

MOTIVE IM ROMANWERK
THEODOR FONTANES

Thesis for the Degree of Ph. D.
MICHIGAN STATE UNIVERSITY
MANFRED E. KEUNE
1967



This is to certify that the
thesis entitled

MOTIVE IM ROMANWERK
THEODOR FONTANES
presented by

Manfred E. Keune

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in German

Mark O. Kistler

Major professor

Date May 12, 1967

ABSTRACT

MOTIVE IM ROMANWERK

THEODOR FONTANES

by

Manfred E. Keune

This dissertation attempts to ferret out and interpret inductively the main motifs in the novels of Theodor Fontane. A motif study such as this reveals Fontane's conscious artistic ability. All the motifs from the world of nature color and objects, as well as the more abstract existential motifs, symbolize in a unified manner Fontane's Weltanschauung. Whether the motif finds its form in the image of the water, the mirror or in the flight, it is in any case an expression of a dualism of life true to Fontane. For the protagonist in Fontane's novel, life is a constant struggle between duty and inclination, individual against conventional society or the inner self against the outer world. The systematic clarification of the motifs through their occurrence within the specific situation of the poet's works is the key to this insight. As a whole, the motifs can be grouped in five distinct and thematic chapters.

Motifs of nature are predominant in the novels of Fontane, since they are key elements to man's dualistic being. Man's interaction with natural phenomena emphasizes his drive to orientation, i.e., to either escape his dilemma or seek a

compromise with nature and society. The natural personality reacts strongest to the elemental powers of nature.

Fontane's stylistic use of color also manifests itself as a natural phenomena, but with varying intensity either allegorically, symbolically or antithetically. The symbolical use of color shows an awareness on the part of Fontane of the intense empirical and spiritual tenets of man's perception.

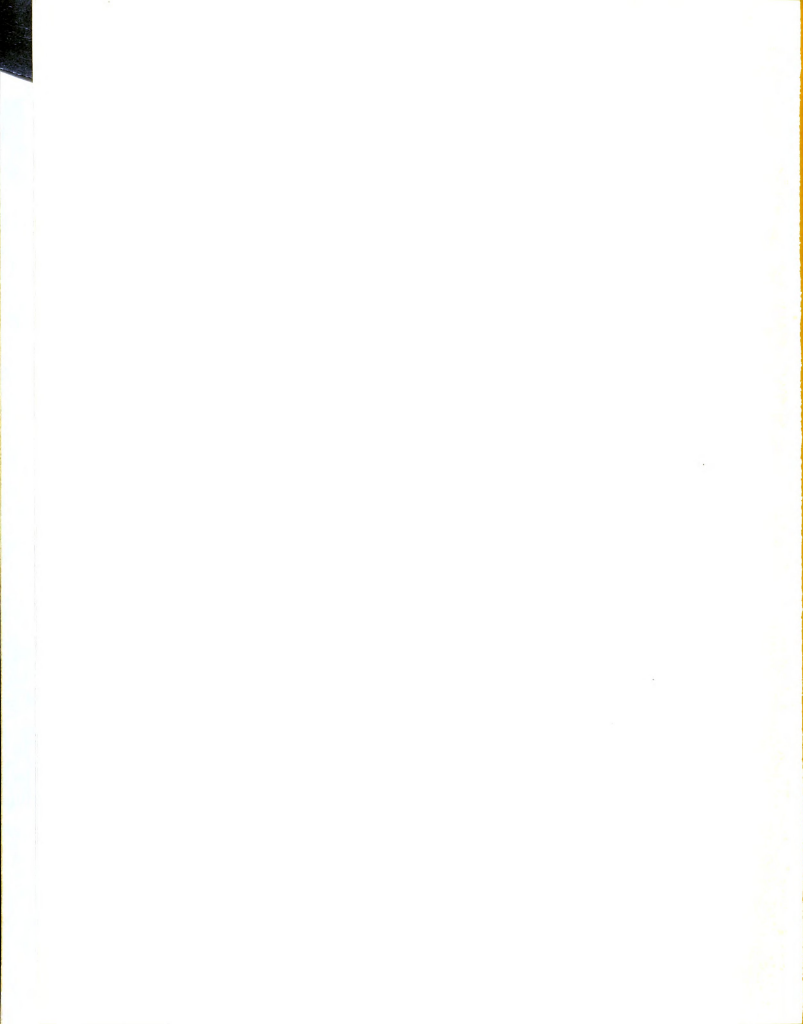
Even objects appear as motifs and are important in the orientation of Fontane's individual. Time and again will the reaction to paintings, for example, be the clue to the prevailing inner conflict of the character.

One of the most conspicuous signs of the inner and true state of Fontane's individual is the outer appearance itself. A number of physical motifs illustrate this point clearly as the human body becomes the vehicle of expression for the existential dilemma of the particular character.

The whole motif complex augments itself in the last chapter, the existential motifs. This last group of motifs is of an abstract nature and represent a distillate of all previously discussed motifs. They reach beyond physical and natural form, and although they seem to derive their initial sources from the rational and finite world, they are by nature elusive and ephemeral and represent an ideal, almost unattainable state of being. As such they symbolize that harmonious Weltanschauung, which Fontane's characters are

seeking.

The systematic build up of the different chapters discloses a consistency in the use of the motifs which marks Fontane as a superb stylist. Likewise it reveals the traditional nordic dichotomy of man, a theme which is consistent throughout the motifs. That Fontane's characters are always trying to attain harmony labels them definitely as nineteenth century in outlook. Although they anticipate modern man's search for identity and for meaning in a disordered existential world, they still are convinced that there is a positive way out of a dilemma. As representatives of the age of realism, Fontane's characters are not want to flee in a Romantic dreamworld, but they face reality and come to terms with it. In the face of that reality Fontane seems to suggest resignation as a solution, a resignation which is ethically justifiable insofar that it visualizes the realization of the individual within its own capabilities.





MOTIVE IM ROMANWERK

THEODOR FONTANES

by

Manfred E. Keune

A DISSERTATION

Submitted to

Michigan State University

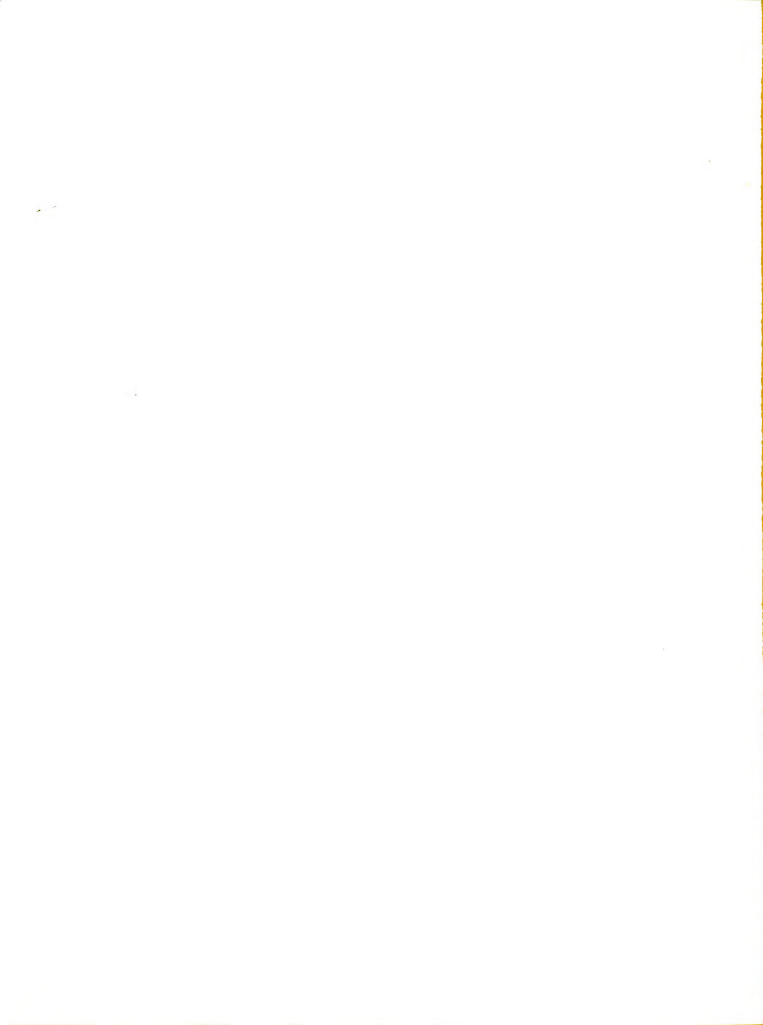
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of German and Russian

1967



645696
8/22/07



ACKNOWLEDGEMENT

I want to express my gratitude to the chairman of my doctoral committee Professor Mark O. Kistler for his aid, criticism and encouragement. I would also like to thank the other members of my committee for their guidance and support, Professor William N. Hughes, Professor George Radimersky and Professor Stuart A. Gallacher.

Manfred E. Keune



MOTIVE IM ROMANWERK THEODOR FONTANES

INHALTSVERZEICHNIS

I.	Motiv als Forschungsproblem	1
II.	Naturmotive	16
III.	Farbenmotivik	98
IV.	Dingmotive	122
V.	Physische Motive	148
VI.	Existenzmotive	176
VII.	Zusammenfassung	212

I. KAPITEL : Motiv als Forschungsproblem

Die Aufgabe dieser Abhandlung ist es, die Motive im Romanwerk Fontanes auszusondern und innerhalb ihrer Gruppierung zu diskutieren. Als Hauptproblem einer Motivstudie dieses Umfangs erscheint daher zuerst die Begriffserfassung des Motivs überhaupt. Diese Arbeit ist hierin keine Ausnahme und beschäftigt sich darum einleitend mit der Problematik des Motivs innerhalb der Literaturwissenschaft und Fontane allgemein. Obwohl keine Motivforschung im erschöpfenden Sinne betrieben werden kann, scheint es doch angebracht, sich mit diesem Problem kurz zu befassen, da es bekannt sein dürfte, dass das Motiv allgemein nicht nur seine eigene Prägung in jedem dichterischen Ausdruck findet, sondern auch in Betracht des Dichters selbst Schlüsse erlaubt, deren Wert nicht unterschätzt werden kann.

