:

Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können; gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben itzt keine Gespenster, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast eben so viel dafür als darwider sagen läßt, [...] hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben [...].¹

Trotz der »gegenwärtig herrschende[n] Art zu denken«, räumt Lessing der Literatur ausdrücklich die Möglichkeit ein, weiterhin von Gespenstern fiktionalen »Gebrauch« zu machen. Das hängt mutmaßlich nicht nur mit der beginnenden Autonomisierung von Literatur zusammen, sondern nicht zuletzt auch mit dem Konstruktionscharakter des Wissens als sozialer Übereinkunft, das gerade mit

1 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders., *Werke*, Bd. 4: *Dramaturgische Schriften*, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1973, S. 229–720, hier S. 282 (11. Stück).

Blick auf aufklärerische Realitätskonzepte erhebliche Erklärungslücken aufweist. Beide Faktoren tragen dazu bei, dass das gesamte 19. Jahrhundert – bei allem Spott über die Geisterseher – die Lessing'sche Lizenz ausgiebig genutzt hat.

Man kann für das ›lange 19. Jahrhundert‹ (Hobsbawm) eine literarische Phänomenologie des Gespensts aufmachen, in der fünf Positionen hervorstechen: 1. die Ausläufer der älteren Tradition einer Traktatliteratur, die sich theoretisch mit Gespenstern, der Frage ihrer Existenz, Herkunft und so weiter befasst und über mancherlei post- und gegenaufklärerische Positionen bis in den Spiritismus reicht; 2. dann, und hier beginnen die literarischen Gattungen, die Gespenstergeschichte mit intradiegetisch ›echten‹ Gespenstern; 3. die spätaufklärerische Schauerliteratur, in der zumindest der von Ann Radcliffe geprägte Strang Schauereffekte zwar inszeniert, sie aber letzten Endes im Sinne eines *explained supernatural* wieder auflöst und damit jene aufklärerische Realitätskonstruktion affirmiert, die er vorher zur Disposition gestellt hatte. Im Zwischenraum zwischen diesen beiden Außenposten ist 4. die nach 1800 neu entstehende ›phantastische Literatur‹ angesiedelt, in der der Status des Gespenstischen in der Schwebelage bleibt und bei den Protagonisten wie dem Leser ›Unschlüssigkeit‹ über ihn herrscht, ›hésitation‹, wie Tzvetan Todorov formuliert. Das phantastische Phänomen steht uneindeutig zwischen einem *merveilleux*, einem die Grenzen des Natürlichen übersteigenden ›Wunderbaren‹, und einem ins Natürliche aufgelösten *étrange*, denen die zuletzt genannten generischen Extrempositionen entsprechen.² Schon allein das zeitliche Nebeneinander dieser Typen, zum Teil sogar bei einzelnen Autoren wie Hoffmann oder Storm, zeigt als solches eine erhebliche epistemische Offenheit und Reflexivität des gesamten Problemfelds und bestätigt darin das Lessing'sche Argument, dessen konsequenteste literarische Umsetzung die Phantastik letztlich ist.

Todorov führt noch eine weitere Konstitutionsbedingung für das Phantastische an: Dieses schließe ›poetische‹ und ›allegorische‹ Lektüren aus, Lektüren also, die den Text ›nicht wörtlich‹ nehmen, sondern in einem übertragenen, uneigentlichen Sinn.³ Dazu gehört nun auch die metaphorische Rede vom

2 Tzvetan Todorov, Einführung in die fantastische Literatur [1. Aufl. 1970], Frankfurt a. M. 1992, S. 31 ff. und S. 40 ff. Dass über Todorov eine lange und intensive Diskussion hinweggegangen ist, die viele seiner Thesen relativiert hat, ist hier weniger relevant als die Feststellung, dass seine Definition des Phantastischen über ein Ambivalenzsyndrom, in dem Realitätskonflikte inszeniert werden, am ehesten ein Abgrenzungskriterium des Phantastischen von anderen Formen einer Literatur des Schaurigen und Wunderbaren bietet.

3 Ebd., S. 32 f. und S. 55 ff. Vgl. in diesem Sinne auch Marianne Wünsch, Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne. Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen, München 1991, S. 40 ff.

Gespenst, die hier daher als dessen 5. Erscheinungsform innerhalb dieser kleinen Phänomenologie behandelt werden soll. Diesem Punkt soll im Folgenden das Augenmerk gelten, ausgehend von der befremdlichen Beobachtung, 1. wie präsent die Gespenster-Metapher gerade auch in kulturellen und poetologischen Kontexten ist, in denen man sie nicht erwartet, und 2. welche seltsamen Effekte sie bewirkt. Man kann nämlich durchaus kritisch fragen, wie weit die tradierte Unterscheidung zwischen wörtlicher und nicht-wörtlicher Lesart in diesem Falle (und auch generell⁴) tatsächlich trägt. Bezogen auf die Metapher funktioniert Todorovs Ausschluss nur, wenn man von ihrer ›Uneigentlichkeit‹ ausgeht, wie das ja in der rhetorischen Tradition der Fall war. So gesehen, tilgt die Metaphorik des Gespensts dessen diegetische ›Realität‹ und stärkt so letztlich ein aufklärerisches Argument: Das Gespenst ist ja gar nicht ›echt‹, sondern ›nur‹ ein Tropus. Aber man kann auch das Gegenteil behaupten: Die Metapher beschwört das Gespenstische erst herauf und bestätigt es in einer prekären Weise, indem sie es einem Gegenstand zuschreibt. Auch wenn es keine Gespenster geben sollte, scheint es doch ein ›Gespenstisches‹ zu geben, etwas also, das gespensterartig ist, also *wie* ein Gespenst ist oder nach Art eines Gespensts auftritt. Aber woran bemisst sich dies? Gibt es dann also doch Gespenster?

Eine Metapher bildet immer einen Stolperstein, eine Sollbruchstelle im Verständnis eines Textes, denn sie ist in ihrem aktuellen Kontext ein Fremdkörper, ja sie ist in diesem in gewisser Hinsicht ›falsch‹.⁵ Andererseits funktioniert sie nur dann, wenn sie ›etwas trifft‹, also etwas Signifikantes über ihren Gegenstand aussagt. Metaphern sollten daher vielleicht nicht unbedingt beim Wort, aber doch ernstgenommen werden. Dieses Oszillieren ihres Geltungsstatus wird von ihrer uneindeutigen sprachlichen Form bewirkt, denn die Metapher formuliert eine Identität von ›Bildspender‹ und ›Bildempfänger‹ beziehungsweise ›Herkunftsbereich‹ und ›Zielbereich‹,⁶ signalisiert aber ihre faktische Differenz. Dies geschieht weniger durch sprachliche Zusatzsignale, wie das beim expliziten Vergleich der Fall ist, sondern erfolgt auf der Basis von kontextuellen Erwägungen, die ihrerseits auf der Kenntnis rhetorischer Gebräuche und Techniken so-

4 Vgl. dazu Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, 6. Aufl., Göttingen 2009, S. 12.

5 Vgl. Ralf Konersmann, *Figuratives Wissen. Zur Konzeption des Wörterbuchs der philosophischen Metaphern*, in: *Neue Rundschau* 116 (2005), S. 19–35, hier S. 29. Vgl. dazu auch Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 13–15. Kurz bemerkt, Metaphern seien eigentlich »nicht falsch, sie sind zu offenkundig falsch, als daß man auf die Idee käme, sie falsch zu nennen« (S. 15).

6 Zur Terminologie vgl. Harald Weinrich, *Semantik der kühnen Metapher* [1. Aufl. 1963], in: *Theorie der Metapher*, hg. von Anselm Haverkamp, 2. Aufl., Darmstadt 1996, S. 316–339, hier S. 321. In Anlehnung an Mark Johnson: Katrin Kohl, *Metapher*, Stuttgart und Weimar 2007, S. 24.

wie eingeübtem Umgang mit ihnen basieren. So entsteht eine semantische Doppelbelichtung mit einem spezifischen Mehrwert. Ohne den Einsatz der Metapher bliebe Wesentliches ungesagt, was sich eben nur auf diesem indirekten Wege artikulieren lässt.

Dabei bleibt viel Raum für Irritationen. Denn die Metapher des Gespensts beziehungsweise des Gespenstischen trägt in die bürgerliche Lebenswelt der Literatur des 19. Jahrhunderts ein Moment des Unzugehörigen, Sperrigen und Verwirrenden ein. Sie markiert Spukhaftes dort, wo andere nichts sehen, und zwar in einer höchst zweideutigen sprachlichen Form. Und führt nicht genau das wieder in die Nähe des Phantastischen? Literarische Texte werden hier selbst zu Geistersehern. Aber was sehen sie? Die Schwierigkeiten beginnen bereits damit, dass sich gar nicht so genau sagen lässt, was ein Gespenst ›eigentlich‹ ist. Schon die literale Bedeutung des Wortes ist äußerst weit gespannt, auch wenn man von seinen Implikationen einmal ganz absieht. Zieht man das Grimm'sche Wörterbuch zurate, dann reicht die Bedeutung des Wortes ›Gespenst‹ von 1. »eingebung, beredung« über 2. »verlockung, verführung, versuchung« und 3. »blendwerk, täuschung, trug« sowie 4. »bloszer schein, scheinbild, schatten« zu 5. »schattenhafte geistererscheinung« – die jeweiligen Unterbedeutungen einmal außer Acht gelassen.⁷ In Gespenstertexten, Schauergeschichten und phantastischer Literatur des 19. Jahrhunderts dominiert die Bedeutung 5, nämlich »geistererscheinung«, bei der allerdings nie sicher auszuschließen ist, ob es sich nicht doch um 3. »blendwerk« oder 4. »blosze[n] schein« handelt.

Dabei stellt sich die nächste Frage, was eine solche Geistererscheinung im Kern eigentlich ausmacht und zur Metapher qualifiziert. In stark verkürzter Form lassen sich für die Literatur des 19. Jahrhunderts die folgenden Punkte fokussieren: 1. eine spezifische Zeitform, eine Art ›Gespenster-Zeit‹, nämlich das Moment einer anachronen Wiederkehr von Vergangenen, das in die Gegenwart einbricht und auch die Zukunft involvieren kann; 2. eine undefinierbare Ontologie zwischen Leben und Tod, Sein und Nichtsein, Präsenz und Absenz;⁸ im Zusammenhang damit 3. eine Un-Heimlichkeit, die – schon ganz im Sinne Freuds – das Eigene fremd macht und/oder im Fremden ein Eigenes erkennen lässt; und 4. schließlich eine Agenda: Gespenster haben noch etwas zu erledigen.

7 Art. »Gespenst« [1895], in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 5, Sp. 4140–4146, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G11609> (3.7.2023).

8 Diesen Punkt hat Jacques Derrida fokussiert: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale [1. Aufl. 1993], Frankfurt a.M. 1996, S. 30 und S. 70.

gen. Von Salman Rushdie stammt die schlagendste und übrigens selbst metaphorische Formulierung für diesen Sachverhalt: »What's a ghost? Unfinished business«.9 Schon diese Eigenschaften, so könnte man behaupten, machen es schwer, den Status der metaphorischen Rede vom Gespenstischen dingfest zu machen. Wie unterscheidet man hier zwischen Wörtlichem und Nicht-Wörtlichem, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, wenn man nicht einmal genau sagen kann, was ein Gespenst ›wirklich‹ ist und zudem »die Wirkung des Gespenstigen« gerade auch darin liegt, fundamentale Oppositionen auszuhebeln?10 So eröffnet die Metaphorik des Gespensts eher einen Raum fließender Assoziationen zwischen verschiedenen semantischen Feldern als klar festzustellender Übertragungen aus einem in einen anderen Bereich. Und vielleicht ist das ja signifikant für Metaphern überhaupt.

Spielt die Romantik die Möglichkeiten des Gespenstischen immer wieder und mit unterschiedlichen Prämissen durch und hält sich dabei alle weltanschaulichen Optionen offen, so spricht sich der literarische Realismus programmatisch gegen den Einsatz von Wunderbarem und Übernatürlichem, und insbesondere gegen literarische Gespenster, aus, die als illegitime Relikte einer supranaturalistischen Romantik gelten, von der man sich dezidiert abzugrenzen versucht.11 Gleichwohl gibt es diese Gespenster in so großer Zahl, dass man sich fragen muss, welchem Zweck sie dienen. Es macht diesen Befund kaum harmloser, dass es sich zu einem guten Teil ›nur‹ um metaphorische Geister handelt. Allerdings ist das angesichts des bereits in der Romantik einsetzenden Historismus weniger erstaunlich, als es zunächst scheinen mag. Die Literatur des 19. Jahrhunderts teilt über weite Strecken, reflektiert zugleich aber auch die epochale Fokussierung auf die Vergangenheit, wenn sie historische Stoffe aufgreift, Themen wie Erinnerung, Erbe und Vererbung bearbeitet oder historisierende Verfahren wie die Rahmenerzählung benutzt, in der das Vergangene aus alten Schriften, Zeugnissen oder Überresten wieder zum Leben erweckt wird. Nietzsche hat einer solchen Dominanz des Vergangenen eine Affinität zum Gespenstischen bescheinigt. In seiner Abrechnung mit der Geschichtsgläubigkeit, ja der Geschichtsverfallenheit seiner Epoche stellt er heraus, dass das Vergangene, das nicht vergessen werden kann und als Erinnerertes nicht zur Ruhe kommt, als »Gespenst« wiederkehre, als abgeblasstes, bedrängendes und unheimliches Abbild seiner selbst, und dazu neige, »zum Todtengräber des Gegen-

9 Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, New York 2008, S. 133.

10 Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 70.

11 Vgl. Christian Begemann, *Spiegelscherben, Möwengeflatter. Poetik und Epistemologie des Realismus, bodenlose Mimesis und das Gespenst*, in: *Poetica* 46 (2014), S. 412–438, hier insb. S. 418–428.

wärtigen« zu werden.¹² Es drängt sich in den gegenwärtigen Augenblick, der sich spaltet, weil er nicht ganz er selbst sein darf. Nietzsches Zeitdiagnose eignet eine hohe Brisanz. Eine ganze Reihe literarischer Texte bewegt sich zwar nicht unmittelbar auf ihren Spuren, operiert aber mit derselben Denkfigur.

Das gilt nicht nur für den individuellen Bereich, für Erinnerung oder Vererbung,¹³ sondern auch für den kollektiven. In ihm gewinnt die Thematisierung gespenstischer Vergangenheitsfixierungen eine soziale, juristische oder politische Dimension und kann so in den Dienst einer Sozialdiagnostik gestellt werden. Das soll nun an zwei Beispielen gezeigt werden, einem etwas knapper gehaltenen und einem ausführlicheren: E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat* und Theodor Fontanes *Schach von Wuthenow*. Die Texte gehören zwar unterschiedlichen Epochen an und weisen deren Merkmale auf, sie bedienen sich aber in vergleichbarer Weise des Gespensts als Verhandlungsfigur sozialer Prozesse. Während Hoffmann die Metapher auf die Gespensterdebatte zwischen Aufklärung und Romantik hin perspektiviert, erprobt Fontane ihre Leistungsfähigkeit für das realistische Erzählen.

2. Institutionenspuk: Die bösen Geister des Majorats

In E. T. A. Hoffmanns Nachtstück *Das Majorat* von 1817 teilt der Ich-Erzähler Theodor mit, wie er in seiner Jugend als Adlatus seines Großonkels V., des Justitiarius der freiherrlichen Familie von R., deren Stammschloss R..sitten besuchte. Bereits in der ersten Nacht deutet eine Spukerscheinung auf das dunkle Geheimnis der Familie, und hier beginnt das Spiel mit dem Status des Gespenstischen, der in verschiedenen Schritten exploriert wird. Von der gruseligen Atmosphäre der Sturmnacht und des düsteren Schlosses animiert, setzt sich der junge Mann an das flackernde, den alten Rittersaal »magisch erleuchtend[e]« Kaminfeuer¹⁴ und greift zu jenem Buch, »das ich, so wie damals

12 Friedrich Nietzsche, Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben, in: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzi Montinari, Bd. I, München 1999, S. 243–334, hier S. 248 und S. 251.

13 Vgl. zum Thema Christian Begemann, Figuren der Wiederkehr. Gespenster, Erinnerung, Tradition und Vererbung bei Theodor Storm, in: Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm, hg. von Elisabeth Strowick und Ulrike Vedder, Bern u. a. 2013, S. 13–37.

14 E. T. A. Hoffmanns *Majorat* wird zitiert nach: E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 1985, S. 199–284, hier S. 206. Im Folgenden zitiert: M.

jeder, der nur irgend dem Romantischen ergeben, in der Tasche trug. Es war Schillers Geisterseher. Ich las und las, und erhitzte meine Fantasie immer mehr und mehr.« (M, S. 207)¹⁵ Und so scheint es nicht verwunderlich, dass umgehend tatsächlich ein Geist auftritt.

Die Schauerliteratur, der *Das Majorat* ja selbst zuzurechnen ist, ist bei Hoffmann in das Stadium getreten, wo sie selbstreflexiv geworden ist, ihre eigenen Wirkmechanismen analysiert und ihre Intertextualität mehr oder weniger spielerisch offenlegt. Hoffmann fädelt sich nicht nur in andere Schauerliteratur ein, wie eben Schiller, sondern zitiert noch dazu solche, in der gleichfalls gespenstische Effekte ausgerechnet bei der Lektüre von Gespenstern zu bestaunen sind, so etwa eine ähnlich gelagerte Szene aus Tiecks *William Lovell* von 1795, in der Balder, wiederum am Kamin, beim Lesen der Geistererscheinung in Shakespeares *Hamlet* ebenfalls eine »Erscheinung« hat¹⁶ – nur dass Hoffmann gut zwei Jahrzehnte nach Tieck bereits explizit das neue Genre der Schauerliteratur im Fokus hat. Hoffmanns fintenreiche Leseszene verdoppelt ihren Gegenstand. Sie erhält, wenn Theodors Schiller-Lektüre zu der Stelle gelangt, wo »Jeronimo's blutige Gestalt eintritt« (M, S. 207), selbst Züge einer Séance. Während man bei Schiller daran geht, »den Geist des Verstorbenen zu zitieren«,¹⁷ wobei die ursprüngliche Bedeutung dieses Worts zugrunde gelegt wird, das ja zunächst »vorladen« oder »herbeirufen« meint, werden bei Hoffmann erlesene Geister im literarischen Sinne »zitiert«, gerade darin aber, so scheint es, auch metaleptisch »herbeigerufen«. ¹⁸ Lesen hat offenbar einen evokativen Effekt. Dass Theodor

15 Zu den im Folgenden entwickelten Überlegungen vgl. Christian Begemann, *Das Majorat*, in: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Christine Lubkoll und Harald Neumeyer, Stuttgart und Weimar 2015, S. 64–66. Zum gespenstischen Kontext vgl. Christian Begemann, *Gespenster / Gespenstisches / Wiedergänger*, in: Ebd., S. 267–272.

16 Ludwig Tieck, *William Lovell*, in: Ders., *Werke in vier Bänden*, hg. von Marianne Thalmann, Bd. 1: Frühe Erzählungen und Romane, Darmstadt 1980, S. 235–697, hier S. 349 f., vgl. auch S. 361.

17 Friedrich Schiller, *Der Geisterseher*. Aus den Memoiren des Grafen von O**, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, 9. Aufl., Darmstadt 1993, S. 48–60, hier S. 86.

18 Ein ähnliches Spiel mit den Bedeutungen des »Zitierens« findet sich in *Der Magnetiseur*. In dem Augenblick, als Ottmar den Namen des titelgebenden Magnetiseurs ruft, dessen Geistersehereum Kant und Schiller zitiert, tritt Alban selbst zur Tür herein, als sei er dadurch selbst »zitiert« worden: »Da haben wir den Wunder-Doktor!«, so der skeptische Maler Bickert, »[d]er tief sinnige Blick des Geistersehers – das feierliche Wesen – das prophetische Voraussagen – das Fläschchen mit dem Wunderelixier. – Ich habe nur gepaßt, ob er nicht wie Schwedenborg vor unsern Augen in die Luft verdampfen [...] würde. – Bickert! antwortete der Baron, der, starr und stumm in den

das während des Lektüreakts sich einstellende Gespenst nicht sehen, jedoch hören kann, ist übrigens ein weiteres Zitat, dieses Mal aus Kleists *Bettelweib von Locarno*, kongruiert aber darüber hinaus auch mit der Vorstellung vom Lesen als einem inneren Hören. Doch der Rezipient scheint seine Erfahrungen mit dem Genre Schauerliteratur gemacht und seine Lektion gelernt zu haben. Gut aufklärerisch versucht er sich mit einer selbst wiederum literarischen Technik zu beruhigen, der des *explained supernatural*. Einerseits führt er den Spuk auf »die durchströmende Zugluft« (M, S. 207) und »die akustische Täuschung der Nacht« (M, S. 208) zurück, andererseits auf seine durch die Lektüre »überreizte arbeitende Fantasie« (M, S. 210), die ihn durch eine Art von Ansteckung aus einem Leser des Schiller'schen *Geistersehers* selbst zu einem werden lässt (vgl. M, S. 211). Der Spuk spinnt sich, so vermutet er, aus dem Text heraus. Er ist, so möchte man mit Theodor zunächst meinen, ein Lektüreeffekt, ein, um Michel Foucault zu zitieren, »Bibliotheksphänomen«, das auf die intertextuelle Herkunft des Gespensts verweist und insofern auch eine poetologische Dimension hat:

Das Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe. Man trägt das Phantastische nicht mehr im Herzen, man erwartet es auch nicht mehr von den Ungereimtheiten der Natur; [...] im Dokument harret sein Reichthum. Man braucht, um zu träumen, nicht mehr die Augen zu schließen, man muß lesen.¹⁹

Für Hoffmanns doppelbödigen Text trifft das allemal zu, nicht aber für seine Geschichte, sodass das Unheimliche eine doppelte Genealogie hat: auf der Ebene des *discours* und auf der der *histoire*. Denn auf dieser tritt der Geist nicht aus dem Buch hervor, sondern ist ›real: Es ist der mörderische Hausverwalter Daniel, der nach seinem Tod wiederkehrt, und sein spukhaftes Umge-

Lehnstuhl gedrückt, Marien wegbringen gesehen, Bickert! was ist aus unserm frohen Abend geworden! – aber gefühlt im Innern habe ich es, daß mich noch heute etwas Unglückliches treffen, ja daß ich noch Alban aus besonderm Anlaß sehen würde. – Und gerade in dem Augenblicke, als ihn Ottmar zitierte, erschien er wie der waltende Schutzgeist. Sage mir, Bickert! – kam er nicht durch jene Tür? – Allerdings, erwiderte Bickert: und erst jetzt fällt es mir ein, daß er wie ein zweiter Cagliostro uns ein Kunststückchen gemacht hat, das uns in der Angst und Not ganz entgangen; die einzige Tür des Vorzimmers da drüben habe ich ja von innen verschlossen und hier ist der Schlüssel [...]«. E. T. A. Hoffmann, *Der Magnetiseur*, in: Ders., *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 2.1: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 1993, S. 178–225, hier S. 202.

19 Michel Foucault, *Un ›fantastique‹ de bibliothèque*. Nachwort zu Gustave Flauberts *Die Versuchung des heiligen Antonius*, in: Ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M., Berlin und Wien 1979, S. 157–177, hier S. 160.

hen wird später durch den Oheim beglaubigt, also einen zweiten Zeugen, der einen Haupteinwand gegen Geistererscheinungen entkräftet: dass diese nämlich oft nur durch eine einzige und damit nicht intersubjektiv überprüfbare Quelle belegt werden können. Anders als etwa im *Sandmann* wird die Dichotomie von Aufklärung und Aberglauben im *Majorat* nicht in eine phantastische Unentschiedenheit gelenkt.

Diese Konstellation wirft ein flackerndes Licht auch auf die Selbstzuschreibung des »Romantischen« (M, S. 207). Verfahrenstechnisch zeigen sich im Text deutliche Bezüge zur frühromantischen Konzeption einer selbstreflexiven ›Transzendentalpoesie‹ beziehungsweise ›Poesie der Poesie‹, und das wird sich mit Blick auf die Metaphorik noch einmal bestätigen. Auf der Inhaltsebene hingegen ist ›romantisch‹ die ironisch angehauchte Neigung zum Wunderbaren, Schaurigen und Gespenstischen mit ihrer Abhängigkeit von mittlerweile toposisch gewordenen Stimulanzien und Geschmacksverstärkern. Diese Neigung impliziert jedoch keine naive Rückkehr in voraufklärerisches mythisches Denken, sondern ist offenkundig selbst durch die Aufklärung hindurchgegangen. Werden hier also zunächst – wiederum ironisch angehaucht – die Argumente der Aufklärung gegen die Existenz von Gespenstern in Stellung gebracht, so werden sie in einem zweiten Schritt durch den Auftritt des toten Hausverwalters entkräftet. Doch dieser Befund wird im weiteren Fortgang des Nachtstücks erneut prekär.

Im zweiten Teil erzählt der Oheim die Vorgeschichte des Spuks. In Daniel konzentriert sich und kulminiert zugleich die Schuld der freiherrlichen Familie. Sie beginnt mit der Umwandlung des Familienbesitzes in das titelgebende Majorat durch den Freiherrn Roderich, der sein Geschlecht auf der Basis astrologischer Studien »für die Ewigkeit zu pflanzen« gedenkt (M, S. 284). Diese seit dem 17. Jahrhundert verbreitete und seit Aufklärung und Französischer Revolution zunehmend scharf kritisierte Erbfolgeregelung berücksichtigt nur den ältesten Sohn, sollte eine Zersplitterung des Familienbesitzes verhindern und dadurch eine genealogische, ökonomische und rechtliche Stabilisierung der Familie bewirken.²⁰ Dass die Institution des Majorats im Dienst eines überleb-

20 Vgl. zu diesem Thema Günter Dammann, Die Diskussion über das Institut des Fideikommisses im Gefolge der Revolution und der Befreiungskriege und E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat*, in: Les Romantiques allemands et la Révolution française, hg. von Gonthier-Louis Fink, Strasbourg 1989, S. 309–319; Peter König, Der poetische Charakter des Rechts. *Das Majorat* von E. T. A. Hoffmann, in: IASL 31 (2006), H. 2, S. 203–217; Peter Philipp Riedl, Die Zeichen der Krise. Erbe und Eigentum in Achim von Arnims *Die Majoratsherren* und E. T. A. Hoffmanns *Das Majorat*, in: Aurora 52 (1992), S. 17–50; Ulrike Vedder, Majorate. Erbrecht und Literatur

ten genealogischen, sozialen und rechtlichen Modells steht, geht schon daraus hervor, dass gleich zu Beginn der Erzählung der »Gerichtssaal« sich als eingestürzt erweist, sodass das Recht nun im alten »Rittersaal« (M, S. 204–207) gesprochen werden muss, an dessen Übergang zum astrologischen Turm sich die Mordtat durch den alten Daniel ereignet hatte. Schon diese Raumstruktur deutet an, dass das formale Recht in einem mythologisch basierten und dezidiert sozialen Interesse steht, das zugleich ein politisches ist, insofern hier ja auch Herrschaft begründet wird, während der eigentliche Ort der Gerechtigkeit ruiniert ist. Die juristische Struktur des Majorats opponiert dem Prinzip der Gerechtigkeit, sie erweist sich als Setzung von Unrecht und in der Folge von Kriminalität. Ausdrücklich bemerkt der Großonkel, »daß jede Stiftung, die den Erstgeborenen so vorwiegend begünstige, und die andern Kinder in den Hintergrund stelle, etwas Gehässiges habe« (M, S. 259). Trotz dieser Einsicht bleibt der eigentlich sympathisch gezeichnete Onkel Teil des Systems, das er als falsch erkennt, und trägt als sein Sachwalter mit zu seinem Untergang bei,²¹ ja vielleicht als sein Nutznießer. Will man ihm aufgrund der zahlreichen Widersprüche in seiner Geschichte nicht überhaupt gezielte Täuschung, falsches Spiel und eigenütziges Handeln unterstellen,²² so ließe sich zumindest sagen, dass er ein Moment einer Dialektik der Aufklärung verkörpert, die sich in den Dienst ›feudaler‹ Strukturen stellt, die sie selbst nicht gutheißt. In dieser Perspektive auf restaurative Tendenzen kann man die zeitgenössische Aktualität der im Zeitraum zwischen Ancien Régime, Revolution und Restauration spielenden Erzählung sehen.²³

Die Erzählung tritt nun die Folgenprüfung des Majoratsprinzips an. Statt einer Stabilisierung der Familie erfolgt vielmehr ihre Zersetzung und ihr Untergang, etabliert das Majorat doch eine »selbstzerstörerische Ordnung«²⁴ und

im 19. Jahrhundert, in: *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, hg. von Sigrid Weigel u. a., München 2005, S. 91–107.