Wenn hier von der Problematik des Motivs gesprochen wurde, so kann das wohl zu jeder Zeit durch die Motivforschung innerhalb der Literaturwissenschaft selbst bestätigt werden. Wohl kaum ist ein Begriff so umstritten, wie der des Motivs in literarischen Forschungen. Petersen veranschaulicht dieses Problem indem er das Motiv als "den meistgebrauchten und deshalb unklarsten Begriff" erkennt, wobei er



das Gebrauchsverfahren mit den folgenden Worten deutet:

"Man hat es ein Schwammwort genannt, weil es alles aufsaugt und alles mit ihm sich ausdrücken lässt." ¹

Elisabeth Frenzel sieht in ihrer Behandlung von Stoff, Motiv und Symbol bis jetzt noch keine eindeutige Definition dieser drei Begriffe und versucht aus dem Labyrinth der Forschung eine "umrisshafte Klärung" zu gewinnen. Der Stoff kann sich für sie zum Motiv konzentrieren, sowie das Motiv sich zum Symbol überheben kann, eine ehrliche wie auch zutreffende Meinung. ²

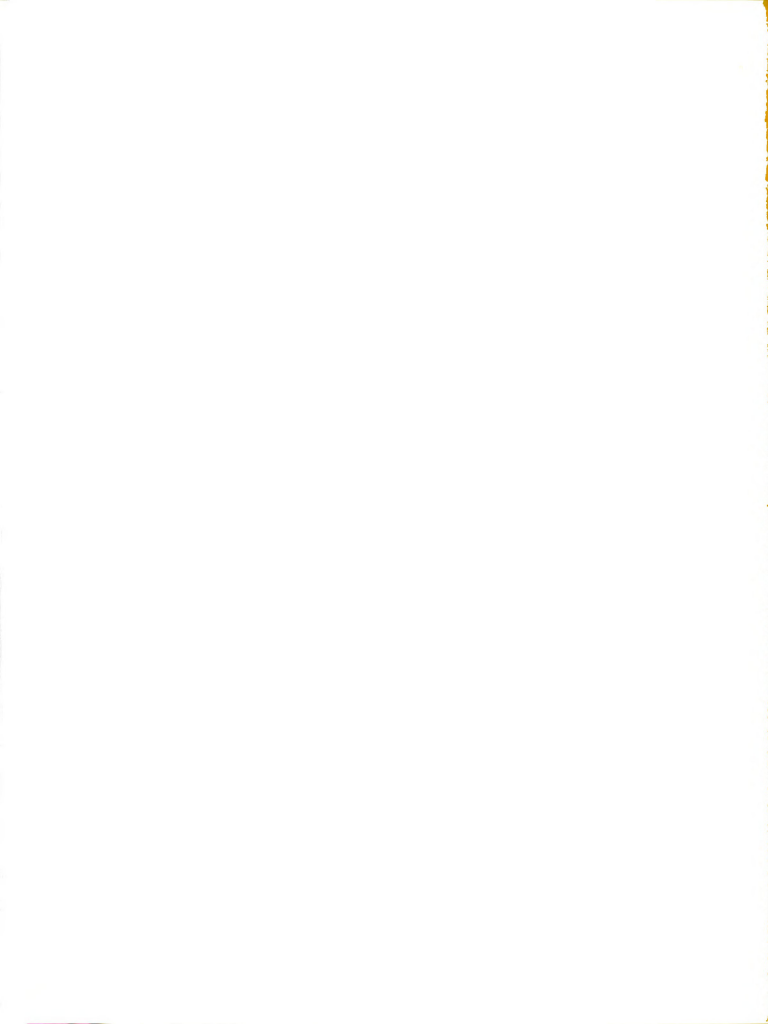
Eine Förderung des Problems erleben wir durch die Tatsache, dass das Wort Motiv auch in anderen Künsten verwendet wird, wobei es also, wie Kayser mit Recht sagt, zum "alltäglichen Vokabular" gehört. ³ Selbst das Märchenmotiv drückt zur gleichen Zeit etwas Gemeinsames wie auch etwas betont anderes als das Motiv im dichterischen Werk aus. ⁴

¹ Julius Petersen, Die Wissenschaft von der Dichtung (Berlin, 1939), I, S. 167.

² Elisabeth Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung (Stuttgart, 1963), S. 21.
vgl. auch Peter Demetz, Formen des Realismus: Theodor Fontane (München, 1964), S. 204-217.
Diese neueste, einsichtreiche Studie bietet eine interessante Variante zum Symbol-Motivproblem. Demetz bezeichnet nicht zu Unrecht einige Motive Fontanes als symbolische Motive.

³ Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk (München, 1963), S. 59.

⁴ René Wellek und Austin Warren, Theory of Literature (New York, 1956), S. 217. Wellek sagt hier, dass Motive, er nennt sie u.a. "ultimate plot-elements", wie sie von Literaturhistorikern gebraucht sind, von finnischen Folkloristen geborgt sind, welche Märchen und andere volkstümliche Erzählungen so in ihre Bestandteile zerlegten.



Grundsituationen im Bereich des Volkstümlichen, wie z.B. im Märchen, lassen sich zwar gut als Motive erkennen und finden auch im Dichterischen stofflich Anwendung, aber die Erscheinung des Motivs in vollendeter Form wird letztthin von der Eigenart des Dichterischen bestimmt.⁵

Hierzu seien nur die vielen qualitativ, wie quantitativ verschiedenen Versionen des Fauststoffes zu Rate gezogen. Auch Körner bezieht sich auf dieses Element im dichterischen Werk, wenn er sagt: "Motiv nennen wir alles Dichtungselement- es sei Vorgang, Figur, Problem, Sprachgebärde- in dem jenes spezifische Lebensgefühl zur sinnlich bildlichen Darstellung gelangt".⁶ Obwohl hier nun Petersens Schwammwort uns erst recht ein Begriff wird, zieht Körner hier Dinge in Betracht, die besonders für Fontane wichtig sind, und zwar das spezifische Lebensgefühl, welches zur sinnlich-bildlichen Darstellung gelangt. Dieser Punkt und dessen Verhältnis zum Motiv bei Fontane wird noch folgend in mehr Einzelheiten diskutiert werden.

Wenn die Motivforschung ihre Schwächen notwendigerweise eingesteht, wird das besonders beim Versuch einer Definition des Begriffes Motiv klar. Das Schwierige in der Definition

⁵ Robert Petsch, "Motiv, Formel und Stoff," Zeitschrift für deutsche Philologie (Stuttgart, 1929), LIV, S. 383. Weiterhin als Petsch erwähnt.

⁶ Joseph Körner, Wortkunst ohne Namen (Bern, 1954), S. 12.

The first of these is the fact that the system is not
 self-sufficient. It is dependent on the
 external world for its
 survival. This is a
 fundamental
 flaw in the
 system.
 The second
 is that the
 system is
 not
 flexible.
 It is
 rigid and
 inflexible.
 The third
 is that the
 system is
 not
 efficient.
 It is
 wasteful and
 inefficient.
 The fourth
 is that the
 system is
 not
 fair.
 It is
 biased and
 unfair.
 The fifth
 is that the
 system is
 not
 just.
 It is
 unjust and
 unfair.
 The sixth
 is that the
 system is
 not
 honest.
 It is
 dishonest and
 unfair.
 The seventh
 is that the
 system is
 not
 brave.
 It is
 cowardly and
 unfair.
 The eighth
 is that the
 system is
 not
 kind.
 It is
 cruel and
 unfair.
 The ninth
 is that the
 system is
 not
 gentle.
 It is
 harsh and
 unfair.
 The tenth
 is that the
 system is
 not
 soft.
 It is
 hard and
 unfair.
 The eleventh
 is that the
 system is
 not
 smooth.
 It is
 rough and
 unfair.
 The twelfth
 is that the
 system is
 not
 clean.
 It is
 dirty and
 unfair.
 The thirteenth
 is that the
 system is
 not
 clear.
 It is
 murky and
 unfair.
 The fourteenth
 is that the
 system is
 not
 bright.
 It is
 dim and
 unfair.
 The fifteenth
 is that the
 system is
 not
 strong.
 It is
 weak and
 unfair.
 The sixteenth
 is that the
 system is
 not
 fast.
 It is
 slow and
 unfair.
 The seventeenth
 is that the
 system is
 not
 accurate.
 It is
 inaccurate and
 unfair.
 The eighteenth
 is that the
 system is
 not
 precise.
 It is
 imprecise and
 unfair.
 The nineteenth
 is that the
 system is
 not
 exact.
 It is
 inexact and
 unfair.
 The twentieth
 is that the
 system is
 not
 perfect.
 It is
 imperfect and
 unfair.

des Motivbegriffes liegt aber meistens auf allgemeiner Ebene, während das Motiv in seiner spezifischen Erscheinung, im Werk eines Dichters wie Fontane, seine wirksamste Form hat und hier eigentlich seine gültigste Definition erlebt. Zwar lassen sich die existenziellen Grundprobleme, mit denen ein Dichter verfährt, auf wenige, wenn nicht sogar auf "nackte Motive" reduzieren, aber hier ist die Affinität mit dem blossen Stoff zu offensichtlich, und ein blosses Katalogisieren dieser Art schliesst jedwede Einsicht in die Weltanschauung des Dichters aus und verleugnet auch eine literarhistorische Entwicklung der Motivik.⁷ Bei Fontane können wir von einer Vorstufe der modernen Motivik sprechen, die sich dann in Thomas Mann fortsetzt.⁸

Zu den Grundbegriffen des Motivs gehört der der Einheit.⁹

⁷ vgl. hierzu Petsch, S. 385. Petsch bezieht sich auf die innere Erfahrung des Dichters und sagt, dass nur die Anregung dessen, was in der Tiefe schlummert, ausschlaggebend ist, und dass sogenannte "nackte Motive", z.B. das Motiv der feindlichen Brüder, nichts sagen. vgl. auch Paul Merker und Wolfgang Stammer, Reallexikon der deutschen Literatur (Berlin, 1926-1927), III, S. 427. Krogmanns Artikel: "Die Zahl der möglichen Motive ist somit zwar nicht klein, aber doch begrenzt, die Zahl ihrer bereits vorhandenen oder doch denkbaren Ausprägungen unendlich".

⁸ Thomas Manns Bekenntnis zu Fontane ist allgemein bekannt, aber besonders in bezug auf Motiventwicklung literaturwissenschaftlich bei weitem nicht erschöpft.

⁹ Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart, 1959), S. 385. Wilpert bezieht sich in der Definition des Motivs auf "strukturelle Einheit als typische bedeutungsvolle Situation, die allgemein thematische Vorstellungen umfasst". vgl. auch Kayser, S. 59-60. Für Kayser erscheinen Motive als "Einheiten" in "kaleidoskopartiger Zusammensetzung" im Märchen und anderen literarischen Festlegungen, von denen es sich abstrahieren lässt. Das Motiv, das dann "übrigbleibt",



Einheit bezieht sich hier natürlich auf Wesen wie auch auf Struktur der Motive. In der organischen Struktur des Werkes sehen wir dieses Element, welches sich aus dem Leben selbst dem Dichter offenbart und sich in seinem Werk widerspiegelt. Diese Erlebniselemente sieht Dilthey als einzelne Momente, die in der Dichtung unterschieden werden können.¹⁰ Das Motiv gewährt uns also eine Einsicht in die tiefere Erlebnisswelt des Dichters, die seinem Werk unterliegt. Im Werk ge-
deiht so das fragmentarische Einzelerlebnis zur formellen Einheit, und das Mosaik der Motive birgt die psychologische und seelische Deutung der dichterischen Weltanschauung. In Anwendung auf Fontane treten diese Einzelelemente dann auch klar hervor, und es sind die menschlich bedeutungsvollen Situationen seiner Werke, wo seine Motive motivierend wie auch motivierend wirken. Diese Grundsituationen entbehren nicht der Gedankentiefe, und Handlungsarmut, die man dem Werk Fontanes oft zum Vorwurf macht, wird bei genauerer Betrachtung durch die Erlebniskette seiner Motive aufgehoben. Das stille Glück, das z.B. als Thema diese Handlungsarmut zu kausieren scheint, ist im Lichte der meisten Motive Fontanes eine oberflächliche Erscheinung, der ein metaphysischer Lebenskampf unterliegt. Viele der Fontanemenschen weisen daher auch eine Motivkonstanz auf, d.h. eine einheitliche, wenn auch formell teils verschiedene Erscheinung des Motivs,

(9) scheint trotz aller strukturellen Festigkeit doch dichterisch schwach.

¹⁰ Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung (Leipzig, 1929), S. 200.



bestimmt den Menschen im Gesamtwerk Fontanes.¹¹ Grundle-
gend bleibt der Begriff der Einheit dem Schaffenden über-
lassen, worin wir dann, in Körners Worten, den "inneren
Beweggrund die treibende Dynamik allen dichterischen
Schaffens" sehen können.¹² Wir könnten hier tatsächlich
von gewissen Urmotiven Fontanes sprechen, die seine Menschen
immer wieder bestimmen.

Wenn dies alles jedoch zu unsicher für eine literatur-
wissenschaftliche Definition erscheint, so sei hier nochmals
hervorgehoben, dass das Motiv nicht nur die Urgründe der
dichterischen Seele offenbart, sondern besonders in seiner
Entstehung vorerst einer sinnlichen Orientierung entspringt.
Seelische Offenbarung im Werk ist hier bloss subjektive
Reaktion des Dichters, der vor allem einer objektiven Welt
gegenübersteht. Das soll diese Motivstudie Fontanes beson-
ders betonen. Die objektive Situation ist jedoch ohne lite-
rarische Bedeutung, wenn nicht eine seelische Beziehung vor-
handen ist,¹³ und es ist zwischen diesen Polen, dass das Mo-
tiv als Dichtungselement dem Ganzen eine Einheit verleiht.
Sinnenhaftigkeit wird auch von Petsch als Voraussetzung zum
Wesen des Motivs anerkannt, obwohl die grösseren Zusammen-
hänge des Werkes für ihn auf eine symbolische Kraft deuten,
die für das Werk notwendig ist.¹⁴

¹¹ Herbert Seidler, Die Dichtung (Stuttgart, 1959), S. 467.

¹² Körner, S. 12.

¹³ vgl. Petersen, S. 168.

¹⁴ Petsch, S. 384.

Bei der Erwähnung von symbolischen Kräften muss berücksichtigt werden, dass Motiv und Symbol sich an einem Punkt überschneiden müssen. Symbolinterpretationen von Fontanes Werken sind schon vorhanden,¹⁵ aber es scheint, dass eine Motivstudie uns seinen natürlichen Menschen, wie ihn uns Fontane überliefert, besser zeigen kann, weil das Motiv in seiner sinnlichen Dimension der Wirklichkeit näher ist. Obwohl der Begriff der Wirklichkeit in Fontane ein Problem für sich ist, kann behauptet werden, dass in Anbetracht von Fontanes Scheu vor dem Absoluten selbst das Irrationale an Geltung gegenüber der Wirklichkeit nichts verliert. Es sei hier besonders vermerkt, dass das, was Fontane als wirklich empfand, eine bedeutend grössere Sphäre einnimmt, als man es vielseitig zugesteht. Trotz Fontanes Scheu vor dem moralisch Absoluten, verliert auch Phantasie und Aberglaube nicht den Anspruch auf die Wirklichkeit, denn der Mensch erlebt diese Kräfte und nimmt in aller Wirklichkeit seines Wesens daran teil. Obwohl die Kritik Fontane hier gerne als den Romantiker sieht, sehen wir seinen Realismus hier eher gestärkt, und es ist letztthin das Motiv in all seiner Erdgebundenheit, das symbolische Züge auch als Elemente der Wirklichkeit ausdrückt. Wenn wir beim Symbol von gewissen "Zentralbildern der Gestaltung" sprechen, kann das Motiv den Raum zwischen

¹⁵ Heinrich Waffenschmidt, Symbolische Kunst in den Romanen Theodor Fontanes (Gelnhausen, 1932).
Joseph Thanner, "Symbol and Function of the Symbol in Theodor Fontanes 'Effi Briest'," Monatshefte (Madison, Wisconsin, 1965), LVII, S.187-192.

Konkretum und Abstraktum, wo das Symbol wirkt, am besten überbrücken und zum einheitlichen Ausdruck prägen.¹⁶

Als Teil eines Ganzen erscheint das Motiv auch in struktureller Hinsicht. Eine Studie der Motivstruktur bei Fontane wäre jedoch eine Arbeit in sich. Eigentlich unterliegt dem ganzen einheitlichen Ausdruck des dichterischen Werkes jenes Motivgewebe, welches die Brücke zwischen sinnlicher und metaphysischer Welt spannt. Demetz hat Fontane in diesem strukturellen Sinne gedeutet, indem er von "verästelten Motiven", "Spiel der Motive", "Netz von Motiven" u.s.w. spricht.¹⁷ Krogmann versteht unter dem Begriff der Extensität eine der strukturellen Eigenschaften des Motivs, eine gewisse "Mittel-, Seiten- und Randstellung", in deren Variation sich das Motiv verwirklicht.¹⁸

Extensität und Variation deuten unbedingt auf Wiederholung, wohl eines der wichtigsten Elemente des Motivs. Wie im Wesen des Motivs sich die dem Dichter immer wieder bedeutungsvoll erscheinende Situation widerspiegelt, so dient die sich wiederholende Grundsituation in struktureller Hinsicht der Emphase und Intensität des Motivs. Häufung des Motivs und Steigerung müssen hier auseinandergehalten werden, und es besteht ein Unterschied, ob der Vater von Effi Briest sein

¹⁶ Seidler, S.270.

¹⁷ Demetz, S.61.

¹⁸ Merker und Stammer, S.427. vgl. auch Wilpert, S.385. Er deutet auch auf die strukturelle Einheit des Motivs als "typische, bedeutungsvolle Situation, die allgemeine thematische Vorstellungen umfasst".

Table 1. The number of children in each age group and the number of children in each age group who were in the sample at baseline and at follow-up

Age group	Baseline	Follow-up
12-13	10	10
14-15	10	10
16-17	10	10
18-19	10	10
20-21	10	10
22-23	10	10
24-25	10	10
26-27	10	10
28-29	10	10
30-31	10	10
32-33	10	10
34-35	10	10
36-37	10	10
38-39	10	10
40-41	10	10
42-43	10	10
44-45	10	10
46-47	10	10
48-49	10	10
50-51	10	10
52-53	10	10
54-55	10	10
56-57	10	10
58-59	10	10
60-61	10	10
62-63	10	10
64-65	10	10
66-67	10	10
68-69	10	10
70-71	10	10
72-73	10	10
74-75	10	10
76-77	10	10
78-79	10	10
80-81	10	10
82-83	10	10
84-85	10	10
86-87	10	10
88-89	10	10
90-91	10	10
92-93	10	10
94-95	10	10
96-97	10	10
98-99	10	10
100-101	10	10
102-103	10	10
104-105	10	10
106-107	10	10
108-109	10	10
110-111	10	10
112-113	10	10
114-115	10	10
116-117	10	10
118-119	10	10
120-121	10	10
122-123	10	10
124-125	10	10
126-127	10	10
128-129	10	10
130-131	10	10
132-133	10	10
134-135	10	10
136-137	10	10
138-139	10	10
140-141	10	10
142-143	10	10
144-145	10	10
146-147	10	10
148-149	10	10
150-151	10	10
152-153	10	10
154-155	10	10
156-157	10	10
158-159	10	10
160-161	10	10
162-163	10	10
164-165	10	10
166-167	10	10
168-169	10	10
170-171	10	10
172-173	10	10
174-175	10	10
176-177	10	10
178-179	10	10
180-181	10	10
182-183	10	10
184-185	10	10
186-187	10	10
188-189	10	10
190-191	10	10
192-193	10	10
194-195	10	10
196-197	10	10
198-199	10	10
200-201	10	10
202-203	10	10
204-205	10	10
206-207	10	10
208-209	10	10
210-211	10	10
212-213	10	10
214-215	10	10
216-217	10	10
218-219	10	10
220-221	10	10
222-223	10	10
224-225	10	10
226-227	10	10
228-229	10	10
230-231	10	10
232-233	10	10
234-235	10	10
236-237	10	10
238-239	10	10
240-241	10	10
242-243	10	10
244-245	10	10
246-247	10	10
248-249	10	10
250-251	10	10
252-253	10	10
254-255	10	10
256-257	10	10
258-259	10	10
260-261	10	10
262-263	10	10
264-265	10	10
266-267	10	10
268-269	10	10
270-271	10	10
272-273	10	10
274-275	10	10
276-277	10	10
278-279	10	10
280-281	10	10
282-283	10	10
284-285	10	10
286-287	10	10
288-289	10	10
290-291	10	10
292-293	10	10
294-295	10	10
296-297	10	10
298-299	10	10
300-301	10	10
302-303	10	10
304-305	10	10
306-307	10	10
308-309	10	10
310-311	10	10
312-313	10	10
314-315	10	10
316-317	10	10
318-319	10	10
320-321	10	10
322-323	10	10
324-325	10	10
326-327	10	10
328-329	10	10
330-331	10	10
332-333	10	10
334-335	10	10
336-337	10	10
338-339	10	10
340-341	10	10
342-343	10	10
344-345	10	10
346-347	10	10
348-349	10	10
350-351	10	10
352-353	10	10
354-355	10	10
356-357	10	10
358-359	10	10
360-361	10	10
362-363	10	10
364-365	10	10
366-367	10	10
368-369	10	10
370-371	10	10
372-373	10	10
374-375	10	10
376-377	10	10
378-379	10	10
380-381	10	10
382-383	10	10
384-385	10	10
386-387	10	10
388-389	10	10
390-391	10	10
392-393	10	10
394-395	10	10
396-397	10	10
398-399	10	10
400-401	10	10
402-403	10	10
404-405	10	10
406-407	10	10
408-409	10	10
410-411	10	10
412-413	10	10
414-415	10	10
416-417	10	10
418-419	10	10
420-421	10	10
422-423	10	10
424-425	10	10
426-427	10	10
428-429	10	10
430-431	10	10
432-433	10	10
434-435	10	10
436-437	10	10
438-439	10	10
440-441	10	10
442-443	10	10
444-445	10	10
446-447	10	10
448-449	10	10
450-451	10	10
452-453	10	10
454-455	10	10
456-457	10	10
458-459	10	10
460-461	10	10
462-463	10	10
464-465	10	10
466-467	10	10
468-469	10	10
470-471	10	10
472-473	10	10
474-475	10	10
476-477	10	10
478-479	10	10
480-481	10	10
482-483	10	10
484-485	10	10
486-487	10	10
488-489	10	10
490-491	10	10
492-493	10	10
494-495	10	10
496-497	10	10
498-499	10	10
500-501	10	10
502-503	10	10
504-505	10	10
506-507	10	10
508-509	10	10
510-511	10	10
512-513	10	10
514-515	10	10
516-517	10	10
518-519	10	10
520-521	10	10
522-523	10	10
524-525	10	10
526-527	10	10
528-529	10	10
530-531	10	10
532-533	10	10
534-535	10	10
536-537	10	10
538-539	10	10
540-541	10	10
542-543	10	10
544-545	10	10
546-547	10	10
548-549	10	10
550-551	10	10
552-553	10	10
554-555	10	10
556-557	10	10
558-559	10	10
560-561	10	10
562-563	10	10
564-565	10	10
566-567	10	10
568-569	10	10
570-571	10	10
572-573	10	10
574-575	10	10
576-577	10	10
578-579	10	10
580-581	10	10
582-583	10	10
584-585	10	10
586-587	10	10
588-589	10	10
590-591	10	10
592-593	10	10
594-595	10	10
596-597	10	10
598-599	10	10
600-601	10	10
602-603	10	10
604-605	10	10
606-607	10	10
608-609	10	10
610-611	10	10
612-613	10	10
614-615	10	10
616-617	10	10
618-619	10	10
620-621	10	10
622-623	10	10
624-625	10	10
626-627	10	10
628-629	10	10
630-631	10	10
632-633	10	10
634-635	10	10
636-637	10	10
638-639	10	10
640-641	10	10
642-643	10	10
644-645	10	10
646-647	10	10
648-649	10	10
650-651	10	10
652-653	10	10
654-655	10	10
656-657	10	10
658-659	10	10
660-661	10	10
662-663	10	10
664-665	10	10
666-667	10	10
668-669	10	10
670-671	10	10
672-673	10	10
674-675	10	10
676-677	10	10
678-679	10	10
680-681	10	10
682-683	10	10
684-685	10	10
686-687	10	10
688-689	10	10
690-691	10	10
692-693	10	10
694-695	10	10
696-697	10	10
698-699	10	10
700-701	10	10
702-703	10	10
704-705	10	10
706-707	10	10
708-709	10	10
710-711	10	10
712-713	10	10
714-715	10	10
716-717	10	10
718-719	10	10
720-721	10	10
722-723	10	10
724-725	10	10
726-727	10	10
728-729	10	10
730-731	10	10
732-733	10	10
734-735	10	10
736-737	10	10
738-739	10	10
740-741	10	10
742-743	10	10
744-745	10	10
746-747	10	10
748-749	10	10
750-751	10	10
752-753	10	10
754-755	10	10
756-757	10	10
758-759	10	10
760-761	10	10
762-763	10	10
764-765	10	10
766-767	10	10
768-769	10	10
770-771	10	10
772-773	10	10
774-775	10	10
776-777	10	10
778-779	10	10
780-781	10	10
782-783	10	10
784-785	10	10
786-787	10	10
788-789	10	10
790-791	10	10
792-793	10	10
794-795	10	10
796-797	10	10
798-799	10	10
800-801	10	10
802-803	10	10
804-805	10	10
806-807	10	10
808-809	10	10
810-811	10	10
812-813	10	10
814-815	10	10
816-817	10	10
818-819	10	10
820-821	10	10
822-823	10	10
824-825	10	10
826-827	10	10
828-829	10	10
830-831	10	