- 21 Vgl. Hartmut Mangold, *Gerechtigkeit durch Poesie: rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E.T.A. Hoffmann*, Wiesbaden 1989, S. 230 f.
- 22 Vgl. Louis Gerrekens, *Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese. Eine Untersuchung zu E.T.A. Hoffmann: Das Majorat*, in: *Études germaniques* 45 (1990), S. 152–183, hier S. 163 f.; Harald Tausch, »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik, Würzburg 2006, S. 363–380.
- 23 Vgl. Winfried Freund, *Unheimlicher Verfall – E.T.A. Hoffmann: Das Majorat (1817)*, in: Ders., *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*, Stuttgart u. a. 1990, S. 75–84, hier S. 76 ff.
- 24 So Mangold, *Gerechtigkeit durch Poesie*, S. 227.

eine »Genealogie des Todes«. ²⁵ Eine Pointe von Hoffmanns Erzählung liegt darin, dass sie die Leidenschaften und Verirrungen der Barone nicht individualisiert, sondern aus der Stiftung des Majorats selbst erwachsen lässt, das der Titel mit Recht als das Zentrum der Erzählung ausweist. Mit dem Eintritt in das Erbe werden die zunächst gutartigen Söhne von der rechtlichen und sozialen Struktur psychisch deformiert und entwickeln erst jetzt die »familientypischen« Eigenschaften, die in einer Bluttat gipfeln. Vater-Sohn-Konflikt, Bruderzwist, Habsucht und Hybris wiederholen sich als Konsequenzen des Majoratsprinzips in jeder Generation. Das juristische Institut bleibt den Figuren, die von ihm betroffen sind, nicht äußerlich, sondern greift tief in ihr Inneres ein, determiniert dieses ²⁶ und setzt alle zerstörerischen Impulse frei bis hin zur Ermordung des Freiherrn Wolfgang durch den gedemütigten Hausverwalter Daniel im Dienst des jüngeren Bruders Hubert, der daraufhin das Erbe antreten kann, während Daniel nach seinem Tode umgehen muss. So bedarf der vermeintliche Familienfluch, das angeblich über der Familie waltende »böse Verhängnis, die unheimliche Macht, die dort auf dem Stammschlosse hauset« (M, S. 283, vgl. auch S. 238), kaum einer metaphysischen Erklärung, denn er wurzelt in der Rechtsform des Majorats: ²⁷ Das Gespenst ist das Produkt einer verfehlten genealogischen Politik. Zum »Schicksal« (M, S. 280) wird das Majorat, weil es die Nachkommen in eine Wiederkehr des Gleichen zwingt. Darum kann es in der Wiedergängerstruktur des Gespensts kulminieren, die schließlich noch einmal vom Text selbst reproduziert wird, wenn der Oheim mit der Erzählung der Genese des Gespensts ein Vergangenes in der Gegenwart geradezu gespenstisch wiederkehren lässt. Konsequenterweise literalisiert das faktische Auftreten des Gespensts letztlich nur eine Metapher, denn von Geistern und Gespenstern ist hier in metaphorischem Sprachgebrauch ständig die Rede. Wolfgang etwa agiert »wie vom bösen Geist getrieben« (M, S. 263), und die im Nebenflügel wohnenden alten Tanten erscheinen »graulich und gespenstisch« (M, S. 210). Zentral allerdings ist eine andere Stelle: Es sind die vom Majoratsgründer heraufbeschworenen »bösen Geister« (M, S. 260) als die »böse Macht« (M, S. 284) einer fragwürdigen familienrechtlichen Konstruktion, die im Spuk »reale« Präsenz gewinnen, sodass dieser sich buchstäblich als der »Geist« des Majorats erweist,

25 Vedder, *Majorate*, S. 96 f.

26 Vgl. dazu Claudia Nitschke, *Der öffentliche Vater. Konzeptionen paternaler Souveränität in der deutschen Literatur*, Berlin und Boston 2012, S. 237–247, hier S. 241 ff.

27 Vgl. Stefan Diebitz, »Überhaupt eine gehässige Sache«. E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat* als Dichtung der Hybris und der Niedertracht, in: *Mitteilungen der E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft* 32 (1986), S. 35–49, hier S. 38 und S. 42.

wogegen der alte V. als die Gegenkraft dazu, als der »Schutzgeist der Familie« apostrophiert wird (M, S. 240).

Damit wird nun doch die Realpräsenz des Gespensts wieder ins Metaphorische hinübergespielt, ebenso wie umgekehrt das ›Uneigentliche‹ der Metapher ins ›Eigentliche‹. Und mehr noch: Wenn das in der Majoratsstiftung gründende »düstere[] Familiengeheimnis, das in diesen Mauern verschlossen, wie ein entsetzlicher Spuk« wirkt (M, S. 230), dann erscheint das, was den realen Spuk evoziert, metaphorisch selbst als ein solcher. Und auch diese Mauern selbst haben es in jeder Hinsicht in sich. Ist ›das Majorat‹ zugleich die rechtliche Institution wie metonymisch deren Sitz und als solcher ein Spukschloss, so ist naheliegend, dass sich auch nicht eindeutig sagen lässt, was es mit seiner gespenstischen Atmosphäre auf sich hat, die bereits gleich zu Beginn der Erzählung beschworen wird. Was zunächst metaphorisch anmutet, lässt sich im Rückblick durchaus buchstäblich lesen:

Es ging fort durch lange hochgewölbte Korridore, Franzens flackerndes Licht warf einen wunderlichen Schein in die dicke Finsternis. Säulen, Kapitälchen und bunte Bogen zeigten sich oft wie in den Lüften schwebend, riesengroß schritten unsere Schatten neben uns her und die seltsamen Gebilde an den Wänden, über die sie wegschlüpfen, schienen zu zittern und zu schwanken, und ihre Stimmen wisperten in den dröhnenden Nachhall unserer Tritte hinein: Weckt uns nicht, weckt uns nicht, uns tolles Zaubervolk, das hier in den alten Steinen schläft! (M, S. 205)

Obwohl der Text, wie erwähnt, nicht eigentlich der phantastischen Literatur zugerechnet werden kann, nähert er sich mit dieser zwischen dem Literalen und dem Metaphorischen oszillierenden Konstruktion einem häufig zu beobachtenden Verfahren der Phantastik, das gerade Hoffmann – ebenso wie später etwa Edgar Allen Poe – zum Einsatz bringt: der Literalisierung von Metaphern²⁸ und ihre Ausbreitung zu narrativen Szenarien, wie man das etwa aus den *Bergwerken zu Falun* kennt. Der Text lebt gewissermaßen davon, konstitutive Grenzziehungen zu verschleifen und damit kulturelle Leitdifferenzen auszuhebeln. Das sieht man hier zunächst am Tropus der Metapher selbst, die dann zugleich ein wesentliches Vehikel dieses semantischen Prozesses auch andernorts ist. Aufgehoben werden etwa die Grenzlinien zwischen Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen. Schon zu Lebzeiten erscheint Daniel als »bleiche, gespenstische Gestalt« (M, S. 277), zunächst also metaphorisch. Als »Nachtwandler« aber mit »leichenblassem entstellten Ant-

28 Vgl. Todorov, Einführung in die fantastische Literatur, S. 70.

litz«, in dem »etwas unheimliches gespenstisches« liegt (M, S. 269), nimmt er schon vor seinem Tod jene Rückkehr an den Tatort vorweg, die er später als Spuk praktizieren wird. Das gespenstische Wiedergängertum ist nur die postmortale Verlängerung des Umgetriebenwerdens im somnambulen Schlaf. Und während Theodor Zeuge dieser Erscheinung wird, wird sie zeitgleich vom Oheim im Nebenzimmer geträumt. Somnambulismus und Traum werden zu Übergangszonen zwischen Leben und Tod, Innen und Außen; sie überspringen Räume und Zeiten und ähneln darin strukturell dem Gespenst. Realität, Traum, Spuk – wo das eine endet und das andere beginnt, wird unklar, und dasselbe gilt für die Grenze zwischen Literalem und Metaphorischem.

So sind in dieser vermeintlich traditionellen Gespenstergeschichte erhebliche Irritationen verborgen. Das Gespenst importiert das Vergangene in die Gegenwart und durchsetzt diese mit einer anachronen Zeitschicht. Es ist nicht mehr das Exterritoriale und schlechthin Andere, sondern mitten in der Gesellschaft und ihren Institutionen, die damit einen unheimlichen Zug erhalten. Damit aber werden nicht nur seit der Aufklärung geltende Realitätskonzepte problematisiert, wie das etwa im *Sandmann* geradezu programmatisch geschieht, es werden auch bestimmte Qualitäten des Sozialen benannt: Zum Zeitpunkt der Niederschrift des Nachtstücks, am Beginn des Zeitalters der Restauration, markiert der Spuk ein zeittypisches soziales Phänomen, das gespenstische Wiedergängertum einer obsoleten und verhängnisvollen, weil ungerechten und weiteres Unrecht produzierenden Institution. Der Text zeigt, wie etwas eigentlich Überlebtes gleichwohl als Überlebendes die Gegenwart ver- und zerstört, und hat so eine zeitdiagnostische Qualität. Zugleich damit verhandelt der Text auch die Verfahren einer solchen Sichtbarmachung: die Problematik der Metapher nicht weniger als die Wiedergängerstruktur des Lesens und des Erzählens alter Geschichten, wie sie dann gerade im Realismus besondere Bedeutung erlangen wird. Das Gespenst wird so auch zur poetologischen Reflexionsfigur.

3. Schach von Wuthenow und das Gespenst der falschen Ehre

Eine politische, soziale und kulturelle Dimension gewinnt das Gespenst auch in Theodor Fontanes *Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes*, 1882 erstmals publiziert.²⁹ Sie beginnt im April 1806 kurz

²⁹ *Schach von Wuthenow* wird zitiert nach: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Abt. I, Bd. 1, 2. Aufl., München 1970, S. 555–684. Im Folgenden zitiert: SW.

vor Ausbruch des Vierten Koalitionskrieges, in dessen Verlauf der preußische Staat noch im selben Jahr zusammenbrechen und das titelgebende Kürassierregiment Gensdarmes aufgelöst wird. Die Geschichte des Protagonisten, des schönen Rittmeisters von Schach in ebendiesem Elite-Regiment, ist in den Kollaps Preußens eingebettet, spiegelt und kommentiert ihn, obwohl sie vordergründig nur eine private Verwicklung erzählt. Dieser Zusammenhang wird in verschiedenen Gesprächen um den Militärschriftsteller und Preußenkritiker Bülow verdeutlicht. Fontanes Auseinandersetzung mit der Geschichte Preußens weist darüber hinaus noch eine weitere Dimension auf: *Schach* ist eine Art ›Prequel‹ zu *Vor dem Sturm*, das eine weitere, wenige Jahre später situierte Umbruchsphase Preußens darstellt, und beide Texte sind offenkundig mit Blick auf die von Fontane zunehmend kritisch wahrgenommene aktuelle Situation Preußens nach der Reichsgründung angelegt.

Schach ist mit Mutter und Tochter Carayon befreundet, und obwohl er wohl eher die gut aussehende Mutter begehrt (vgl. SW, S. 576), kommt es zu einer kurzen erotischen Begegnung mit der charmanten Tochter Victoire, die einst schön war, nun aber von Blatternarben entstellt und ergo keine renommeesternde Partie mehr ist. Nach dem erotischen Rausch ernüchtert, antizipiert Schach die Häme seiner Kameraden – nicht zu Unrecht, denn seine Beziehungen zu den Carayons werden kurz darauf in einer Reihe bösariger Karikaturen verspottet. Schach zieht sich daraufhin auf sein Landgut Wuthenow zurück, und erst die Intervention von König und Königin bewegt ihn, seiner Verpflichtung gegenüber Victoire nachzukommen. Das tut er zwar, doch noch am Hochzeitstag erschießt er sich.

Schachs Person ist schon vor seinem Tod Gegenstand vieler kontroverser Gespräche, an denen sich fast alle Figuren der Erzählung beteiligen. Die Gründe seines Suizids werden abschließend in zwei Briefen kommentiert, einerseits von Bülow, andererseits von Victoire, die unvermittelt nebeneinanderstehen. Wenn Victoire schreibt: »Meine liebe Lisette, wie lösen sich die Rätsel? Nie. Ein Rest von Dunklem und Unaufgeklärtem bleibt, und in die letzten und geheimsten Triebfedern anderer oder auch nur unsrer eignen Handlungsweise hineinzublicken, ist uns versagt« (SW, S. 681), dann scheint das auch das Verfahren des Textes selbst zu beschreiben, der heterogene Spuren legt, aber deutungsoffen bleibt. Wie fast immer, bietet Fontane keine Eindeutigkeiten, sondern nur perspektivische Hypothesen über das ›Reale‹. Sein ›Realismus‹ bewährt sich gerade auch in der Feststellung der unhintergehbaren Interpretations- und Rekonstruktionsbedürftigkeit dessen, was als ›Realität‹ gelten soll.

Die beiden Briefe selbst können für die zwei Pole der textinternen Deutung Schachs stehen, an denen sich auch die Forschung über weite Strecken orien-

tiert hat:³⁰ Bülow vertritt eine soziale, Victoire eher eine individualpsychologische Sicht, indem sie Schachs Verhalten in »seiner eigensten und innersten Natur« begründet sieht (SW, S. 681). Für Bülows Perspektive spricht, dass Schach im höchsten Maß von der Meinung der Gesellschaft und insbesondere seiner Regimentskameraden abhängig scheint. »Ich habe [...] keinen Menschen kennengelernt, bei dem alles so ganz und gar auf das Ästhetische zurückzuführen wäre« (SW, S. 571), bemerkt sein Offizierskollege Alvensleben, und meint mit dem »Ästhetische[n]« nicht primär eine besonders ausgeprägte künstlerische Neigung. Zwar spielt die Frage der Schönheit etwa einer künftigen Ehefrau eine derart maßgebliche Rolle, dass Schach, so wird ihm boshafterweise nachgesagt, die schöne Frau von Carayon schon allein wegen ihrer »unrepräsentablen Tochter« nicht heiraten würde (SW, S. 571), doch geht es insgesamt mindestens ebenso sehr um eine Frage der »Aisthesis«, der Wahrnehmung und des Wahrgenommenwerdens im sozialen Raum.

Obwohl oder vielleicht auch gerade weil Schach als »einer unserer Besten« gilt (SW, S. 572), dreht sich sein Leben um sein Ansehen, sein »Image«, die Wahrung seiner öffentlichen *persona*, mit dem Ziel, in den anderen ein makellores Bild seiner selbst zu evozieren. Victoire wird am Ende diagnostizieren, Schach sei ganz auf sozialen Glanz und »Repräsentation« ausgerichtet gewesen (SW, S. 682). Als »Mann von Ehre« (SW, S. 667) ist der Rittmeister auf diese als die Basis der sozialen Existenz bedacht. Die Ehre, wie sie Fontanes Erzählung entwirft, ist ein soziales Konstrukt. Sie ist, so lässt sich sagen, das Ansehen und die Anerkennung, die einer Person zugesprochen werden, weil sie die Normen ihrer Gesellschaft erfüllt.³¹ Über die Ausrichtung des Verhaltens an der Meinung der anderen wirkt sie als Garant der sozialen Konformität, ist ein Moment von sozialer Kontrolle und dient damit der Erhaltung des gesellschaftlichen *status quo*. Folgerichtig gehorcht Schach der Konvention, bewegt sich innerhalb der »Normalität« (SW, S. 571), ist selbstverständlich ein preußischer Legitimist (vgl. SW, S. 580) und schwört auf die von Bülow ironisierten »drei Glaubensartikel« eines mythisierten Preußentums (SW, S. 572, vgl. auch S. 583). Inwieweit sein Selbstbild dem von ihm gewünschten Fremdbild tatsächlich entspricht, erfahren wir nicht; seine Selbstachtung aber scheint maßgeblich von seiner sozialen Reputation abzuhängen. Der Rittmeister ist damit ein Extremfall unter Fontanes Figuren, die sich dem sozialen Imperativ unterwerfen.