'zu weites Feld' als häufige Redewendung gebraucht, oder den ganzen Roman mit dieser ausdrucksvollen Redensart beschliesst.

Hier hat man die sich wiederholende Motivik bei Fontane oft als Leitmotive bezeichnet.¹⁹ Vom Motiv selber sind sie aber zu unterscheiden und bilden nicht den Inhalt der Dichtung, sondern sind stilisierende Elemente, die wiederholend und betonend mehr einem musikalischen Refrain gleichen.

Ihre Erscheinungsform ist daher auch besonders anschaulich im Gebrauch von lyrischen Zitaten, z.B. "wo sich Herz zu Herzen findet" in Frau Jenny Treibel. Obwohl Fontane diese Art der Leitmotive häufig gebraucht, sind sie an Bedeutung seinen Motiven nur verwandt, indem sie unterstützen und betonen. Innerhalb der Entwicklung der deutschen Literatur hat Fontane dem anerkannten Meister des Leitmotivs, Thomas Mann, aber schon viel vorweggenommen.

Die Wiederholung der Motive weist neben einer stilistischen Bedeutung auch auf jene Grundprobleme, die den Dichter immer wieder beschäftigen. Diese Probleme erprobt Fontane auch in allen möglichen Situationen erneut, und es

¹⁹ T.E. Carter, "A Leitmotiv in Fontane's 'Effi Briest'," German Life and Letters, N.S.10 (1956/57), S.38-42. Demetz, S.46, spricht von "leitmotivisch wiederkehrender Charakteristik der Gestik und Sprache". Er sondert den leitmotivischen Zug jedoch von der "Wiederkehr der Motive" (S.99) was entscheidend für das Kunstwerk Fontanes ist. Benno von Wiese, Novelle (Stuttgart, 1964), S.71. Wiese spricht von "herausgehobenen Leitmotiven" bei Fontane und reiht ihn somit in eine Geschichte der deutschen Novelle ein. Richard Sternfeld, "Das Leitmotiv bei Theodor Fontane," Vossische Zeitung, 24. Juli 1910. Leander Hotes, Das Leitmotiv in der neueren deutschen Roman- dichtung (Frankfurt a.M., 1931), S.66-86. Waffenschmidt, S.19-26.



ist vor allem die sinnliche und metaphysische Orientierung seiner Menschen, die entscheidend wirkt. Der Dichter Fontane sieht und erlebt die Welt durch seine Menschen immer erneut und es ist die stete Einstellung in seiner Motivwelt, die uns zuletzt seine Weltanschauung klären hilft.²⁰

In diesem Sinne ist das Motiv ein bedeutender Teil in der Totalität dichterischer Ausdrücke, und es ist hier, dass das Motiv als unentbehrliches Mittel der Interpretation gelten muss.²¹ Das bezieht sich besonders auf Fontane, jedoch nicht nur auf eine sinnlich-metaphysische Erlebniswelt. Fontane, der sich selbst als Stilist bezeichnete,²² entnahm zwar den Stoff der Motive seiner inneren Erlebniswelt, gebrauchte seine Motivik jedoch in der bewussten Nachbildung seiner Umwelt. Das Motiv ist daher nicht nur eine romantisch- geniale Stilistik, sondern ein bewusst angewandtes Mittel, welches Zeuge eines süperben Intellekts ist. Fontanes Motivkonstruktion, wie sie hier thematisch gegliedert ist, ist letztthin Zeuge einer modernen und neuen Romanform,

²⁰ Frenzel, S.32.

²¹ Vgl. Kenneth Burke, Permanence and Change (Los Altos, California, 1954), S.25.

²² Theodor Fontane, Von Dreissig bis Achtzig (Heidelberg, 1954), S.262-263. "Ich bilde mir nämlich ein, unter uns gesagt, ein Stilist zu sein, nicht einer von den unerträglichen Glattschreibern, ..., sondern ein wirklicher. Das heisst also ein Schriftsteller, der den Dingen nicht seinen altüberkommenen Marlitt- oder Gartenlaubenstil aufzwingt, sondern umgekehrt einer, der immer wechselnd seinen Stil aus der Sache nimmt, die er behandelt."



in der das Individuum fragmentiert und scheiternd dargestellt ist. Fontane zeigt in der Vielseitigkeit seiner Motivwelt seinen Versuch, den modernen Menschen in seiner sich verändernden Welt zu ergründen, wobei alle möglichen Aspekte der Erlebniswelt erprobt werden.

Diese Aspekte der Erlebniswelt deuten sich im dichterischen Weltbild, das uns durch die Motive überliefert wird, welche wiederum bedeutendste Existenzfragen aufdecken.²³ Es ergibt sich somit eine Einsicht in die Art und Weise des Denkens und Darstellens Fontanes, die für das Motiv auch ausschlaggebend ist. Vieles ist hier durch die Annahme begründet, dass Stilelemente dieser Art immer wieder als Ausdruck einer tiefen Verbundenheit der Persönlichkeit, des Dichters sowie seiner Menschen, mit den sinnlich-Äusseren, wie auch rätselhaft-inneren Vorgängen des Lebens gelten können. Die Motivwelt selber soll hier die letzten Aufschlüsse geben. Auch hier ist die sinnlich-ästhetische Perception der Welt immer der entscheidende Ausgangsfaktor, worin sich der Realist Fontane offenbart, nämlich als der Dichter, der seine Menschen erbarmungslos der empirischen Raumwelt

²³ Vgl. hierzu Karl Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen (Berlin, 1960), S.141-143. Es ist interessant, wie Jaspers das Weltbild, sei es sinnlich-räumlich, seelisch-kulturell oder metaphysisch, als bestimmend zur Weltanschauung betrachtet. Weltbilder sind für ihn keine Existenzsphären, wie Einstellungen, sondern Folgen der seelischen Existenz. Das Weltbild ist das Gehäuse, in dem das seelische Leben teilweise eingefangen ist, und das was darüber hinausliegt, sehen wir nicht, weil wir es nicht ahnen können. Das ist auch bestimmend für die Weltanschauung Fontanes und seine Motive spiegeln jenes Weltbild wider, indem das Absolute zwar auch in unser Leben eingreift, aber nicht von uns aus erfasst werden kann.



aussetzt, in der sie sich zu orientieren haben. Der Dichter beobachtet mit seinen oder den Augen seiner Menschen und deutet uns im Motiv eine Komposition des Welteindrucks, der im Hinblick auf das Motiv einer Interpretation bedarf. Das Sein des Fontanemenschen bedeutet Teilnahme an der Welt und zugleich Verwirklichung und Wiedergabe der Motivwelt Fontanes, wie des menschlichen Seins überhaupt. Das Motiv wirkt also als Detail des Weltbildes, wobei sich die Weltanschauung des Dichters rekonstruieren lässt.

Nach diesen Erwägungen über das Wesen des Motivs seien einige Hauptpunkte der Definition des Motivs kurz zusammengefasst. In der modernen Literatur, und Fontane ist hier natürlich mit einbegriffen, erscheint das Motiv als ein bewusst angewandtes Stilmittel; und zwar in wiederholter und variiert Weise in einem, oder aber im gesamten Werk des Dichters. Trotz der variierten Erscheinung repräsentiert es einen einheitlichen Ausdruck im Sinne der künstlerischen Darstellung einer Urform menschlichen Verhaltens gegenüber einer spezifischen Problematik der menschlichen Existenz. Weltanschaulich gesehen, sind es Urformen der Wirklichkeit oder der Erlebniswelt, mit denen der Author durch sein Medium in ästhetischer Form die Welt nachbildet.

Die Modi des Motivs, wie sie bei Fontane als Nachbildung einer modernen Welt erscheinen, deuten die Komplikation der heutigen Erfassung der Wirklichkeit schon an. Alle Aspekte des Seins werden in der vielseitigen Motivik des Authors Objekt eines Ergründungsversuches. Die Motivik eines Authors



gewährt uns so einen Einblick in den Versuch einer Erfassung des Menschen in seiner Welt im Ganzen seiner Erlebnisperspektive.

Letztthin sei noch darauf hingewiesen, dass die Motivik Fontanes die eines Altersstils ist, wobei sich uns eine Reife und eine seltene Kombination von Dichtung und Wahrheit offenbart, die unter jeglichem Ausschluss einer blossen biographisch- kausalen Interpretation stehen dürfte.

Die Aufgabe dieser Arbeit ist natürlich eine Studie der Motive Fontanes. Vom Gesamtbild des Werkes aus ist also eine Detaillierarbeit unternommen, die wiederum in einer Art Rekonstruktion rückbezügliche, thematische Verallgemeinerungen erlauben soll. Das dichterische Erlebnis der Welt, im wahrsten Sinne durch ein Temperament gesehen, findet seinen künstlerischen Ausdruck letztthin im Konglomerat der Motive, wobei das einzelne Motiv lebendige Einzelphasen der menschlichen Existenz darstellt. Die Welt Fontanes ist daher nicht bloss Kopie, sondern ein Gemälde, dessen Tönung und Gesamtkolorit voll zur Geltung kommt.