30 Zusammenfassend zur Forschungslage: Markus May, Schach von Wuthenow, in: Theodor Fontane Handbuch, Bd. 1, hg. von Rolf Parr u. a., Berlin und Boston 2023, S. 233–244.

31 Zum Problem vgl. die Überblicksdarstellung von Dagmar Burkhart, Eine Geschichte der Ehre, Darmstadt 2006.

Wie sehr er außen-, ja fremdgesteuert ist, zeigt genau jener zentrale Konfliktpunkt, an dem sein Schicksal eine ganz neue Wendung bekommt. Die plötzlich von ihm entdeckte Attraktivität Victoires nämlich hat eine Vorgeschichte. Kurz zuvor hatte der sophistische Prinz Louis Ferdinand, in dessen Salon Schach verkehrt, mit der Feststellung gegläntzt, dass sich »hinter dem anscheinend Häßlichen eine höhere Form der Schönheit verbirgt« – »*le laid c'est le beau*« (SW, S. 608; Herv. im Orig.). Obwohl Schach durchaus auch von selbst die »Liebenswürdigkeit« Victoires wahrnimmt (SW, S. 607), erweist sich in diesem Punkt, dass nicht einmal sein Begehren ihm gehört. Erst die prinzliche Subversion des klassizistischen Schönheitsideals scheint für ihn den Anreiz darzustellen, Victoire zu begehren, und man mag schon eine solche Wiederkehr fremder Diskurse in Schachs Reden und Verhalten gespenstisch nennen:

Text und Erzähler sind geradezu sorgfältig darum bemüht, die Leere und den Mangel in Schach von Wuthenow immer wieder zum Vorschein zu bringen: als einen Ort, in den sich fremde Befehle und Diskurse einschreiben, auf den sich Ansprüche und Stimmen richten, ohne daß eigene Motivationen sichtbar würden.³²

Die Szene zeigt dabei zugleich, dass die strikte Dichotomie von Innen und Außen, Sozialem und Psychischem nicht aufgeht. Der Text spannt seine Narration vielmehr zwischen diesen Polen und in ihrer Vermittlung auf, denn er verdeutlicht gerade, dass Schach die Normen seiner Umwelt nicht nur einfach befolgt, sondern dass er sie sich zu eigen macht und sich geradezu einverleibt. Dies erweist sich auch in dem Normenkonflikt, in den er nun gerät. In ihm kollidiert die Sorge um sein durch eine »unrepräsentable« Heirat bedrohtes Ansehen mit einer anderen »Pflicht und Ehre«, die der König von ihm fordert (SW, S. 667):³³

32 Walter Erhart, Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München 2001, S. 172–185, hier S. 180. Zur »Liebesszene« zwischen Victoire und Schach vgl. auch die intensive Lektüre von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, »*Le laid c'est le beau*«. Liebesdiskurs und Geschlechterrolle in Fontanes Roman *Schach von Wuthenow*, in: DVjs 72 (1998), S. 243–267, hier S. 254–264.

33 In einem Brief vom 14. 3. 1880 an Gustav Karpeles, den Redakteur von *Westermann's Illustrierten deutschen Monatsheften*, resümiert Fontane die Problematik wie folgt: »Eitlen, auf die Ehre dieser Welt gestellten Naturen, ist der Spott und das Lachen der Gesellschaft derart unerträglich, daß sie lieber den Tod wählen, als eine Pflicht erfüllen, die sie selber gut und klug genug sind als Pflicht zu erkennen, aber auch schwach genug sind aus Furcht vor Verspottung nicht erfüllen zu wollen.« (Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. IV, Bd. 3, München 1980, S. 66)

Die gnädigen Worte beider Majestäten hatten einen Eindruck auf ihn nicht verfehlt; trotzdem war er nur getroffen, in nichts aber umgestimmt worden. Er wußte, was er dem König schuldig sei: *Gehorsam!* Aber sein Herz widersprach, und so galt es denn für ihn, etwas ausfindig zu machen, was Gehorsam und Ungehorsam in sich vereinigte, was dem Befehle seines Königs und dem Befehle seiner eigenen Natur gleichmäßig entsprach. (SW, S. 668; Herv. im Orig.)

Dass diese beiden, auf konkurrierenden Ehrkonzepten basierenden Normen unterschiedlich stark verwurzelt sind, gleichwohl aber in der Kompromissbildung eines Suizids nach der Hochzeit zugleich bedient werden sollen, ist hier weniger von Interesse als die Begründung: Von »Herz« und der »eigenen Natur« ist die Rede, wenn es um Schachs Widerwillen gegen eine Ehe geht, der zumindest zu einem hohen Anteil sozial geprägt ist. Bleiben die Forderungen der sozialen Reputation nicht äußerlich, sondern wandern nach innen, so impliziert dies, dass »Herz« und »Natur«, die Kernzonen von Emotionalität, Innerlichkeit und Individualität, sozial infiltriert sind. Fontanes Analyse »psychologische[r] Probleme« (SW, S. 571) ist immer auch Gesellschaftsanalyse. Ohne damit andere Aspekte marginalisieren und den »Rest von Dunklem und Unaufgeklärtem« negieren zu wollen, mag es daher legitim sein, Fontanes Erzählung und seinen Protagonisten von der Seite einer sozialen Symptomatik her anzugehen.

So sehr sich in Fontanes Erzählung Momente einer Parodie der Romantik zeigen,³⁴ so wenig gilt dies für das Gespenst, das für viele »realistische« Zeitgenossen ein Inbild des Romantischen ist. Denn auch diese Geschichte weist eine gespenstische Dimension auf, die viel ausgeprägter ist, als es auf den ersten Blick scheint. Ein Ausflug Schachs mit den Carayon'schen Damen führt nach Tempelhof, speziell in die dortige Dorfkirche, die im Mittelalter die Komtureikirche der dortigen Niederlassung des Templerordens war. Victoire identifiziert diesen Ausflug retrospektiv als einen »Wendepunkt« (SW, S. 682). In der Kirche besichtigt man das Grab eines Tempelritters, der tatsächlich gar keiner ist. »Er lag hier«, genauer gesagt: seine Grabplatte lag, so kolportiert die Küsterstochter eine alte Sage, »vor dem Altar über hundert Jahre, bis es ihn ärgerte, daß die Bauern und Einsegnungskinder immer auf ihm herumstanden und ihm das Gesicht abschurrten, wenn sie zum Abendmahl gingen« (SW, S. 586) – woraufhin

34 Vgl. Walter Müller-Seidel, Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland, 2. Aufl., Stuttgart 1980, zu *Schach von Wuthenow* S. 132–151, hier S. 140; Gerhart von Graevenitz, Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre, Konstanz 2014, zu *Schach von Wuthenow* S. 373–394, hier S. 377 und S. 393.

sich der tote Templer aus Protest als Poltergeist betätigt. Da diese akustische Botschaft opak bleibt, kommuniziert er im Folgenden schriftlich, indem er auf der Tafel, auf der die Lieder für den Sonntagsgottesdienst angeschrieben werden, Zahlen notiert, die auf eine Bibelstelle verweisen – das erinnert an die Aufschreibetechniken des Spiritismus, die Fontane auch in *Effi Briest* mit der Nennung des »Psychographen« anklingen lässt.³⁵ »Und als sie nachschlugen, da fanden sie: ›Du sollst deinen Toten in Ehren halten und ihn nicht schädigen an seinem Antlitz.‹ Und nun wußten sie, wer die Zahlen geschrieben, und nahmen den Stein auf und mauerten ihn in diesen Pfeiler« (SW, S. 587). Seitdem herrscht Ruhe.

Die Stelle ist unscheinbar, aber sie enthält in nuce die gesamte Lebensproblematik Schachs, der kurz darauf als »nachgeborne[r] Templer« apostrophiert wird (SW, S. 588). Mehrfach wird an dem Rittmeister seine Ritterlichkeit hervorgehoben (vgl. SW, S. 572, S. 592 und S. 613), und zur Identifikation mit dem mönchischen Templer gehört weiterhin sein Wunsch, ehelos zu bleiben (vgl. SW, S. 588, S. 632 und S. 682), den er mit so manchem Offizierskameraden teilt, etwa dem Grafen Wronski in Tolstois *Anna Karenina*. Vor allem aber liegt Schach wie dem toten Ritter nichts so sehr am Herzen wie die Wahrung seines ›Gesichts‹. Hier wie dort wird dieses Begehren im Spannungsfeld von metaphorischer, metonymischer und buchstäblicher Bedeutung des ›Gesichts‹ entwickelt. Wenn der Verstorbene moniert, dass ihm die Kirchgänger »das Gesicht abschurrten«, dann meint er nicht sein eigenes Gesicht, sondern das seines Abbilds auf der Grabplatte, um dessen Ähnlichkeit es ihm zu Lebzeiten sehr zu tun war (SW, S. 586) – er bedient sich also einer Metonymie. Der Bibelspruch, mit dessen Hilfe er das artikuliert, spricht dann aber vom »Antlitz« im Sinne von ›Ehre‹, ›Ansehen‹ und ›Andenken‹. Während der tote Templer dabei die metaphorische Verwendung von »Antlitz« in der vermeintlichen Bibelstelle reliteralisiert, spielt mit Blick auf Schach genau die metaphorische Dimension die zentrale Rolle: Gesichtsverlust als Ehrverlust ist der soziale Tod.³⁶ Doch auch hier

35 Theodor Fontane, *Effi Briest*, in: Ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. I, Bd. 4, 2. Aufl., München 1974, S. 7–296, hier S. 94.

36 Die von der Küsterstochter zitierte Stelle wirft allerdings verschiedene Probleme auf. Zum einen ist auffällig, dass sie sich in der Bibel nicht nachweisen lässt – worum sich übrigens die Kommentare bisher wenig gekümmert haben. Sie ist also ebenso unzuverlässig wie die Bezeichnung des Toten als Tempelritter. Zum anderen scheint sich die metaphorische Wendung ›sein Gesicht verlieren‹, die man dem vermeintlichen Bibelzitat intuitiv unterstellen möchte, in Fontanes Zeit erst herauszubilden. Im Grimmschen Wörterbuch findet man im Artikel »Gesicht« von 1895 noch keinen entsprechenden Eintrag. Die idiomatische Rede von Gesichtsverlust und Wahrung des Gesichts scheint erst über das Englische aus dem Chinesischen ins Deutsche eingewan-

lassen sich ähnliche Verschiebungen zwischen buchstäblicher, metonymischer und metaphorischer Bedeutung finden wie in der Tempelhof-Sage, denn Schachs Furcht vor einem Gesichts- als Ansehensverlust wird kurzgeschlossen mit seiner physischen Schönheit, denn »Schönheit [...] macht selbstisch, und wer selbstisch ist, ist undankbar und treulos« und nicht zuletzt eitel (SW, S. 588, vgl. auch S. 592), so Victoire. In diesem Punkt sind die Beobachter weitgehend einig: Der schöne Schach sei, so sein Regimentskamerad Alvensleben, »krankhaft abhängig, abhängig bis zur Schwäche, vom Urteile der Menschen, speziell seiner Standesgenossen« (SW, S. 571 f.). Genau das ist es ja offenbar, was ihn zum Verrat an Victoire treibt (vgl. SW, S. 634 f.). Das schöne Gesicht im Wortsinne führt also kausal zum Imperativ einer metaphorischen Gesichtswahrung und eröffnet auch eine physiognomische, eine körpersemiotische Dimension des Textes, die sich im Spannungsfeld von Schachs Schönheit, Victoires Hässlichkeit und deren jeweiligen charakterlichen und habituellen Korrelaten und Konsequenzen entfaltet. Es ist eine bemerkenswerte Pointe, dass Fontane hier auf eine »soziale Physiognomik« zusteuert,³⁷ in der die körperliche Schönheit nicht mehr im Sinne der antiken Kalokagathia und ihrer Lavater'schen Tradition Ausdruck innerer Qualitäten ist, sondern zum sozialen Agens wird, das be-

dert zu sein; vgl. etwa das Kapitel »Face« in Arthur H. [Henderson] Smith, *Chinese Characteristics* [1. Aufl. 1894], 5. Aufl., New York, Chicago und Toronto o. J., S. 16–18. Erst 1967 entwickelt Goffman aus dem Begriff ein einschlägiges und bis heute weiter ausdifferenziertes soziologisches Konzept: Erving Goffman, *On Face-Work. An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction* [1. Aufl. 1955], in: Ders., *Interaction Ritual. Essays in Face-to-Face Behavior*, New York 1967, S. 5–45; vgl. den Überblicksartikel von Karen Tracy, *The Many Faces of Facework*, in: *Handbook of Language and Social Psychology*, hg. von Howard Giles und W. Peter Robinson, Chichester u. a. 1990, S. 209–226. Zur Verwendung der Metapher im Deutschen finden sich m. W. kaum belastbare Forschungsergebnisse. Für Fontane ist eine solche metaphorische Lesart von »Antlitz« keineswegs ausgeschlossen, ja sie drängt sich im Zusammenhang mit der Ehrung des Andenkens der Toten geradezu auf. – Nur optional sei hier auf eine andere Lesart hingewiesen, die auf den Kontext von ikonoklastischen Strömungen und weit verbreiteten Praktiken einer *damnatio memoriae* anspielen könnte, in denen jeweils die Beschädigung und Löschung von Gesichtern betrieben wurde (die der vermeintliche Templer eben gerade vermeiden möchte), teils aus grundsätzlicher Aversion gegen bildliche Darstellungen, teils um gezielt Einzelpersonen aus dem kollektiven Gedächtnis zu tilgen. Am Ende läuft aber auch diese Praxis auf eine metaphorische Interferenz von ›Gesicht‹ und ›Image/Ansehen/Ehre‹ hinaus.

³⁷ So ein Terminus, den Gerhard Neumann in einem anderen Zusammenhang und mit anderer Zielrichtung geprägt hat: »Rede, damit ich dich sehe«. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick, in: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*, hg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel, München 1988, S. 71–107, hier S. 72 und passim.

stimmte Charakterzüge und Verhaltensweisen überhaupt erst produziert. Umgekehrtes gilt für Victoire. Das soll hier aber nicht mehr Thema sein.

Wichtig ist hier primär, dass in der Tempelhof-Episode die Lebensmaxime Schachs, die Orientierung am Prinzip des Ansehens und der Ehre, als Stimme aus der Geisterwelt toter Ritter erklingt. Die soziale Norm erhält den Status eines gespenstischen Diktats, einer Wiederkehr von längst schon Totem und Obsoletem. Insofern deutet sich im Schicksal des toten Tempelers, der sein Gesicht verliert, sowohl der mögliche soziale wie der faktische leibliche Tod Schachs proleptisch an. Obwohl wir es in der Tempelhof-Episode vordergründig nur mit einer Gespenstersage zu tun haben, die nicht ohne Ironie zu touristischen Zwecken aus den Tiefen der Vergangenheit hervorgezogen wird, kann man vielleicht doch sagen, dass sie als Ganze das aktuelle Geschehen um Schach metaphorisch kommentiert und auf den Punkt bringt – zugleich aber auch ein Agens der Handlung darstellt.

Dass der Tote de facto gar kein Tempelritter ist, sondern ein »Reiteroberst aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges« (SW, S. 587) kappt die Verbindung zu Schach ebenso, wie es sie auf anderem Wege erneut herstellt, ist doch auch er ein adeliger Kavallerieoffizier – zudem ist die Differenz von »Ritter« zu »Reiter« zwar kulturgeschichtlich beträchtlich, phonetisch aber nur gering. Diese Richtigstellung unterläuft proleptisch Schachs Ritterlichkeit, und die Probe aufs Exempel folgt umgehend. Der Maxime der Gesichtswahrung folgend, lässt Schach nach Verlassen der Kirche ganz unritterlich Victoire stehen und nimmt lieber den Arm der schönen Mutter, sobald man sich wieder in den Bereich der Öffentlichkeit bewegt (vgl. SW, S. 589). Naheliegenderweise vermutet Victoire in einem Brief:

[...] ich konnte mich des Gedankens nicht erwehren, daß es ihm peinlich gewesen sei, mit *mir* und an meinem Arm unter den Gästen zu erscheinen. In seiner Eitelkeit, von der ich ihn nicht freisprechen kann, ist es ihm unmöglich, sich über das Gerede der Leute hinwegzusetzen, und ein spöttisches Lächeln verstimmt ihn auf eine Woche. So selbstbewußt er ist, so schwach und abhängig ist er in diesem *einen* Punkte. (SW, S. 592; Herv. im Orig.)

Das nimmt in manchem den weiteren Verlauf der Handlung in nuce vorweg. Denn um dem »Gerede der Leute« zu entgehen, um sein Image zu wahren, ist Schach, der »Mann von Ehre« (SW, S. 667), bereit, die Ehre von Victoire der seinigen zum »Opfer« zu bringen (SW, S. 680). In mancher Hinsicht ähnelt auch Victoire dem Toten in der Kirche. Fürchtet dieser um Beschädigung seines Antlitzes, so ist eine solche bei Victoire durch die Blattern bereits einge-

treten. Im Verständnis der Zeit ist sie durch ihren Fehltritt »entehrt«, und indem der schöne Schach sich, vom falschen Templer bestärkt, nur um die Wahrung seines eigenen Gesichts kümmert, treibt er die Beschädigung von Victoires Gesicht voran. Noch sein Versuch einer »*restitutio in integrum*« (SW, S. 607; Herv. im Orig.) durch die Eheschließung mündet tatsächlich in die maximale Brüskierung der eben Angetrauten. Anders als Victoires Freundin Lisette mit ihrem Plädoyer für die widerspruchslöse Einheit der Person meint (vgl. SW, S. 613), verwickelt sich Schach in eine intrikate Dialektik von Gesicht und Ehre. Indem sein *face-work* um deren strikte Aufrechterhaltung bemüht ist, unterminiert er sie gerade – bei den Protagonistinnen und Protagonisten ebenso wie auf der Ebene des Textes selbst. So ist Schach nur ein falscher Ritter, und das verbindet ihn dann doch wieder mit dem Toten in Tempelhof.

Wenig später spinnt Bülow die in dieser Szene artikuliertete Konstellation metaphorisch weiter. Das Gespräch im Salon des Prinzen Louis Ferdinand dreht sich unter anderem um eine Auszeichnung, die der Dramatiker und Schauspieler August Wilhelm Iffland erwartet, aber nicht bekommen hat. Für Bülow ist die ganze Aufregung um den entgangenen Orden ein Symptom für die sozialen »Vorurteile[], in denen wir stecken«, zu denen auch der Ehrgeiz des Bürgertums gehört, der sich darin erschöpft, »sich nur eitel und eifersüchtig in die bevorzugten alten Klassen einreihen« zu wollen (SW, S. 603). Dann bemerkt er hinter sinnig: »Wer Gespenster wirklich ignoriert, für den gibt es keine mehr, und wer Orden ignoriert, der arbeitet an ihrer Ausrottung. Und dadurch an Ausrottung einer wahren Epidemie ...« (SW, S. 603)³⁸ Was aber ist damit eigentlich gesagt? Warum spricht Bülow in diesem Kontext von Gespenstern und was leistet ihre Parallelsetzung mit den Orden?

Bülow spielt sein Argument gleich mehrfach über die Bande. Obwohl es ihm in erster Linie um etwas anderes geht, beginnt er mit dem Bruchstück eines verqueren epistemologischen Arguments, das noch einmal den Bogen zurück zur Tempelhofszene schlägt:

»Ich finde doch«, sagte Tante Marguerite, die, je schrecklicher sie sich vor Gespenstern fürchtete, desto lebhafter ihr Vorhandensein bestritt, »ich finde

38 Eine ganz ähnliche Position findet sich in *Vor dem Sturm*. In einem Gespräch zwischen der herrnhutischen Tante Schorlemmer und Berndt von Vitzewitz heißt es: »Wer ein Gespenst großzieht, den bringt es um«, sagte die Schorlemmer. / »Wir sollen es nicht großziehen, aber wenn es da ist ... / »So sollen wir seiner nicht achten. Dann schwindet es. Es kann Mißachtung nicht ertragen, denn es ist eitel wie alle höllische Kreatur.« Theodor Fontane, *Vor dem Sturm*, in: Ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. I, Bd. 3, 2. Aufl., München 1971, S. 546.

doch, die Regierung sollte mehr gegen dem Aberglauben tun.« Und dabei wandte sie sich ängstlich von dem unheimlichen Steinbild ab und ging mit Frau von Carayon, die, was Gespensterfurcht anging, mit dem Tantchen wetteifern konnte, wieder dem Ausgange zu. (SW, S. 587, vgl. auch S. 591)

Man kennt diesen Befund aus anderen Texten Fontanes; bei Hratscheck, dem Grafen Petöfy oder dem Landrat Innstetten zeigt sich ein ähnlicher Zwiespalt. Fontane greift dabei eine Diagnose auf, die sich bereits die Aufklärung selbst gestellt hatte und die er in den *Wanderungen* im Rekurs auf die Regensburger »Reichstagzeitung« zitiert: Gerade das Zeitalter der Aufklärung sei in besonderen Maße von »Sektengeist« und »Hang zum Aberglauben« durchsetzt gewesen.³⁹ Während man mit Lessing die Unbeweisbarkeit der Nichtexistenz von Gespenstern als Einfallspforte für deren Fortdauer beziehungsweise Wiederkehr ansehen kann, geht Fontane von einem eher dialektischen Modell aus und macht hinter diesem Phänomen einen unausbleiblichen »naturgemäßen Rückschlag« aus, der im Überdruß an einer trivialisierten Aufklärung wurzelte.⁴⁰ Aufklärung jedenfalls schützt offenbar nicht vor Aberglauben, sondern amalgamiert sich mit diesem in einer eigentümlichen Weise. Was sich am Ende dieser Ära als verwirrende epochale Gleichzeitigkeit zeigt, scheint sein Pendant in einer ebenso verwirrenden mentalen Schichtung in den Subjekten zu haben. Es ist also nicht so leicht, Gespenster loszuwerden – schon gar nicht, wenn man an sie glaubt, aber auch dann nicht, wenn man ihre Existenz bestreitet. An der Gespensterfront scheint es nur mehr oder weniger problematische Positionen zu geben. Während die Küsterstochter die Gespenstersage ohne erkennbare Irritation zum Besten gibt, dabei aber ihren Zuhörern allerhand zumutet, wird der Kampf gegen den Aberglauben ausgerechnet von der am meisten von Gespensterfurcht umgetriebenen Person eingefordert. Vielleicht darum die dritte Option, nämlich die Gespenster einfach zu ignorieren. Dementsprechend handelt es sich bei Bülow's intrikatem Argument auch nicht um eine schlichte Leugnung von Gespenstern, wie man es von ihm vielleicht erwarten würde, sondern eher um den subjektiven Akt eines Zum-Verschwinden-Bringens, der voraussetzt, was er zu eskamotieren sucht, – und eben darin

39 Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, in: Ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. II, Bd. 1–3, 3. Aufl., München 1991, hier Bd. 2, S. 296. Bei der von Fontane genannten »Reichstagzeitung« handelt es sich offenbar um die *Komital-Nebenstunden*. Der betreffende Artikel von 1785 wurde unter dem Titel *Neuer Beitrag zu einiger Kenntniß verschiedener jetzt existirenden Geheimen Gesellschaften in die Berlinische Monatschrift* übernommen (1785, Bd. 2, S. 355–374). Hier (S. 355) auch der Hinweis auf den Originaltitel der Zeitung.

40 Ebd., S. 313.

contre cœur befestigt: Was man ignoriert, muss ja in irgendeiner Weise vorhanden sein, sodass man hier eher von einem Plädoyer für Verdrängung sprechen könnte. Wer es geschafft hat, dass es für ihn »keine mehr« gibt, nämlich Gespenster, der hat sie zuvor schon in ihrer Existenz anerkannt. Damit reproduziert Bülow auf der Ebene des subjektiven Umgangs mit Gespenstern deren ambivalenten ontologischen Status zwischen Sein und Nicht-Sein, Präsenz und Absenz. Er bestätigt mit seinem Diktum implizit, dass nicht nur komische Figuren wie das »Tantchen«, sondern dass »wir« in »Vorurteilen« stecken, aus denen wir auch dann nicht herauskommen, wenn wir sie durchschauen – sind doch, so Bülow, die »Reflexionen« den »Empfindungen weit voraus« (SW, S. 603). Ein irritierender Befund mitten im szientistischen Jahrhundert.

Bülow aber geht es nicht »eigentlich« um Gespenster und nicht in erster Linie um Orden, die für ihn nur Symptom eines weit darüber hinausreichenden Phänomens sind, ein *pars pro toto*, also eine Synekdoche beziehungsweise eine Metonymie. Zwischen Orden und Gespenstern besteht eine metaphorische, zumindest eine Analogie-Beziehung; was Bülow über Gespenster sagt, gilt auch für Orden. Orden sind Ehrenzeichen, sie werden ihrem Anspruch und einer allgemeinen Einschätzung nach für Verdienste vergeben, drücken eine öffentliche Ehrung, eine Auszeichnung und Würdigung aus, sind damit Ausdruck des symbolischen Kapitals des Empfängers und steigern dieses zugleich im Sinne eines Echoeffekts. Der ganze Kontext der Stelle verrät aber, dass ihre Vergabe vollständig konventionalisiert und veräußerlicht ist, insofern sie nach Status erfolgt, scheitert Iffland doch *als* Bürgerlicher und Vertreter des »Histrionentum[s]« am Einfluss der konservativen »Hofgeneralität« (SW, S. 603). In kritischer Perspektive sind Orden daher Ehren-Zeichen ohne Referenz, sie bedeuten nichts, oder zumindest nicht das, was sie zu bedeuten vorgeben; später wird Bülow den »Kultus einer falschen Ehre« (SW, S. 680) und die Inflationierung dieses Begriffs beklagen: »Ehre« sei jedes »dritte Wort«:

[...] eine Tänzerin ist charmant ›auf Ehre‹, eine Schimmelstute magnifique ›auf Ehre‹, ja, mir sind Wucherer empfohlen und vorgestellt worden, die superb ›auf Ehre‹ waren. Und dies beständige Sprechen von Ehre, von einer falschen Ehre, hat die Begriffe verwirrt und die richtige Ehre totgemacht. (SW, S. 679)

Bülow hält Orden daher für »Kindereien«, die gänzlich »überlebt« (SW, S. 603) seien, mithin einer Lebens- und Denkphase angehört, aus welcher Erwachsene eigentlich herausgewachsen sein sollten. »Vorurteile« und »Orden« als ihre Teilmenge sind metaphorische »Gespenster«, wobei die Verknüpfung durch die semantische Schnittmenge einer Wiederkehr beziehungsweise eines untoten

Fortlebens erfolgt. Die fetischistische Faszination für Orden ist – so eine weitere metaphorische Bestimmung – eine »Krankheit«, die Krankheit einer fehlgeleiteten Renommisterei, die Schachs Dialektik von Gesicht und Ehre in einem größeren sozialen Umfeld bestätigt, ja eine »Epidemie«, wie etwa die Blattern, die Victoires Gesicht entstellt haben. Sie stammt als Effekt einer sozial flächendeckenden Geltungssucht aus einer »überlebt[en]« Vergangenheit, ihre Ausrottung aber gehört gleichwohl ins »Königreich[] Utopien«, denn »es gibt kaum einen Grad der Klugheit, der davor schützt« (SW, S. 603 f.). Auch das verbindet Orden und Gespenster. Sie scheinen immun gegen die Attacken der Vernunft und existieren auf deren Kehrseite ungestört fort.