Im Rahmen dieser Arbeit ist eine Begrenzung vonnöten, und das beides, in der Unmöglichkeit der Erfassung aller Wiederholungen des Motivs, wie auch der Erfassung aller Motive überhaupt. Hierzu sollen Hauptthemen, wie z.B. die Ehe, nicht als Motiv bearbeitet werden, da Themen dieser Art schon mehrfacher Bearbeitung unterzogen worden sind. Dazu würde sich eine notwendige Erläuterung des Verhältnisses Thema-Motiv ergeben, was nicht im Rahmen dieser Arbeit geschehen soll.

Bedeutend wichtiger als eine vollständige Erfassung aller Motive, wird die spezifische Situation innerhalb des bestimmten Werkes gesehen. Nur aus dieser spezifischen Situation rechtfertigen sich allgemeine Feststellungen. Es ergibt sich hieraus, dass einige Motive in einzelnen Werken von besonderer Ausprägung sind, während die Wiederholung selbigen Motivs an anderen Stellen fast zur blossen Redewendung sinkt. Die Diskussion beschränkt sich daher möglichst auf die ertragreichen Anwendungen des Motivs, wobei die Besonderheit der Anwendung als Schlüssel zur Erfassung des Motivcharakters ausgenutzt werden soll.

Entgegen einer vollständigen Tabellarisierung der Motive gestaltet sich die inhaltliche Anordnung der Motive in dieser Arbeit zu einer thematischen Entwicklung. Diese Entwicklung führt uns von der objektiven bis zur subjektiven Erlebniswelt der Fontanemenschen, wobei sich Fontanes Weltanschauung in Orientierung und Handeln erschliesst. Innerhalb der Orientierung steht Fontanes Mensch zuerst der Natur (Naturmotive) und der Welt der Dinge (Dingmotive) gegenüber. Elementar sind die Erlebnisse dieses Menschen in der Natur. Von den Sternen bis zur niedrigen Pflanze ist der Versuch einer Erfassung unternommen, um des Menschen Position festzustellen. Von einer Welt der Dinge ist er umgeben, einer menschlichen Kreation, die so kennzeichnend für die inneren Beweggründe des Schaffenden sind. Kennzeichnend für die einzelne Persönlichkeit ist auch seine ästhetische Reaktion in einer Welt von Farben (Farbmotive), auf die er reagiert oder mit der er seine Persönlichkeit teilhaftig werden

lässt. Wie verschlossen und rätselhaft sein Inneres aber auch sein mag, so enträtselnd wirken seine physischen Reaktionen aus seinen Gefühlen heraus. Ungewollt zeigt die Oberfläche hier jene inneren Kräfte so kennzeichnend für Fontane. Fast wie Naturkräfte merken uns die physischen Kennzeichen dieser Menschen in der Reihe einiger physischer Motive an, und es scheint, dass aus ihnen ein Determinismus spricht, der Schicksale prägt. Am Ende bleibt dem Menschen selbst seine existenzielle Frage überlassen, und es ist hier, wo er triumphiert und niedergeschmettert wird. Im letzten Kapitel steigert sich die Motivwelt Fontanes in einigen Existenzmotiven, die als Höhepunkt des gesamten Motivkomplexes gelten. Es ist hier besonders, dass sich Fontane als moderner Author verwirklicht.

Das zur Diskussion stehende Werk Fontanes umfasst hier ausschliesslich seine Romane, weil seine Motivik die eines Epikers ist. Frühe balladeske Novellen wie z.B. Ellernklipp und Grete Minde sind allerdings mit einbegriffen, da auch hier Variation oder selbst die Urform gewisser Motive entdeckt werden kann. Briefe, Lyrik und Fragmente sind teils als Betonung eines Diskussionspunktes angeführt.

II. KAPITEL : Naturmotive

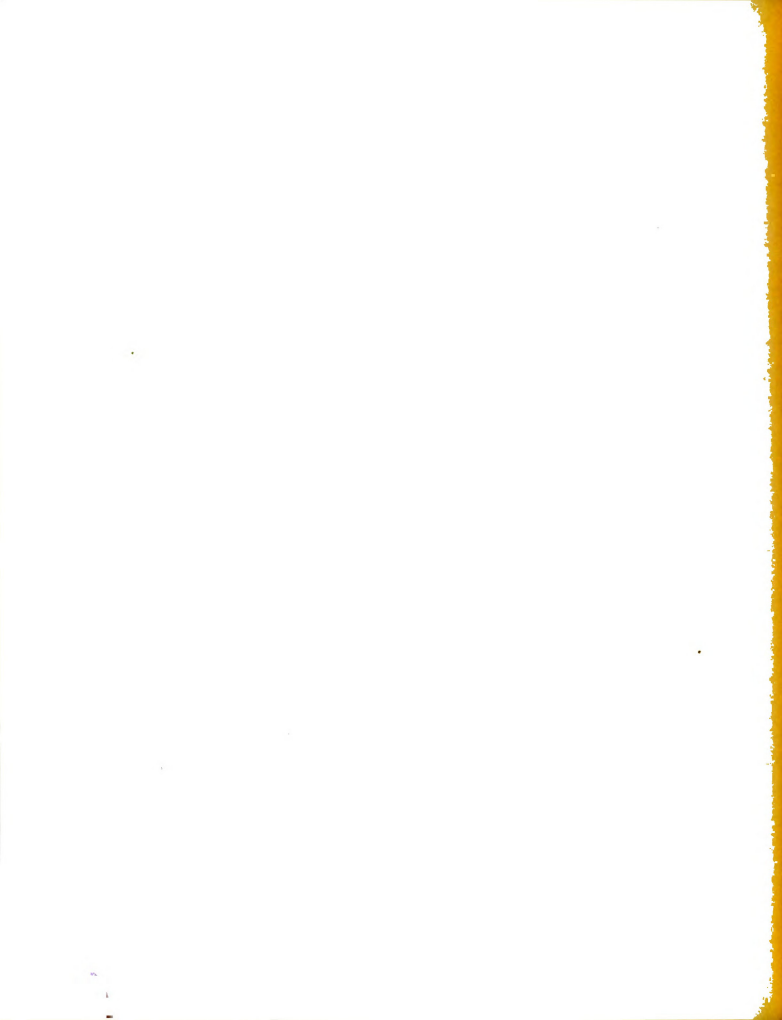
Der Begriff Naturmotive umfasst bei Fontane eine Reihe von Motiven, die natürliche elementare Phänomene darstellen. Die Anordnung der Motive in dieser Behandlung reichen in ihrer Erscheinung vom Kosmischen bis zur niedrigen Pflanze. In dieser elementaren Weltspanne lebt und orientiert sich Fontanes Mensch, wobei Leben auf die innere Verbundenheit mit diesen Kräften deutet und Orientierung den Kampf der Behauptung gegenüber einer Gesellschaftsordnung darstellt, die als durch menschliche Kreation hervorgerufen gilt und als eine existenzielle Diskrepanz vorhanden ist. Das Dasein des Fontanemenschen bedarf einer fortwährenden Korrektur gegenüber den natürlichen Kräften des Kosmos und die Vollendung seiner Existenz als natürlicher Mensch hängt vielseitig von der Affinität seiner Persönlichkeit mit diesen Kräften ab.

Die menschliche Natur sucht also ihren natürlichen Lebensraum, und Entfremdung und Vergewisserung sind Folgen, wie auch Kennzeichen dieser Suche des Fontanemenschen. Für Fontane gibt es Naturgesetze, die sich im Menschen manifestieren; das ist die Grundlage seiner Prädestinationsidee und selbst Auswirkungen auf rein gesellschaftlicher Ebene können letztthin hierauf zurückgeführt werden. Der gesellschaftliche Mensch Fontanes hat sich von der Natur entfernt, was sein Typ des Bourgeois beweist, obwohl auch in dieser ge-

züchteten Welt jene Typen erscheinen, die elementaren Leidenschaften anheimfallen.

Die Reihe der Naturmotive findet in diesem Licht eine besondere Bedeutung und zeigt Fontane als den Dichter, der sich innerhalb seiner Zeit literarisch hervorhebt und sich somit von der Romantik kontrastiert. Motive wie Sterne und Mond erscheinen auf Anhieb als vererbtes Gut der Romantik, aber bei Fontane sind sie nicht Gegenstand sinniger Betrachtung und Zeuge einer entrückten Welt, der man allein mit Sehnsucht nachstrebt, sondern sie repräsentieren eine Wirklichkeit, die in allen Fibern des Wesens Spuren kosmischer Kräfte hinterlässt, und im Sinne von Fontanes Prädestination bestimmend wirkt. Der Wunsch und die Sehnsucht nach Entrückung in jene natürlichen Sphären ist höchstens eine Art letzte und absolute Resignation (Vernunftsehe, Tod, Selbstmord etc.), die voraussetzt, dass die Existenz des Menschen sich nicht als Daseinsform verwirklichen lässt.

Gegenüber der naturalistischen Literatur haben wir jedoch nicht einen absoluten Determinismus, der den Menschen hoffnungslos ein Opfer dieser Diskrepanz werden lässt. Der Mensch selbst ist eine bestimmende Kraft, immer auf der Suche sein Dasein der Existenz seines Wesens anzupassen. Das Beispiel des natürlichen Wesens, das für die Daseinsform einer ganzen Sippe bestimmend wirkt, finden wir bestens in Marie in Vor dem Sturm. Fontane bejaht in diesen natürlichen Motiven die Daseinsform einer menschlichen Gesellschaft, worin eine Aufrichtigkeit herrscht, eine Anerkennung natürlicher



Kräfte, die im Leben aller ihre Auswirkungen haben. Die Problematik der Menschen wird hauptsächlich durch die Scheinwelt heraufbeschworen, die z.B. der Typ des Bourgeois für sich und andere aufbaut. Der Mensch Fontanes, der sich seiner natürlichen Existenz gemäss von einer Scheinwelt des Daseins innerhalb der Gesellschaft ausgestossen fühlt, sucht seine Einsamkeit zu überwinden. In Fontanes Werk komplementieren die Naturmotive diesen natürlichen Menschen, er scheint sozusagen im Einverständnis mit der Natur, und selbst Pflanzen und Tiere treten an ihn als Stütze der Orientierung heran.

Entgegen alle konventionelle Norm ist dem natürlichen Menschen eine treibende Kraft einverleibt, die seine traditionelle Scheinwelt an wichtigen Punkten seines Lebens erschüttert. Die Naturmotive Fontanes zeigen uns jene Situationen des Lebens, die die Suche seiner Menschen erklärt; und es ist hier, im elementaren Bereich, wo sich diese Suche andeuten lässt. Intensität und räumliche Auswirkung der einzelnen Motive sind zwar verschieden, aber alle tragen zu den oben diskutierten Ideen bei.

Das Sternmotiv

Innerhalb der Romane Fontanes ist dieses Motiv von nicht geringer Bedeutung.²⁴ Es ist hier, dass die Persönlichkeit, bewusst oder unbewusst, dem Äussersten im kosmischen Raum gegenübersteht und die grundlegend optimistische Einstellung gegenüber diesem kosmischen Phänomen ist für die Mannigfaltigkeit der Erscheinung dieses Motivs verantwortlich.