Orden sind für Bülow daher Indizien einer gesellschaftlichen Fehlentwicklung, einer Gesellschaft im Niedergang, in der »Decadence« (SW, S. 564), und ihr Paradefall ist für ihn Schach von Wuthenow, dessen Abhängigkeit vom Urteil anderer ja gleichfalls als »krankhaft« pathologisiert worden war. Die Verbindung zu Schach stiftet nicht allein die auf Tempelhof zurückweisende Rekurrenz des Gespensts, sondern auch die Tatsache, dass der Rittmeister selbst stolzer Träger des Andreaskreuzes, des höchsten russischen Ordens, ist (vgl. SW, S. 599). Insbesondere aber fällt hier die Homonymie des Wortes ›Orden‹ selbst ins Auge, das an dieser Stelle die Ehrenzeichen meint, zuvor aber schon – und das ist eine weitere Anknüpfung an die Kirchenszene – den »mönchische[n] Orden« der Templer bezeichnet hatte (SW, S. 588), dessen einer (falscher) Vertreter aus dem Grabe poltert und dessen anderer (metaphorischer) Schach ist.⁴¹ ›Orden‹ und ›Orden‹ sind nicht nur durch den Gleichklang verbunden, sondern auch durch das Moment des Unzeitgemäßen – der Templerorden wurde bereits 1312 aufgelöst –,⁴² und insofern ist Schach als »nachgeborne[r] Templer« (SW,

41 Eine versteckte historische Pointe liegt darin, dass Schach die Sage des Küstermädchens korrigiert: Der begrabene Templer sei, wie schon erwähnt, gar keiner gewesen, sondern der Reiteroberst Achim von Haake aus dem Dreißigjährigen Krieg (vgl. SW, S. 587). Der letzte Vertreter dieses Geschlechts war dann allerdings Johann Christoph Friedrich von Haake, der »der erste Träger des Ordens Pour le mérite« war (Kommentar zu *Schach von Wuthenow*, in: Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 1, S. 951–991, hier S. 977). Träger des *Pour le mérite* sind auch einige Mitglieder der Familie Schach auf den Ahnenbildern in Wuthenow (vgl. SW, S. 650). Um einige Ecken herum wird hier das Oszillieren der Vokabel ›Orden‹ noch einmal bestätigt.

42 Ein bemerkenswertes indirektes Verweisspiel zeigt sich in der Zitation von Zacharias Werner, dessen prononcierte Rolle in der Erzählung sich nicht nur durch die Persiflage seines Luther-Dramas *Die Weihe der Kraft* durch das Regiment Gensdarmes ergibt, sondern auch aus einem eher subkutanen Hinweis erklärt: Werners Doppel-drama *Die Söhne des Thals* (1803/04) mit den beiden Teilen *Die Templer auf Cypern* und *Die Kreuzesbrüder* behandelt die Auflösung des Templerordens und weist bemerkenswerte Übereinstimmungen mit Fontanes *Schach* auf. Wie Preußen im Allgemei-

S. 588) selbst schon eine Art Revenant. Nach Schachs Selbstmord resümiert Bülow die Fehlentwicklung, die Schach zum »Symptom«, zur »Zeiterscheinung« und zum Repräsentanten des preußischen Staates macht (SW, S. 678):

Da haben Sie das Wesen der falschen Ehre. Sie macht uns abhängig von dem Schwankendsten und Willkürlichsten, was es gibt, von dem auf Trieb- sand aufgebauten Urteile der Gesellschaft, und veranlaßt uns, die heiligsten Gebote, die schönsten und natürlichsten Regungen eben diesem Gesellschaftsgötzen zum Opfer zu bringen. Und diesem Kultus einer falschen Ehre, die nichts ist als Eitelkeit und Verschrobenheit, ist denn auch Schach erlegen, und Größeres als er wird folgen (SW, S. 679 f.),

Preußen nämlich. »Falsch« ist die Ehre mit Blick auf Schach schon deshalb, weil dieser zwar weiß und akzeptiert, was sie gebietet, aber nicht bereit ist, die vollen Konsequenzen auch in seinem Verhalten zu ziehen. Die Depravation der Ehre wird auch an Schachs Regiment, den Gensdarmes, sinnfällig. Als diese Zacharias Werners Luther-Drama *Die Weihe der Kraft* zu parodieren planen, werden die Kameraden als »Erben eines alten Ruhmes auf dem Felde militärischer und gesellschaftlicher Ehre« apostrophiert, die auch »der Gesellschaft den *Ton* geben« hätten (SW, S. 623; Herv. im Orig.). Nicht nur erscheint Ehre als Erbschaft, als rückwärtsgerichtete Perspektive, sie wird auch durch das geplante frivole und abgeschmackte Unternehmen als völlig entleerte, ja pervertierte Floskel enthüllt – wie sich ja gerade die theatralische Verlarvung der Offiziere zur Entlarvung wider Willen entwickelt. Schon früher hatte Bülow Schach als »Verkörperung jener preußischen Beschränktheit« bezeichnet, die sich auf ungerechtfertigtem Dünkel und den längst überholten militärischen Meriten der Vergangenheit ausruht (SW, S. 572), also durch eine Mischung aus Selbstüberschätzung und Modernisierungsverweigerung gekennzeichnet ist. Das erweist sich auch bei der glanzvollen Militärparade auf dem

nen und das Regiment Gensdarmes im Besonderen gehen bereits Werners Templer nicht allein an der Intervention von außen zugrunde, nämlich durch den französischen (!) König Philipp IV., der den Papst Clemens V. in seine Abhängigkeit gebracht hatte, sondern an sich selbst, an Sattheit, Arroganz, Eitelkeit, Gleichgültigkeit, Intriganz und dem Verlust der ritterlichen Tugenden. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Ritter »entartet«, und so klagt der ehrenwerte letzte Großmeister: »den König fürcht' ich nicht; / Nicht durch den König, durch sich selber fällt / Der Orden, fällt, erwürgt von seinen Söhnen« (Zacharias Werner, *Die Templer auf Cypern*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, aus seinem handschriftlichen Nachlaß hg. von seinen Freunden, 13 Bde., Grimma o. J. [1842], Bd. 4, S. 56 f., vgl. auch S. 25 ff.). So geht es bei Werner wie bei Fontane um die Selbstzerstörung einer überlebten Gesellschaft.

Tempelhofer Feld – und auch diese Koinzidenz wiederum ist alles andere als ein Zufall –, bei der sich die »Armee [...], was Erscheinung und Schulung anging, immer noch« als »die fridericianische« präsentiert (SW, S. 611) – ein Todesurteil angesichts der napoleonischen Innovationen in militärischer Strategie und Taktik. In diesem Horizont erscheint nun Schachs Selbstmord als paradigmatisch für den selbstverschuldeten Untergang Preußens gegenüber Napoleon. Für beide gilt am Ende »Schach – matt« (SW, S. 639). Der Rittmeister wie sein Land leben in einer aus illusionären Relikten vergangener Werte zusammengesetzten »Welt des Scheins« (SW, S. 680), einer gespenstischen Phantomwelt, die sich aus einem verfehlten Vergangenheitsbezug speist und nun ihren Kollaps erlebt. Wie der angebliche tote Templer Schach metaphorisch spiegelt, so wird Schach zum metonymischen wie zum metaphorischen Vertreter Preußens.⁴³ Insofern stellt Fontanes Erzählung eine »Unheilsgeschichte der Ehre« vor Augen.⁴⁴ Und beider Untergang resultiert insofern aus einer Verkennung und Verfehlung von Wirklichkeit und Gegenwart – darin schließt dieser Komplex an ein zentrales Thema realistischer Literatur an. So steht hier im Kern eines obsoleten Preußentums – das Gespenst.

Dass sich Preußen seine eigenen Gespenster auch ganz buchstäblich produziert, geht aus der beiläufigen Passage hervor, in der Frau von Carayon auf dem Weg zum König, dem sie ihr Leid über Schach klagen wird, am Schloss Marquardt bei Potsdam vorbeigefahren wird. Ihr Führer

wußte von jedem Dorf und Lustschloß, an dem man vorüberkam, zu berichten, am meisten von Marquardt, aus dessen Parke, zu wenigstens vorübergehendem Interesse der Frau von Carayon, jenes Gartenhäuschen hervorschwimmte, darin unter Zutun und Anleitung des Generals von Bischofswerder [sic] dem »dicken Könige« (wie sich der immer konfidentieller werdende Cicerone jetzt ohne weiteres ausdrückte) die Geister erschienen waren. (SW, S. 660)

Es handelt sich hier um ein Selbstzitat Fontanes, der in den *Wanderungen* ausgiebig die spiritistischen Experimente des Hans Rudolph von Bischofswerder mit dem Kronprinzen und späteren »dicken Könige« Friedrich Wilhelm II., dem problematischen Nachfolger des »Große[n] König[s]« (SW, S. 678), in

43 Die Parallelisierung von Schach und Preußen ist in der Forschung immer wieder hervorgehoben worden, vgl. etwa Christian Grawe, Schach von Wuthenow, in: Fontane-Handbuch, hg. von dems. und Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 533–546, hier S. 543 f.

44 Graevenitz, Theodor Fontane: ängstliche Moderne, S. 386.

Marquardt und im Belvedere im Charlottenburger Schlosspark schildert⁴⁵ – ein markantes Beispiel für die bereits erwähnte Neigung zum Okkultismus während der Spätaufklärung. Mit Frau von Carayons Blick aus der Kutsche wird das historische Gespensterthema an Fontanes Gegenwart angebunden und ein aktualisierender Akzent gesetzt, befindet sich doch der Spiritismus zum Erzählzeitpunkt in voller Blüte. Bischoffwerder, später preußischer Minister, und sein Mitstreiter Johann Christoph von Woellner, zehn Jahre lang Chef des geistlichen Departements, Justizminister und Urheber des hoch umstrittenen Religionsedikts von 1788, waren die Drahtzieher in einem anderen Orden, dem der Gold- und Rosenkreuzer, und ihre Machenschaften bewegten den Kronprinzen zum Eintritt in diesen Orden. Ihre hohen Ämter verdankten sie nicht zuletzt den Gespenstern, und deren verhängnisvolle Wirkungen reichten bis auf die höchste politische Ebene. Sein Kapitel über das Charlottenburger Belvedere schließt Fontane mit den Sätzen:

Etwas Unheimliches ist drumher, das nicht abzutun ist. Was ist es? Ist es, weil es ein Spukhaus war, weil Gespenster hier umgingen?

Nein, denn man *spielte* hier nur Gespenst.

Aber fast scheint es, als ob ein doppeltes Grauen eben daraus erwuchs, daß die Geister, die hier auftraten, nur ein Schein, eine Lüge waren.⁴⁶

Auch dieses Unheimliche überdauert seine eigene Entzauberung; auch als de-realisierte Schein behalten die Gespenster eine Restpräsenz – und schlimmer noch: Gerade das Scheinhafte an ihnen enthüllt einen Abgrund an sozialer Heuchelei, Betrug und Selbstbetrug.

Eine weitere, symbolisch hoch aufgeladene Passage zeigt Schach als Heimkehrer in das Haus seiner Familie im fiktiven Wuthenow. Schach sucht dort Abstand und eine Entscheidung in seiner persönlichen Krise. Bei Helligkeit von »allernüchternster Tagtäglichkeit«, erscheint das durch und durch preußische Wuthenow nur im »Sternenschein [...] wie das Schloß im Märchen« (SW, S. 640), und darin verweist diese Stelle auf Bülow's Diagnose von der preußischen Scheinwelt. Und natürlich ist auch hier die verflossene Blütezeit des Preu-

45 Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. II, Bd. 2, S. 177–182 (Belvedere), S. 268–272 (Marquardt) und S. 295–316 (Geheime Gesellschaften im 18. Jahrhundert, darin das besonders bezeichnende Kapitel zu den »Schwindel-Orden«). Vgl. dazu Michael Ewert, Geisterbeschwörung, religiöse Schwärmereien und Aufklärung. Fontanes Beitrag zur Geschichte der geheimen Gesellschaften, in: Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer, Würzburg 2006, S. 183–201.

46 Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. II, Bd. 2, S. 182. Herv. im Orig.

ßentums auf Schritt und Tritt gegenwärtig, etwa in der »nach dem Muster von Sanssouci hergerichtete[n] Terrasse« (SW, S. 640) oder in den kleinen »Kalendarbildchen« in der Stube des alten Hausverwalter-Ehepaars, »Anekdoten aus dem Leben des Großen Königs darstellend« (SW, S. 648).⁴⁷ Tatsächlich steht Wuthenow ganz und gar im Zeichen der Vergangenheit, ja im Zeichen einer »Topographie und Ikonographie des Todes«, wie Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann formulieren:⁴⁸ die Eltern tot, die Räume vom »dichte[n] Staub« überzogen (SW, S. 643), »Zypressenpyramiden« im verkommenen Garten (SW, S. 645), »Immortellenkränze« an den Wänden (SW, S. 648), und selbst die Bucht des Ruppiner Sees, an der das sogenannte Schloss liegt, ist nur ein »toter Arm« (SW, S. 645). Alles ist hier »unverändert«, »wie früher« und in »vergangene[n] Zeiten«, kurzum: »seit lange nicht gelüftet« (SW, S. 642 f.). Den »Schatten« einer »uralte[n] Eiche« umkreist der in seinen Gedanken gefangene Schach »vielleicht, als würd' er in ihrem Bann gehalten« (SW, S. 645). In diesem Rahmen sind es nun bezeichnenderweise die Ahnenbilder, aus denen Schach der Imperativ von Ansehen und Ehre am deutlichsten entgegentritt, wie zuvor bereits aus dem Grab des falschen Ritters. Schon früher war bemerkt worden, dass zu Schachs »Liebhabereien auch die Genealogie zählte« (SW, S. 585 f.), also das vertiefte Wissen um Tradition, Abstammung und Familie, der er nicht genügen zu können befürchtet, der er sich aber auch gerade verweigern möchte. Zweierlei wird an den Porträtierten hervorgehoben: zum einen die Schönheit der Frauen, die Schönheit also jenes Gesichts, das Schach geerbt hat und das bekanntlich nicht geschädigt werden darf, vor allem nicht durch die Ehe mit einer unschönen Frau, und zum anderen der hohe militärische Rang und Status der Männer, der nicht zuletzt durch genau jene Orden signalisiert wird, über die sich Bülow mokiert hatte, etwa den heiß begehrten schwarzen Adlerorden (vgl. SW, S. 650), von dem im Gespräch über Iffland die Rede war (vgl. SW, S. 604).

Es verwundert daher nicht, dass es auch hier, in dieser dem Tod geweihten preußischen Scheinwelt, spukt, geradezu spuken *muss*. Schach, der der Hausdienerin Kreepschen mitteilt, er habe nicht schlafen können, wird von dieser gefragt: »Wat wihr denn los? Hätt et wedder spökt?« (SW, S. 647) Dass Schach nur – allerdings signifikant genug – von Motten und Nachtfaltern wachgehalten wurde, wie man sie aus Vanitas-Stilleben kennt, spricht nicht dagegen,

47 Vgl. zu dieser Präsenz der Bilder Sean Franzel, »Alles ist eitel«. Flüchtigkeit und Dauer in *Schach von Wuthenow*, in: Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane, hg. von Peter Uwe Hohendahl und Ulrike Vedder, Freiburg i. Br., Berlin und Wien 2018, S. 59–84, hier S. 76 ff.

48 Brandstetter und Neumann, »Le laid c'est le beau«, S. 266.

denn die eigentliche Botschaft der Mutter Kreepschen liegt im »wedder«, so als sei Spuk das Allertagtäglichste in diesem Haus.