Eine Dimension dieses Motivs hat in seiner Wirkung eine Art der Erlösung zu verzeichnen, eine Hingabe an das Kosmische bei gleichzeitiger Überwindung irdischer Misere oder kritischen Wendepunkten im Leben des einzelnen. Diese Hingabe ist bei Levin in Vor dem Sturm klar ersichtlich; jedoch erschöpft sich diese Hingabe nicht nur im Traum- und Phantasiahaften, sondern zeigt sich uns in einer Art Vertrauensverhältnis, welches Levin mit den Sternen als Vertreter kosmischer Kräfte knüpft. Sie sind eine Art Beruhigung für ihn, und die unbewusste Bindung dieses Motivs, mit Marie, deutet ihm mit innerer Gewissheit sein Schicksal. In der Kontemplation des Sternenhimmels tritt diese Gewissheit an ihn heran und "es war ihm, als fielen alle dunklen Geschicke, das Erbteil seines Hauses, von ihm ab und als zöge es lichter und heller von oben her in seine Seele".²⁵ Wenn wir diese Er-

²⁴ Vgl. Demetz, S.62. Demetz betont dieses Motiv wie es in Vor dem Sturm erscheint, und zwar in leitmotivischer Anwendung in Bezug auf Marie und Levins Träume. Im Gesamtwerk Fontanes geht dieses Motiv jedoch noch über diese Grenzen hinaus.

²⁵ Theodor Fontane, Sämtliche Werke (München, 1962),

scheinung des Motivs zu Beginn des Romans betrachten, und seinen Reifeprozess in Marie verfolgen, wird es klar, dass diese Ausserung des Motivs den Ausgang wie die gesamte Entwicklung des Romans, insofern sie sich auf Marie und Levin bezieht, enthält. Wie weit dieses erst im Konjunktiv ausgedrückte Vertrauen Levins sich zu absoluter Gewissheit steigert, deutet uns ein Ausschnitt aus dem letzten Viertel des Romans:

Die Sterne zogen herauf; ein Gefühl süßsen, un-nennbaren Wehs überkam ihn, und ein Tränenstrom brach aus seinen Augen, nicht reichlicher, als ihn die gute Frau Kemnitz vor wenig Stunden erst vergossen hatte, aber viel, viel heisser. Und doch bedeuteten ihm diese Tränen Glück und Genesung. Er gedachte Mariens, und wie sie beide so gleich empfänden. "Mir ist dann als wüchse ich und könnte fliegen", wiederholte er aus ihrem Briefe und sah dabei zu den Sternen hinauf, die immer heller funkelten. (III, 521)

Die Andeutung auf die Paarung der Beiden, ist hier ausschlaggebend und verrät uns, dass deren Bindung sich auf wahlverwandschaftlicher Ebene vollziehen wird.²⁶

(25) III, 10. Ausser Meine Kinderjahre, für die Ausgabe der Nymphenburger Verlagshandlung (Augsburg, 1963) zu Rate gezogen wurde, ist durchaus die Ausgabe des Hanser Verlags München benutzt (Band I-IV). Alle Angaben im Text sind nur in Klammern als Band- und Seitenzahl angegeben. Hinweise auf die Nymphenburger Ausgabe sind durch N vor deren Band- und Seitenzahl innerhalb der Klammer gekennzeichnet. Vgl. auch Remaks allgemeine Bemerkungen zum Nachlass und Ausgaben Fontanes in Monatshefte (1966), LVIII, No. 4, S. 363. Joachim Schobess, Literatur von und über Theodor Fontane (Potsdam, 1965), 2., bedeutend vermehrte Auflage.

²⁶ Zum Vergleich und Kontrast sei hier nur Othegravens Werbung um Marie zu Rate gezogen. Auch hier wird von dem "Gazekleid mit den Goldsternchen" gesprochen (III, 275). Im Hinblick auf Mariens Ehe erscheint das Motiv noch an mehreren Stellen tastend, z.B. in Levins Traum (III, 479-480), wo Marie,

Die Hingabe dieser Menschen an die Natur ist besonders Ausdruck des Fontaneschen Optimismus und scheint im Wirkungsbereich der Liebe besonders das Reine und Positive hervorzuheben. Als sich z.B. Grete Minde mit ihrem Geliebten auf der Flucht befindet, entzieht sie sich vorläufig dessen Zärtlichkeiten im Wald mit dem Hinweis: "Unter den Sternen hier da sieht uns Gott, aber in dem Walde drin ist alles Nacht und Finsternis " (I,64). Der Blick auf die Sterne, jene sinnliche Erfassung und Vergewisserung ihrer Gegenwart, weisen auf Erlösung und Freiheit der Daseinsproblematik dieser Naturmenschen.

Diese Menschen sind aber Auserwählte, eben Fontanes natürliche Menschen. Marie in Vor dem Sturm betont das immer wieder. Nicht nur eine Phase ihres Lebens ist kosmisch bestimmt, sondern von ihrer Kindheit an sind die Sterne ihre ständigen Begleiter. Als äusseres Kennzeichen trägt sie, als sie noch den Schaltanz aufführte, ein Gazekleid mit Sternchen von Goldpapier besetzt, und das Kleid, anfänglich Spott erregend, wird am Ende bemerkenswert zum "natürlichen Kostüm" über das keiner mehr lacht (III,77). Maries Wesen ist von solch ätherisch-märchenhafter Gestaltung, dass die Grabinschrift "und kann auf Sternen gehen" für ihre Erscheinung treffend wird, und es ist in dieser reifen Form des Motivs, dass wir Marie in bedeutender Allianz mit den

(26) allerdings noch nicht mit Levin gepaart, im Hochzeitskleiden, mit Sternchen übersät, erscheint. Selbiges Bild steigert sich später zur Gewissheit (III,667), als goldene Sterne auf weissem Schleier leuchten.

Naturphänomenen erleben.²⁷

Was in Vor dem Sturm im Milieu der einfachen Naturmenschen noch zur Harmonie gereichte, wird in gesellschaftlicher Sphäre jedoch kennzeichnend für die Dissonanz, die zwischen dem natürlichen Menschen und gesellschaftlicher Konvention herrscht. Wieder, allerdings in anderer Wirkung, erscheinen die Sterne als Vermittler und Ausdruck einer gewissen Sehnsucht. Die Szene des Abschieds in Irrungen und Wirrungen (II,407) zeigt uns Lene, die im Blick auf die Sterne die Betrachtung äussert: "Wie schön es wäre, dort oben zu sein". Botho versteht diesen Wunsch nicht und bittet sie sich ihr Leben nicht wegzuwünschen, wobei er Selbstmordgedanken vermutet. Sie beruhigt ihn aber in dieser Hinsicht und betont wieder "ich wäre gern da". Die "Ruhe", die sich Lene in jenen Sphären erhofft, wäre ihr Leben gewesen, eine innere Ruhe, die durch einen Ausgleich ihrer natürlichen Wünsche mit dem konventionell Möglichen hervorgerufen worden wäre. So wird ihr Dasein im Kompromiss der Vernunftehe ihren Existenzkampf beenden.

Noch stärker ist die Dissonanz des Natürlichen und Konventionellen durch die Sternschnuppennächte, eine symbolisch anders fundierte Variation des Sternmotivs, in L'Adultera ausgedrückt (II,61). Bezeichnend ist, wie van der Straaten auf

²⁷ Wie sehr diese Allianz von Fontane betont wird, erklärt uns seine Charakterisierung Maries (III,82). Traumhaft schreitet sie durch die Welt, und Gesellschaftsgrade, sonst so wichtig und bestimmend bei Fontane, werden von ihr als "blosse Rollen" betrachtet. Alles Schöne zieht sie an, eine

das ganze reagiert. Er zählt die fallenden Sterne und lässt die Bemerkung fallen, "dass alles in der Welt eigentlich nur des Fallens wegen da sei: die Sterne, die Engel, und nur die Frauen nicht". Hier zuckt Melanie zusammen, wohl noch unbewusst der Bedeutung dieser schicksalsschweren Worte.²⁸ Trotz dem Versuch van der Straatens, die menschlich-gesellschaftliche Sphäre von der universell-mythischen zu schneiden, zeigt uns Melanies Reaktion ihre Affinität mit Kräften, gegen die moralische Vorsätze nichtig sind. Später, als sie mit Rubehn auf dem Wasser treibt, sehen beide in die Sterne. Wie getrennt das wahlverwandte Paar von Melanies Ehemann ist, zeigt Rubehns Bemerkung: "Er (van der Straaten) sieht auch zu den Sternen auf". Melanie antwortet mit einem bitteren, "Und zählt wie viele fallen" (II,68).

Wenn diese Variation des Sternmotivs zeigt, wie Melanie sich im Wachstum ihrer Persönlichkeit von ihrem Ehemann entfremdet, so deutet Effi Briest schon von Beginn an auf die Diskrepanz ihrer Ehe durch eine neue Variation des Sternmotivs, die des Nordlichtes. Durch ihre Heirat wird sie auch geographisch von ihrem Elternhaus entrückt werden, und ihre Mutter, die einer dunkel warnenden Ahnung nie ganz entgeht,

(27) Neigung zur Harmonie, die nur noch durch ihre Selbstlosigkeit übertroffen wird. Besitztum ist unbedeutend für sie, "es war ihr wie der Sternenhimmel; sie freute sich des Glanzes, aber sie streckte nicht die Hände danach aus".

²⁸ Die durch das Sternmotiv hervorgehobene Dissonanz dieser Daseinssphären ist hier besonders bedeutungsvoll, da eine entscheidende Szene vorbereitet wird, in der sich Melanie zum ersten Mal der Bemerkungen ihres Mannes schämt (II,63).

Äussert einige Bedenken über Effis Bemerkung, dass sie "so hoch nördlich" kommen wird. Die Mutter bezeichnet alles als Torheit, aber Effi besteht darauf, dass sie sich freut "auf die Nordlichter und auf den hellen Glanz der Sterne" (IV,28), wobei das Nordlicht selbst als Steigerung des Sternenmotivs gelten kann.

Hier deutet sich das Sternmotiv als Illusion, Wunschbild und Sehnsucht aus, und es wird hier schon klar, dass sich Effis Schicksal in jenem Sternenglanz vollziehen wird. In Vorbereitung der entscheidenden Szene, in der Crampas und Effi alleine sind, fehlt daher auch das Nordlicht nicht ("Es blitzt ja bis hoch in den Himmel hinauf. Das muss ein Nordlicht sein." (IV,154)). Wie sehr ihr Wesen nach Erfüllung in dieser kosmischen Sphäre verlangt, klärt Fontane durch Effis eigene Worte kurz vor ihrem Tod:

So verging der Sommer, und die Sternschnuppen-
nächte lagen schon zurück. Effi hatte während
dieser Nächte bis über Mitternacht hinaus am
Fenster gesessen und sich nicht müde sehen können.
"Ich war immer eine schwache Christin; aber
ob wir doch vielleicht von da oben stammen und,
wenn es hier vorbei ist, in unsere himmlische
Heimat zurückkehren, zu den Sternen oben oder
noch darüber hinaus! Ich weiss es nicht, ich
will es auch nicht wissen, ich habe nur die
Sehnsucht". (IV,292).

Selbst die verklärende Stimmung dieser Szene schwächt nicht die Erlebnisschwere der Einsicht Effis. Die Sternschnuppennächte sind zwar vorbei; und als ob sie selbst im Rhythmus dieser Naturvorgänge lebt, hat sich auch ihr Leben jetzt fixiert auf jene fragliche Heimat. Die Erfüllung ihrer Existenz im Dasein ihrer Gesellschaft ist für sie zum Betrug

ausgeartet und es bleibt ihr nichts als die Sehnsucht. In den letzten Momenten ihres Lebens wird sie auch diese Sehnsucht zu erfüllen suchen, als sie sich trotz ihrer Krankheit noch einmal ans Fenster setzt, und unter "flimmernden Sternen" überkommt sie endlich das befreiende Gefühl der Ruhe.²⁹

²⁹ Vgl. II, 403. Auch Lene hat, wie schon erklärt, das Verlangen nach Ruhe. Dieser emotionelle Zustand, weist auf das Ende des Existenzkampfes, die Hingabe an den Tod im Falle Effis, und das Eingehen in eine konventionelle Ehe bei Lene. Weniger in Verbindung mit dem Sternmotiv, ist dieses Thema auch überwiegend bei Christine in Unwiederbringlich.

Das Mondmotiv

Dieses Motiv zeigt Fontanes Menschen einem kosmischen Ereignis gegenüber, in dem er Mahnung und Stütze zur Orientierung seiner eigenen Problematik entdeckt. Das mannigfaltig gestaltete Bild des Mondes erscheint in Situationen, worin sich der Mensch einem geklärteren Bewusstsein nähert. Dieser Mensch nimmt daher indirekt an einer kosmischen Ordnung teil, mit der er, bewusst oder unbewusst, Affinitäten unterhält. Die Orientierung des Menschen erhält durch das Mondmotiv von Fontane natürliche Aspekte, Aspekte also, die einer konventionellen Moral entbehren können und sich einer natürlichen Ethik nähern.

Das Mondmotiv zeigt den Menschen in einer Art natürlichen Stimmung, indem er dieses kosmische Phänomen auf sich wirken lässt. Diese Stimmung reiht dieses Motiv Fontanes jedoch nicht in das literarische Erbgut der Romantik, sondern weist auf Fontanes eigene balladeske Stimmung, für die er eine besondere Stärke hatte.³⁰

³⁰ Conrad Wandrey, Theodor Fontane (München, 1919), S. 137-154. Es ist bemerkenswert, dass Wandrey unter seinen Diskussionsthemen die balladesken Novellen Fontanes zusammenfasst. Im Sinne der Stimmungsnovelle, wie sie Wandrey bei Grete Minde und Ellernklipp erwähnt, ist das besonders der Fall. Jedoch löst sich Fontane nicht nur von der Romantik sondern auch von der Stimmungswelt eines Sturm. Das Romantische ist, wie Wandrey mit Recht behauptet, eine äussere Technik, und diese Technik verlagert sich auch in das Motiv. Somit hat das Mondmotiv in den oben erwähnten balladesken Werken auch eine existenzielle Dimension, in der es durch bewusste Anwendung Fontanes dem Individuum weitere Dimensionen verleiht.

In seiner Orientierung ist der Mensch zunächst einmal allein. Das fühlt auch Effi Briest, als sie nach ihrer Ehe mit Instetten von ihm in ihre neue Umgebung eingeführt wird. Ihr momentaner Enthusiasmus wird aber durch die Erscheinung des Mondes gedämpft, und nach Instettens Bemerkung: "Aber sieh mal den Mond da drüben", tritt eine plötzliche Wende ihrer Gemütsverfassung ein. Sie ist auf einmal "still in sich versunken" und nimmt alle Worte halb ängstlich und halb begierig ein. Es ist hier das Bild des Mondes, das mahnend ihr Bewusstsein auf die wahre Situation lenkt. Die Dinge, die ihr Instetten vorher erzählte komplementieren alle ihre innersten Neigungen, so dass sie ihrer Begeisterung freien Lauf lässt ("Effi war wie benommen"). Doch wird ihr der Kontrast ihres Daseins jetzt wohl bewusst, und der Mond lässt in ihr die Zweifel aufkommen, die sich später bestätigen werden. Der Meinung Instettens, dass der Mond schön sei, stimmt sie zwar bei, aber zur gleichen Zeit sieht und fühlt sie etwas Unheimliches.³¹ Ihre Illusion des Nördlichen begleitet diese Situation, und es ist in dieser Idee, dass Effi sich die Tatsache deutet, dass in Italien z.B. "Wasser und Sumpf und Mondenschein" bei weitem harmloser sind.

Immer wieder wird Effis Einsamkeit in Gegenüberstellung mit dem Mondbild gezeigt. Als sie ihres Vergehens schuldig

³¹ Vgl. IV, 115. Hier ist der Vollmond offen mit ihren Ängsten verbunden.

ist, offenbart sich uns ihre Welt durch sie selbst in einem anderen Licht. Diese neue Perspektive wird durch das Licht des Mondes unterstrichen, und somit wird der Mond indirekt zum Anlass ihrer Selbstvorwürfe und Rechtfertigungen. Diese Art der kosmischen Beleuchtung zeigt die Welt mit allen ihren mahnenden und erinnernden Gegenständen (IV, 218) und die Kessiner Tage ihrer Unschuld treten an sie heran. In diesem Zustand erleben wir ihren grossartigen Monolog, in dem sie ihr Leben in Schein und Sein betrachtet, ein Lügenspiel zwischen Schuld und Scham und Angst. All ihre Erwägungen werden von dem Licht des Mondes begleitet. Dieses Licht bleibt auch, als alle Geräusche verklingen, als Mahnung wie auch als Vergewisserung des "richtigen Gefühls", ihrem existenziellen Fundament, dem sie treu bleiben wird und muss.

Der Mond spricht also zur einzelnen Persönlichkeit, was in der Gegenüberstellung der einsamen Effi in diesem Motiv bewiesen ist. Der Mond als Vermittler von Mensch zu Mensch dagegen ist zum Scheitern verurteilt. Eine solche Szene liefert uns Mathilde Möhring (IV, 610-611).

Zwei grundverschiedene Persönlichkeiten stehen sich hier als Hugo und Tilde gegenüber. Fräulein Tilde, in ihren eigenen Worten "für's Ernste, für's Hergebrachte und auch für Religion", und Herr Grossmann, etwas kränklich und unstetig auf den Füßen des Lebens. Dieser romantisch anfällige Mensch versucht nun die nüchterne aber tüchtige Mathilde um ihre Hand zu bitten. Er steht der Situation hilflos gegenüber und nach Bedankungen für erwiesene Dienste während sei-

ner Krankheit, bittet er sie ans Fenster zu treten um mit ihm zusammen das Bild zu betrachten, das sich ihnen bietet, nämlich "das Gewölk, das am Mond vorbeizieht".

Unter dem Einfluss des Bildes erhofft er sich von Tilde eine Zusage, aber Tilde ist in ihrer Persönlichkeit nicht von solchen kosmischen Kräften abhängig; sie bereitet seiner Stimmung ein jähes Ende, indem sie das Rouleaus herunterlässt. Diese harsche Handlung wird noch durch ihre Ansicht bekräftigt, dass der Mond nichts für Hugo sei und das Sonne dem Kräftebedürftigen viel mehr bedeute.³²

Als Variation dieses Motivs ist es besonders die Mondsichel, die den Mond als Mahner und Zeugen gewichtiger Handlungen erscheinen lässt.³³ Gegenüber dem Vollmond, der symbolisch noch eine gewisse Sicherheit darstellt, erleben wir hier im Bild des Mondes ein Komplement zu den dunklen Vorahnungen im Leben des Helden. Es ist daher auch an besonders

³² Der Gedanke, dass der Mond nicht jedermanns Sache sei, wird von Fontane mehrmals geäußert. II,361: "Wundervolle Flachsblondine mit Vergissmeinnichtaugen, aber trotzdem nicht sentimental, weniger Mond als Sonne."

Eine Variante dieses Themas bietet Waldemar in Stine (II,558-559). Der Entschluss zum Selbstmord lässt ihn noch einmal reflektieren und er kommt zum Schluss, dass die glücklichen Stunden doch letztthin "Sonnenuntergangsstunden" waren. Und als er das Glas mit dem Schlafpulver leeren will, tritt er noch einmal ans Fenster; und "der Mond, eine schwache Sichel, war aufgegangen und schüttete sein Licht über den Fluss und weit jenseits desselben über Feld und Wald". I,362: "Monsieur L'Hermite, drüben vor Eurem Fenster steht der Mond, und der Mond ist nicht jedermanns Sache".

³³ Vgl. auch: I,93, 281, 284, 287; IV,418.

erschütternden Szenen, wo das Motiv so wirksam erscheint.

In Vor dem Sturm (III,488) erhält Levin von Tubal den kurzen aber alles sagenden Brief, in dem die Flucht Kathinkas, seiner Geliebten, ausgesprochen ist. Obwohl Levins Liebe zu ihr auf einer Täuschung beruht, ist seine Reaktion doch die einer tiefen, echten Erschütterung. Er ist wie betäubt und gemäß seiner innerlichen Einstellung ist auch die Umwelt gestaltet.

Er sprang auf und trat ans Fenster. Die fahle Mondessichel, eben aus dem Gewölk heraus, sah ihm ins Gesicht; ein paar Krähen darüber flogen auf; unten knarrten die Laternen.
(III,488)

Die Eindringlichkeit des Motivs wird hier von Fontane noch unterstrichen, indem es nicht Levin ist, der den Mond betrachtet, sondern der Mond, der ihm ins Gesicht sieht. Die andere Motivik, besonders die der Krähen, umgeben das Kernmotiv des Mondes und unterstreichen dessen ganze Wirkung. Levin hält es darauf in der Behausung nicht mehr aus; er flieht ins Freie und selbst aus dem Dorf hinaus. Aber nichts, selbst die Tanzmusik des Gasthauses gibt ihm Ruhe und Entspannung, und alles bringt ihm nur sein Verstossen-sein noch mehr zum Bewusstsein.

Er war jetzt über Friedrichsfelde hinaus; nur wenn er sich wandte, sah er noch die Lichter des Dorfes. Am Himmel kein Stern; über die Mondessichel hin zogen die Wolken, immer dichter immer rascher. (III,490)

Die betonte Abwesenheit der Sterne, jene labenden Zeichen aus der Welt Maries, zeigt deutlich die Tiefe seiner seelischen Erschütterung, und wie die Wolken das Bild des Mon-

des verzerren, so ist auch sein Inneres von Verzerrung und Unruhe betroffen.