Auch sonst liegen Spukhäuser buchstäblich nicht fern. Ein weiteres, eher unauffälliges Selbstzitat Fontanes verbirgt sich in der Bemerkung, Schachs Mutter sei früher häufig mit dem Boot über den See »nach Karwe« gefahren, »um den Knesebecks einen Besuch zu machen« (SW, S. 645). Nun wissen wir allerdings aus dem Ruppin-Kapitel der *Wanderungen*, dass »das Carwer Herrenhaus ein Spukhaus sei«,⁴⁹ pflegt hier doch eine »schwarze Frau« umzugehen.⁵⁰ Der für Fontane wichtigste Bewohner ist der Diplomat, Offizier und spätere Feldmarschall Karl Friedrich von dem Knesebeck (1768–1848), der sich 1806 in der Schlacht bei Auerstedt gegen Napoleon ausgezeichnet hatte und von diesem geachtet, ja gefürchtet wurde.⁵¹ Im Alter widmete sich Knesebeck historischen Studien und der Poesie. Und da heißt es nun: »Bis tief in die Nacht hinein saß er an seinem Pult. Die schwarze Frau kam und ging, aber das Knistern ihrer Seide störte ihn nicht; er, der dem großen Gespenst des Jahrhunderts mit siegreichen Gedanken entgegengetreten war, war schußfest gegen die Geister.«⁵² Die Gründe, aus denen Fontane diesen zwanzig Jahre zuvor erschienenen Text hier noch einmal anklingen lässt, liegen auf der Hand. Da ist zunächst der zeitgenössische Bezug auf Napoleon, das »große Gespenst des Jahrhunderts«.⁵³ Da ist dann weiterhin die so dezidierte wie prekäre Differenz zwischen meta-

49 Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. II, Bd. 1, S. 32.

50 Ebd., S. 34.

51 Ebd., S. 36 f.

52 Ebd., S. 38.

53 Es lässt sich nur darüber spekulieren, was das genau heißt, zumal Fontanes Haltung gegenüber Napoleon facettenreich, schwankend und alles andere als eindeutig ist. Geht es in seinen literarischen Texten um den »Empereur«, so zieht sich Fontane, wie so oft, gerne hinter seine Figuren zurück. Möglich ist, dass man es hier mit einem Gespenstbegriff zu tun hat, in dessen Kern eher das Gespenst als Phantom steht, sei es als »Schreckgespenst«, das mehrere Generationen das Fürchten lehrte, sei es, bezogen auf Napoleons Anhänger, als verführerische Verblendung. Möglich ist aber auch, dass Fontane hier eine Rezeptionsperspektive zugrunde legt: Napoleon ist der stete Wiederkehrer, nicht nur, weil er selbst seinen politischen Tod überlebt und aus Elba zurückgekommen ist oder weil sich in seinem Neffen Napoleon III. noch einmal ein blosser Abklatsch seiner Größe inszenierte (vgl. dazu Marc Thuret, Napoleon III. in Fontanes Urteil, in: Fontane-Blätter 59 (1994), S. 155–176), sondern v. a., weil das kollektive Imaginäre durch das ganze 19. Jahrhundert nicht von ihm loskommt. Bereits Fontanes Vater scheint auf Napoleon geradezu fixiert gewesen zu sein (vgl. Theodor Fontane, Meine Kinderjahre, in: Ders., Werke, Schriften und Briefe, Abt. III, Bd. 4, München 1973, S. 7–177, hier S. 91 f.), und Fontane selbst hat sich intensivste Kenntnisse der Napoleonischen Ära erarbeitet, nicht nur für *Vor dem Sturm* und *Schach*. Das »große Gespenst des Jahrhunderts« überdauert die Epochen.

phorischen und ›echten‹ Gespenstern, und da ist schließlich – und vor allem – die Bestätigung von Bülow – und Tante Schorlemmers – Diktum durch (den historisch späteren) Knesebeck. »Wer Gespenster wirklich ignoriert, für den gibt es keine mehr«, das ist genau Knesebecks Kasus, und Schach hätte sich in seiner Lebenskrise nur an diesem orientieren müssen, um sich von den Phantomen der Vergangenheit zu befreien. Aber das ist ihm zuwider. Die Lockung des Lebens präsentiert sich ihm im »sonnenbeschienenen Storchenpaar« auf der Frühsommerwiese (SW, S. 650 f.) vor seinem Pseudo-Schloss, aber dieses Bild wird ihm sogleich zur Karikatur und zum Schreckbild des ländlichen Familienlebens (vgl. SW, S. 651). Statt sich an ihm und damit an der Zukunft auszurichten, bleibt er lieber im »Bann« der Vergangenheit, der »falschen Ehre« und der öffentlichen Meinung. Die genealogische Leidenschaft Schachs, der auch lange nach dem Tod des Vaters noch immer der »junge Herr« (SW, S. 641) ist, der aus der Position des Sohns nicht herausfindet, erstreckt sich in die Vergangenheit, nicht prokreativ in die Zukunft. Seinen Gespenstern wird er dorthin folgen, woher diese kommen: in den Tod, der die Lebensuntauglichkeit seines Selbstkonzepts endgültig bestätigt.

Walter Erhart hat im Ausgang von der Wuthenow-Episode festgestellt, Schachs Konflikt liege »wesentlich tiefer als in gesellschaftlichen Rücksichten«. ⁵⁴ Im Zentrum des »kryptischen Familienromans«, ⁵⁵ der hier erzählt werde, stünden eine prekär gewordene Männlichkeit, die misslungene Ablösung von der Mutter, die Verweigerung einer Übernahme der väterlichen Position und damit der Fortführung der Genealogie. Als Kern von Schachs »eigenartige[r] Natur« (SW, S. 571, vgl. auch S. 681) und seines mehrfach bekundeten Wunsches, unverheiratet zu bleiben (vgl. SW, S. 632 und S. 682), stehe daher eine »Verfehlung männlicher Subjekt-Positionen«. ⁵⁶ Diese überzeugende Deutung wäre nun allerdings doch – und zwar über die soziale Fundierung der Gender-Zumutungen hinaus – mit der »gesellschaftlichen« und speziell preußischen Dimension von Schachs Schicksal zu vermitteln. Naheliegend ist es beispielsweise, nicht nur Schachs Identifikation mit dem zölibatären Templerorden (vgl. SW, S. 588 und S. 682), sondern seinen gesamten Lebensplan als Folge seiner »abweichenden Geschlechtsidentität« ⁵⁷ und genealogischen Verweigerung zu lesen, seine Laufbahn nämlich im tendenziell männerbündischen Offizierskorps. Genau das allerdings führt zu einer Überidentifikation mit den Erwartungen und

54 Erhart, Familienmänner, S. 176.

55 Ebd., S. 181.

56 Ebd., S. 184.

57 Ebd., S. 183.

Wertvorstellungen der Kameraden, und damit befindet man sich wieder im »Bann« des sozialen Konstrukts der Ehre.

Im Falle Schachs also prägt die Fixierung auf ein gespenstisch Überlebtes die Gegenwart und vereitelt – wie im *Majorat* – in autodestruktiver Weise eine Zukunft. Der Text setzt diesen Befund auch formal um, nämlich durch den Einsatz der Prolepse. Diese kann man damit als textuelle Spiegelung einer intradiegetischen Konstellation auffassen. Sie deutet auf kommende Ereignisse in der Narration voraus und suggeriert eine Vorherbestimmtheit der Zukunft, die mehr ist als eine bloß textuelle Finte der Leserlenkung. Dadurch werden die Zeitebenen in einer Weise verschränkt, die die Anachronie des Gespenstischen gewissermaßen umkehrt: nicht Wiederkehr eines Vergangenen, sondern Einfall des Zukünftigen in die Gegenwart. Man könnte hier, um Theodor Storms Begriffe zu verwenden, von einer textuellen Form des »Vorspuks« oder »Spökenkiekens« sprechen.⁵⁸ Fontanes *Schach von Wuthenow* legt sehr ausdrücklich den Finger auf diesen Zusammenhang. Nicht umsonst ist es hier, wie bereits erwähnt, ausgerechnet die Geistergeschichte um den Toten in der Kirche, die proleptisch wirkt, indem sie auf den sozialen wie tatsächlichen Tod Schachs hindeutet. Das wird im Text von langer Hand vorbereitet. Alvenslebens Psychogramm seines Regimentskameraden Schach (vgl. SW, S. 571f.) leitet über zu mehreren Prolepsen. Der Ausflug nach Tempelhof wird von seiner Planung an mystifiziert, indem Victoire und Schach scherzhaft über das »dunkle Ziel« der Fahrt orakeln (SW, S. 579, vgl. auch S. 576), während Frau von Carayon im unmittelbaren Anschluss wohl nicht ganz zufällig von einer inneren Determination zu sprechen beginnt: »[E]s liegt alles vorgezeichnet in uns« (SW, S. 577), sagt sie, und das gilt sowohl für Schach wie auch für den Text überhaupt. Daran schließt thematisch an, dass Victoire im Gespräch mit Schach »aus einer dunklen Ahnung heraus« spricht (SW, S. 589), in der sie exakt das Verhalten Schachs vorwegnimmt, der sie nur wenige Sätze später verlässt, um sich vor dem Gasthaus mit der schönen Mutter zeigen zu können – ein seinerseits wiederum vorausdeutendes Verhalten. Kein Wunder also, dass die kleine Reisegesellschaft mit einem gleich zweimal erwähnten ominösen Konzert in Tempelhof empfangen wird, nämlich dem »Musizieren der Unken« im Tümpel vor der Kirche (SW, S. 584), dessen Bedeutung später mit dem Hinweis auf die »Poggen« in

58 Dass man in diesem Fall auch von »Gesichten« spricht, verbindet das Thema Prophezeiung und Prolepse wiederum mit dem von Ehre und Physiognomik. Bei Fontane findet sich diese Wortverwendung etwa im Spreeland-Teil der *Wanderungen*. Dort heißt es über die kranke Johanna von Scharnhorst, sie habe »heftige Fieberphantasien [...], in denen die Kranke wunderbare Gesichte hatte« (Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. II, Bd. 2, S. 815).

Wuthenow sowohl bestätigt wie ironisch gebrochen wird.⁵⁹ Und auch an einer weiteren Stelle verweist der Erzähler auf Schachs Zukunft, dieses Mal ganz explizit: »Armer Schach! Es war anders in den Sternen geschrieben« (SW, S. 636). Weiteres ließe sich hinzufügen.

Diese Vorausdeutungen sind mithin sehr heterogenen Stimmen im Text zuzurechnen und haben dementsprechend eine unterschiedliche Verbindlichkeit. Ist es im zuletzt zitierten Satz die auktoriale Instanz, die hier eine ausdrückliche und, um Eberhard Lämmerts Begriff zu verwenden, »zukunftsgewisse Vorausdeutung« abgibt, während sie sich sonst mit Andeutungen und Anspielungen begnügt, so wirken daneben vor allem die Zukunftserwartungen und -ahnungen der Figuren selbst proleptisch.⁶⁰ Auch die ontologischen Begründungen der Prolepse variieren und ziehen sich so gegenseitig in Zweifel. Steht das »Schicksal« Schachs (SW, S. 635) einerseits in den Sternen, so begründet Frau von Carayon es aus der Psycho-Logik des Protagonisten. So gut wie immer aber – ob es sich nun um dunkle Ziele, unkende Teichbewohner, schreibende Tote, »Unglückstage« (SW, S. 671) oder Todesboten wie Staub und Nachtfalter handelt – stehen die Vorausdeutungen im Zusammenhang mit dem Gespenstischen und Unheimlichen. Dieser Effekt wird auch durch ihre perspektivische oder gar ironische Relativierung nicht neutralisiert, denn allein schon die Summe der Vorausdeutungen relativiert wiederum deren punktuelle Relativierungen. Die Fixierung auf die Vergangenheit lässt diese wiederkehren und determiniert so auch den weiteren Lauf der »Geschichte« wie der Narration. Mit ihrer spezifischen Zeitmodellierung formieren die Prolepsen gewissermaßen eine Gespenster-Zeit, und aus dieser Gespensterfalle führt kein Weg hinaus. Für Schach wie für Preußen gilt dabei der Satz der Tante Schorlemmer aus *Vor dem Sturm*: »Wer ein Gespenst groß zieht, den bringt es um.«⁶¹

Dass Schach und Preußen an Fortdauer oder Wiederkehr der Gespenster der Vergangenheit zugrunde gehen, wird in der zitierten Aussage Bülow's über das »Wesen der falschen Ehre« noch weitergesponnen (SW, S. 679), auf die hier noch einmal zurückzukommen ist: Die – wiederum metaphorische – Rede vom »Gesellschaftsgötzen«, von »Opfer« und »Kultus« (SW, S. 680) rückt die eigene

59 Hier berichtet der alte Krist, der Schachs Ankunft dem Gequack der Frösche entnommen haben will: »Awers ick wußt et joa, as de Poggen hüt Oabend mit ehr Geqoak nich to Enn' koam' künn'n. ›Jei, jei, Mutter, seggt ick, ›dat bedüt wat.‹ Awers as de Fruenslüd sinn! Wat seggt se? ›Wat sall et bedüden?‹ seggt se, ›Regen bedüt et. Un dat's man gaud. Denn uns' Tüffeln bruken't.« (SW, S. 641)

60 Zur erzähltheoretischen Systematisierung der Formen der Vorausdeutung bzw. Prolepse vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 6. Aufl., Stuttgart 1975, S. 139–194. Vgl. auch Gerard Genette, *Die Erzählung*, 2. Aufl., München 1998, S. 45–54.

61 Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. I, Bd. 3, S. 546.

Gesellschaft in die Nähe einer archaischen Stammesgesellschaft, die von mythischem, magischem und fetischistischem Denken gesteuert wird. Das ist kein Einzelfall bei Fontane. Vom sozialen Götzendienst ist immer wieder die Rede, insbesondere in *Effi Briest*⁶² oder *Cécile*, und mit Recht hat Rudolf Helmstetter von einer »literarische[n] Ethnologie der eigenen Kultur« bei Fontane gesprochen. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dabei Erkenntnisse der wissenschaftlichen Ethnologie eingeflossen sind,⁶³ etwa die prominente Theorie der »survivals« aus Edward Burnett Tylors Werk *Primitive Culture* von 1871. Es handelt sich dabei um Reste früherer Kulturzustände, Fälle, »wo Anschauungen mitten in Zuständen der Gesellschaft fortleben, welche sich ihnen allmählich mehr und mehr entfremden und sie schließlich gänzlich zu unterdrücken streben«, allerdings erfolglos.⁶⁴ Das hervorstechende Beispiel solcher Beharrungskraft von erratischen Partikeln einer älteren Kulturstufe ist für Tylor der Aberglaube, dem er auch den modernen Spiritismus zurechnet.⁶⁵ Solche »Überlebsel«, wie die zeitgleiche deutsche Übersetzung formuliert, durchziehen in Form von Figuren, Glaubensinhalten und Verhaltensweisen Fontanes Werke seit seinem ersten Roman *Vor dem Sturm*, wo beispielsweise die hexenhafte Figur des Hoppenmariakens als »ein geheimnisvolles Überlebsel der wendischen Welt« bezeichnet wird.⁶⁶ Es ist ein Uraltes, Überlebtes, das überdauert oder gespenstisch wiederkehrt, das kulturelle Imaginäre speist und die soziale Praxis der Gegenwart heimsucht.

Es ist kein Zufall, dass die Besichtigung der Tempelhofer Dorfkirche mit einer gleich mehrfachen, zunächst ironisch gebrochenen Überlebsel-Struktur einsetzt. Tante Marguerite, die man selbst schon als Überrest einer vergangenen Epoche ansehen kann (vgl. SW, S. 577 f.) und die unterhalb ihrer Leugnung von

62 Vgl. dazu Christian Begemann, »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...« Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes *Effi Briest*, in: Herausforderungen des Realismus, S. 203–241, hier insb. S. 233–239.

63 Rudolf Helmstetter, Das realistische Opfer. Ethnologisches Wissen und das gesellschaftliche Imaginäre in der Poetologie Fontanes, in: Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hg. von Michael Neumann und Kerstin Stüssel, Konstanz 2011, S. 363–388, hier S. 367.

64 Edward B. Tylor, Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte [1. Aufl. 1871], 2 Bde., Leipzig 1873, Bd. 1, S. 111. Zu diesem Konzept und seinem diskursiven Umfeld vgl. Michael C. Frank, Überlebsel. Das Primitive in Anthropologie und Evolutionstheorie des 19. Jahrhunderts, in: Literarischer Primitivismus, hg. von Nicola Gess, Berlin und Boston 2013, S. 159–187.

65 Tylor, Die Anfänge der Cultur, S. 142–159.

66 Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 3, S. 64.

Gespenstern von »Gespenssterfurcht« geprägt bleibt (SW, S. 587), also von Überlebseleln heimgesucht wird, zeigt sich irritiert, in der protestantischen Kirche auf die »alten Altarheiligen« zu stoßen, »die hier noch, aus der katholischen Zeit her, ihr Dasein fristeten. Es konnte nicht ausbleiben, daß das genferisch reformierte Tantchen aufrichtig erschrak, als sie dieser ›Götzen‹ ansichtig wurde« (SW, S. 585). Damit ist dann der textuelle Boden bereitet, auf dem Schach seine eigene Lebensmaxime als Stimme aus dem Grab vernimmt. Der Text überführt dabei die Sage vom Tempelritter in eine zeitdiagnostische Metapher, die den unzeitgemäßen Götzendienst um die Ehre als gespenstisch markiert. Der Prozess der Modernisierung von Gesellschaft und Bewusstsein erweist sich so als begrenzt und durchsetzt mit widerständigen und gegenläufigen Aspekten. Von dem linearen, auf Zukunft und Fortschritt fokussierten Geschichtsbild des zeitgenössischen Szientismus ist man hier weit entfernt.

4. Resümee: Der Mehrwert der Metapher

Ziehen wir abschließend einige Folgerungen aus dieser Konstellation. Wenn Metaphern »zeichenhaft verdichtete Weltauslegungen« sind und insofern eine »kulturphilosophische« und kulturdiagnostische Dimension haben,⁶⁷ was ist hier jenes »Mehr an Aussageleistung« durch ihren Einsatz, von dem Hans Blumenberg spricht?⁶⁸ Schon lange haben Interaktionstheorien der Metapher den rhetorischen Konsens in Zweifel gezogen, die Metapher sei die Ersetzung eines Ausdrucks durch einen anderen auf der Basis von Ähnlichkeiten. David Wellbery etwa stellt fest, Metaphern »setzten zwei (oder mehrere!) Systeme, jeweils aus Elementen und deren Relationen bestehend, zueinander in Beziehung, ohne jedoch alle Elemente und Relationen namhaft zu machen, ja ohne diese eindeutig zu fixieren.«⁶⁹ Für den Rezipienten stelle sich dann die Aufgabe, diese Elemente und Relationen sowie die Regeln ihrer Zuordnung aufzufinden beziehungsweise allererst zu konstruieren⁷⁰ und darin das semantische Potential der Metapher zu realisieren. Damit gerät dann, jedenfalls in vielen Fällen,

67 Ralf Konersmann, Metapher, in: Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts, hg. von Christian Bermes und Ulrich Dierse, Hamburg 2010, S. 267–278, hier S. 277.

68 Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie [1. Aufl. 1960], Frankfurt a. M. 1998, S. 9.

69 David Wellbery, Übertragen: Metapher und Metonymie, in: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner, Freiburg i. Br. 1999, S. 139–155, hier S. 140.

70 Ebd., S. 141.

auch die Unterscheidung von buchstäblicher und ›uneigentlicher‹ Bedeutung in Schwierigkeiten, und das Gespenst ist ganz sicher ein solcher Fall. Denn hier haben wir das bereits genannte Problem, dass schon die literale Bedeutung des Begriffs äußerst weit gespannt ist, von seinen Implikationen ganz zu schweigen. Zudem lässt sich sagen, dass Metaphernbildung kein einseitiger, sondern ein wechselseitiger Prozess ist, also in beide Richtungen wirkt. Gerade beim Gespenst kann man feststellen, dass die Verfahren der Metaphorisierung auf die Vorstellungen von Gespenstern zurückwirken und sie erweitern. Das setzt eine semantische Dynamik in Gang: Je vielseitiger das Gespenst zur Metapher wird, desto mehr Bedeutungsmöglichkeiten lagern sich in diesen diffusen Begriff ein. Verkompliziert wird die Situation bei Fontane zudem dadurch, dass die Gespenster-Metapher zwar von zentraler Bedeutung ist, aber nicht allein auftritt, sondern, wie Gerhard Kaiser in einem anderen Zusammenhang bemerkt, in ein »metaphorische[s] System[]«⁷¹ eingewebt ist, in ein ganzes Netzwerk tropischer, metaphorischer und metonymischer Bezüge, die sich zum Teil gegenseitig erläutern und einen Subtext bilden.

Die Effekte dieses Verfahrens, oder genauer: dieses »metaphorischen Prozesses«,⁷² sind inhaltlicher wie struktureller Art. Tiefenstrukturell ergibt sich eine Verbindung unterschiedlicher Themen- und Motivfelder. Mit Lakoff und Johnson lässt sich sagen, das »Wesen der Metapher besteh[e] darin, daß wir durch sie eine Sache oder einen Vorgang in Begriffen einer anderen Sache bzw. eines anderen Vorgangs verstehen und erfahren können«.⁷³ Das gilt sowohl für das Nachtstück Hoffmanns wie für die Erzählung Fontanes. Hoffmann zeigt die restaurativen Bemühungen seiner Epoche als gespenstisch und präsentiert seinen sozialen Befund als Schauer Geschichte, macht dabei aber gerade den Modus dieser Zuschreibung mit zum Thema, indem er das Gespenstische zwischen metaphorischer und literaler Bedeutung changieren lässt. Im Fall Fontanes ist der hervorstechendste Effekt, dass Schach als Repräsentant Preußens und seiner obsoleten Verhaltensmuster erscheint. Dabei entstehen wechselseitige Zuschreibungen von Eigenschaften, von Preußen auf Schach und von Schach auf Preu-

71 Gerhard Kaiser, *Schach von Wuthenow* oder die Weihe der Kraft: Variationen über ein Thema von Walter Müller-Seidel, zu seinem 60. Geburtstag, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22 (1978), S. 474–495, hier S. 488.

72 Vgl. den Begriff bei Werner Ingendahl, *Der metaphorische Prozess. Methodologie zur Erforschung der Metaphorik*, 2. Aufl., Düsseldorf 1973.

73 George Lakoff und Mark Johnson, *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* [*Metaphors We Live By*, 1. Aufl. 1980], 10. Aufl., Heidelberg 2021, S. 13. Diese Einsicht findet sich bereits bei Max Black, *Die Metapher* [1. Aufl. 1954], in: *Theorie der Metapher*, S. 55–79, hier S. 72 f., der die Metapher als »Filter« der Wahrnehmung bezeichnet.

ßen, sodass beide Seiten sich gegenseitig erläutern. Als gespenstisch werden diese Eigenschaften und Verhaltensweisen markiert, weil sie aus den Gefilden einer eigentlich schon begrabenen Vergangenheit herrühren, aber gleichwohl fort dauern, und zwar in einer geradezu kultisch und fetischistisch abgesicherten Weise, die Preußen einen archaischen Anstrich gibt. Das gilt – und das macht die Aktualität des historischen Romans aus – für Schachs Preußen nicht anders als für Fontanes Gegenwart, wie ein Blick auf *Effi Briest* lehrt. Metaphorische Verfahren scheinen besonders geeignet, solche Unterströmungen zu zeigen.

Die Metapher ist in mancher Hinsicht eine Störung, und das verbindet sie mit der Erscheinung von Gespenstern. Unter ihren Wirkungen, die erhellend, aufschließend, verblüffend oder witzig sein können, gibt es daher auch die, dass die Metapher mittels ihrer semantischen Doppelbelichtungen ein Un-Heimliches offenlegt, das Moment eines Anderen, Fremden und doch Zugehörigen, das sich unter der Oberfläche literaler Bezeichnungen verbirgt. In jedem Fall aber gilt das für die Metapher des Gespensts. Texte, die sie sozialdiagnostisch einsetzen, sind selbst Geisterseher. Sie öffnen einen Tiefenraum des kulturellen Imaginären und artikulieren für den Bereich der modernen Gesellschaft etwas Widerständiges, das zu dieser quer zu stehen, ihr inadäquat zu sein scheint und sie doch ›trifft‹. In diesem Lichte zeigen sich Phänomene, die eine gewisse kulturelle Selbstverständlichkeit haben, von einer zumeist ungesehenen Seite. Dadurch wird eine Art ›Vertigo-Effekt‹, ein ›Schwindlig-Werden‹ in der vermeintlich säkularen Welt evoziert: Die vertraute Welt wird unheimlich, verfremdet und befremdlich. Die ›Moderne‹, um es einmal sehr pauschal zu sagen, scheint nicht identisch mit sich selbst zu sein, sondern aus anachronen Schichten zu bestehen. Für das 19. Jahrhundert, die Zeit unserer Texte, wird deutlich, dass diese heimgesucht wird von unerledigten Altlasten und durchzogen ist von ›überlebten‹ und gleichwohl überlebenden Relikten, Restbeständen, Wiederkehren – und zu diesen gehören nicht nur überkommene Institutionen, Normen, Werte und Verhaltensmodelle, sondern auch die Gespenster-Metapher selbst als Moment eines vermeintlich obsoleten, nämlich voraufklärerischen Weltbilds. Darin liegt eine besondere Stärke dieser Konstruktion: Die Gespenster-Metapher ist quasi selbst schon, was sie aussagt, ein Überlebsel aus den Tiefen des kulturellen Imaginären; sowohl Hoffmann als auch Fontane unterstreichen das, indem sie ansatzweise eine epistemologische Ebene einspielen, auf der der Status von Gespenstern in Frage steht. Das selbst Unheimliche, kulturell Ausgeschlossene und trotzdem Wiederkehrende wird dabei zu einer zeitgemäß-unzeitgemäßen Erläuterung analoger Phänomene im sozialen und politischen Leben der Gegenwart. Doch noch dieses Andere ist bestimmender Teil der Moderne selbst, zu der Gespenster ebenso dazu gehören, wie sie nicht dazu gehören. Da-

rin dürfte der Reiz der Gespenster-Metaphorik auch und gerade für den Realismus liegen, der sie – quasi kontraintuitiv – einsetzt, um signifikante Züge der eigenen Gegenwart herauszustellen, der sich also der ›Wirklichkeit‹ zuwendet, indem er gerade das exponiert und als sozial relevant markiert, was diese auszuschließen tendiert. Fontane schreibt auf diese Weise das poetologische Konzept eines ›Tiefenrealismus‹ fort,⁷⁴ dem es nicht um die sinnfällige Oberfläche der ›Wirklichkeit‹ geht, sondern um die Freilegung einer Tiefenschicht von Wesentlichem und Allgemeinem.

Diesen Effekt eines unheimlichen Brüchigwerdens des Vertrauten teilt die Metapher mit der phantastischen Literatur. Beide liegen von Struktur wie Wirkung her näher beieinander, als man zumeist zugesteht. Wenn die phantastische Literatur, Renate Lachmann zufolge, das Vergessene und Verdrängte einer Kultur zurückholt,⁷⁵ dann tut die Gespenster-Metapher *als* Metapher nicht nur dasselbe, sondern legt zugleich den Finger auf den Befund kultureller Wiederkehren. Und wenn die Phantastik den Status der erzählten Begebenheiten in der Schwebe hält und damit kulturelle Realitätskonzepte zur Debatte stellt, dann ist auch die Metapher mit ihrer Eintragung gespenstischer Züge in die Alltagswirklichkeit weniger harmlos, als es die Rede von ihrer ›Uneigentlichkeit‹ suggeriert. Selbst wenn es keine Gespenster gibt, gibt es doch in der sozialen Realität ein Gespenstisches. Und wo er einmal gesehen und benannt ist, wird man den Spuk im Alltäglichen nur schwer wieder los. Das mag seine Verbreitung bei einem Autor wie Fontane erklären. »In jedes Haus«, so stellt die klarsichtige alte Dienerrin Christel aus *L'Adultera* ihrer Epoche die Diagnose, die das Un-Heimliche des Eigenen auf den Punkt bringt, »[i]n jedes Haus is'n Gespenst, sagen sie jetzt, un das is so'ne neumodsche Redensart! Aber wahr is es. Und in manches Haus sind zweie, un rumoren, daß man's bei hellen, lichten Dage hören kann.«⁷⁶

74 Zum Terminus vgl. Christian Begemann, Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktion im deutschsprachigen Realismus, in: Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts, hg. von Sabine Schneider und Barbara Hunfeld, Würzburg 2008, S. 25–41, hier S. 29 f. Vgl. auch Heinz Drügh, Tiefenrealismus. Zu Theodor Fontanes *Frau Jenny Treibel*, in: Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne, hg. von Moritz Baßler, Berlin und Boston 2013, S. 197–225.

75 Vgl. Renate Lachmann, Literatur der Phantastik als Gegen-Anthropologie, in: Positionen der Kulturanthropologie, hg. von Aleida Assmann, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorff, Frankfurt a. M. 2004, S. 44–60, hier S. 46.

76 Theodor Fontane, *L'Adultera*, in: Ders., Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 2, 2. Aufl., München 1971, S. 7–140, hier S. 94.