Wie diese negative Gestaltung des Mondmotivs die Herausforderung des Individuums heraufbeschwört, zeigt uns ein Ausschnitt aus Irrungen Wirrungen (II,386). Gemeint ist hier die entscheidende Szene in "Hankels Ablage", in der Lene versucht ihren wahren Seelenzustand zu prüfen. In der Einsamkeit des Zimmers spricht die Welt der Dinge zu ihr. Das Bild stört ihre feine Sinnlichkeit und ist der Grund einer Verstimmung, die bloss durch einen Blick ins Freie aufgehoben werden kann. Dieser Blick ins Freie gewährt ihr auch den Blick auf den Mond, "der eben wieder seinen ersten Sichelstreifen zeigte". Lenes Stellungnahme ist: "Und ich bin doch glücklich". Diese Behauptung ist in Hinsicht ihres sittlich-gesellschaftlichen Vergehens besonders interessant. Trotz aller Andeutungen, dass sie sich auf der Daseinsebene eines Vergehens schuldig gemacht hat, findet sie im Bild des Mondes den Mut zur Gewissheit ihrer existenziell richtigen Handlung. Das "doch" in der Bejahung ihres Glückes, ist daher das Resultat einer inneren Rechtfertigung, welche Lene trotz dieser kosmischen Erscheinung gefunden hat. Lenes Existenzkampf hat hier seinen Höhepunkt erreicht, wie ihre Zusage im Angesicht des Mondes beweist.

Diese Zusage ist durchaus keine Voraussetzung a priori. Der Existenzkampf ist wirklich und wir brauchen uns nur an eine frühere Szene zu erinnern, als Lene und Bothe noch am Anfang ihres Verhältnisses stehen (II,343). Hier diskutiert

man das Liebesleben der Frau Dörr, dass sich auf äusserlich ähnlichen Wegen abspielte. Botho will das Thema wechseln und deutet auf die Mondessichel. Lenes Reaktion ist aber ganz anders hier. Das "niederströmende Silberlicht" hat aussergewöhnliche Ausstrahlung, so dass sie ihre Mantelkapsuze zusammenzieht und sich an Bothos Brust birgt.

Das Mondmotiv in seiner mahnenden Funktion, hat aber auch eine zeitliche Dimension. Hier wird dem Individuum klar, dass sich gewisse Handlungen in der Zukunft vollziehen müssen. Holk in Unwiederbringlich hat eine solche Erfahrung, als sich sein Verhältnis mit Ebba immer intimer gestaltet. Holk steht noch mit beiden Füßen im Dasein, als das Bild des Mondes einen Traum kausiert, in dem ihm Ebba als Meerweib erscheint und ihn in die Fluten zieht. Der Mond ist, dem etwas langsam sich entscheidenden Holk gemäss, auch sehr aufdringlich gestaltet.

...; was aber für Holk am störendsten gewesen war, das war, dass der Mond, alles Sturmes unerachtet, bis in seinen zurückgelegenen und tief in die Wand eingebauten Alkoven geschienen hatte. Holk hätte sich durch Zuziehen der Gardine vor diesem unheimlichen Blicke schützen können, aber das widerstand ihm noch mehr; er wollte den wenigstens sehen, der da draussen stand und ihm den Schlaf raubte. (II,716)

Die Idee der Prädestination wird hier fühlbar und man könnte fast glauben, dass durch das Erscheinen dieses Motivs sein Schicksal zur Gewissheit wird.

Das Sonnenmotiv

Wie das Mondmotiv ist das Sonnenmotiv in seiner sprachlichen Erscheinung nicht nur eine Floskel, die in häufiger Anwendung als ausschmückendes Stilelement wirkt. Auch hier steht der Fontanemensch einer bedeutenden natürlichen Erscheinung gegenüber, einer Erscheinung, die in einer Art kosmischem Rhythmus sein Leben beeinflusst. Die kosmischen Affinitäten des Fontanemenschen unterwerfen ihn daher auch diesem natürlichen Rhythmus, wobei die kosmische Bedeutung mit der existenziellen grösstenteils übereinstimmt. In der Tat könnte man das Auf und Nieder dieses lebensspendenden Himmelskörpers mit Systole-Diastole vergleichen, jene Schwankungen der lebendigen Einheit, oder wie Goethe sagt, das Einatmen und Ausatmen des lebendigen Wesens.

Leben ist hier auch der Schlüssel dieses Begriffes, und es ist Fontanes Mensch, der zwischen Lebensbejahung und Todesstimmung schwankt und sich entscheidet. Was immer die äusseren Gründe der inneren Stimmungen sind, Fontanes Gebrauch des Sonnenmotivs zeigt uns die Einstellung seiner Wesen gemäss diesem kosmischen Rhythmus.

Das Phänomen der aufgehenden Sonne ist, wie in seiner natürlichen Erscheinung, das erwachende Leben. Fontane, in der bewussten Anwendung dieses Motivs, erspart seinen Menschen selbst die Kälte als Begleiterscheinung des Sonnenaufgangs nicht.³⁴ In Schach von Wuthenow, sehen wir Schach,

³⁴ Vgl. II, 126, 367.

als er nach der Flucht auf sein Gut eine ruhelose Nacht im offenen Boot auf dem See verbringt. Erst beim leichten Erröten des Himmels schläft er ein, nur um nach kurzer Zeit beim Anbrechen des Tages wieder aufzuwachen. Er sieht die Sonne über dem Wuthenower Herrenhause und die geröteten Wolken und Schatten der Wälder. Auf dem See erwacht jetzt das Leben und in einer frischen Morgenbrise überläuft Schach ein Frösteln. Die tiefere Bedeutung klärt Fontane dann auch sofort, indem er sagt:

Aber das Frösteln tat ihm wohl, denn er fühlte deutlich, wie der Druck, der auf ihm lastete, sich dabei minderte. "Nahm er es nicht zu schwer? Was war es denn am Ende? Bosheit und Übelwollen. Und wer kann sich dem entziehen! Es kommt und geht." (I,646)

Es ist interessant zu sehen, dass es dieses Phänomens der aufgehenden Sonne bedarf, um zu solcher Einsicht zu gelangen. Die Gegenüberstellung von Mensch und Natur ermöglicht es also, über die Schwierigkeiten des Daseins eine klare Sicht zu erhalten. Die gewonnene Klarheit seiner Situation verschärft daher auch Schachs existenziellen Kampf. Er ist auf dieser Ebene an die Gesellschaft gebunden und diese Art der Daseinsfragen sind für ihn mit Komplikationen verbunden. Zwar gewinnt die natürliche Seite seines Wesens eine klarere Einsicht in das Leben, jenes Kommen und Gehen eben, aber es überwindet ihn zuletzt, wie uns sein Selbstmord nur zur Genüge beweist.

Wie anders sich das Motiv bei stärkeren Naturen auswirkt, sehen wir in Mathilde Möhring (IV,668). Als Hugo tot ist, übersieht Tilde nochmals ihre Ehe als eine Phase ihres Le-

bens. Sie vergleicht sich mit Hugo und sieht den Kontrast nur zu klar.

Und dann ging sie wieder auf und ab und trat ans Fenster, und da, wo damals der Mond gestanden hatte, hing ein graues Gewölke. Aber während ihr Auge noch darauf ruhte, rötete sich's und die Sonne gab ihm einen goldenen Saum.

Vielleicht ist das meine Zukunft, dachte Tilde.

Die Wandlung des Bildes könnte nicht klarer ausdrücken, was sie erhofft. Wie sie einst das Rouleaus herunterzog und Hugo riet, sich der Sonne zuzuwenden, so nimmt sie ihren einstigen Ratschlag jetzt für ihr eigenes Dasein und gewinnt aus ihm eine Lebenskraft, der selbst ihren einst so fahlen Teint in "rote Backen" verwandelt (IV,669).

Das Sonnenmotiv hat aber auch eine interessante Variante, nämlich die der Mitternachtssonne. In einer Art elementaren Sphäre erwacht im Menschen hier die Sehnsucht sich von aller Erdschwere zu befreien.³⁵ Während ihrer Kessiner Tage geht Effi Briest z.B. nach der eindrucksvollen Beobachtung von Beerdigungsvorbereitungen spazieren. Dabei sieht sie auf das im hellen Sonnenlicht liegende Meer.

"Da drüben liegt Bornholm und dahinter Wisby... Und hinter Wisby kommt Stockholm, wo das Stockholmer Blutbad war, und dann kommen die grossen Ströme und dann das Nordkap und dann die Mitternachtssonne". Und im selben Augenblick erfasste sie eine Sehnsucht, das alles zu sehen. (IV,109)

Wir sind hier Zeuge einer Gefühlssteigerung, die im Bild der Mitternachtssonne, dem Symbol des ewigen Lebens, gipfelt. Effis Sehnsucht geht über den Rhythmus der Natur

³⁵ Vgl. IV,254-255. "Sonnenschein" und "lichte Sonne" deuten hier den Ausschluss Effis aus der Gemeinschaft. Fon-

hinaus; sie will ganz in das Leben eintauchen. Sie vergisst bei diesen Betrachtungen selbst ihren schwangernen Zustand.³⁶

Eine zweite Variante dieses Motivs, ist das der untergehenden Sonne, woraus man jedoch nicht schliessen sollte, dass die quantitative Manifestation des Sonnenmotivs sich qualitativ auswirkt. Das Bild der niedergehenden Sonne drückt immer Stimmungen und Handlungen aus, die sich diesem natürlichen Vorgang anpassen lassen, sei es Weltschmerz, Lebensunfähigkeit oder die Todessehnsucht überhaupt. Das ist durchaus aufrechterhalten in Stine.

Die niedergehende Sonne begleitet den Grafen in fast leitmotivischer Weise.³⁷ Als Stine ihn zu Beginn der Geschichte auf das Haus zuschreiten sieht, steht die niedergehende Sonne schon tief zwischen den Türmen des Hamburger Bahnhofs (II,506). Das Bild des untergehenden Sonnenballs hat auf den jungen Grafen auch eine ästhetische Wirkung,³⁸

(35)tane spricht hier von dem "Gefühl des Alleinseins" und der Einsamkeit, dem seine natürlichen Menschen in ihrer elementaren Sphäre ausgesetzt sind.

³⁶ Vgl. hierzu das Sternmotiv, wo die Konzeption des Nordischen durch Effi auch aufrechterhalten ist.

³⁷ Die häufige Anwendung des Sonnenmotivs eignet sich gut als Leitmotivik. Was in Stine künstlerisch vollendeter erscheint, zeigt sich in offensichtlich leitmotivischer Form in Unterm Birnbaum. Hier erfüllt die oft wiederholte Spruchweisheit "es ist nichts so fein gesponnen, 's kommt doch alles an die Sonnen", diese Funktion.

³⁸ II,513. Die Szene am Fenster(mit) mit Blick auf die untergehende Sonne, hat überall diese Wirkung.

The first part of the paper discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions, including sales, purchases, and expenses. It emphasizes the need for a systematic approach to record-keeping, such as using a ledger or accounting software, to ensure that all financial data is properly documented and organized. This section also highlights the benefits of regular reconciliation and auditing to identify any discrepancies or errors in the records.

The second part of the paper focuses on the importance of budgeting and financial planning. It explains how a well-defined budget can help a business or individual manage their finances effectively, allocate resources wisely, and achieve their financial goals. This section provides practical tips and strategies for creating a realistic budget, monitoring progress, and making adjustments as needed. It also discusses the importance of setting financial priorities and saving for the future.

The third part of the paper explores the importance of understanding and managing cash flow. It explains how cash flow is the lifeblood of any business, and how a positive cash flow is essential for maintaining operations, paying bills, and investing in growth. This section provides insights into how to monitor cash flow, identify potential cash flow problems, and implement strategies to improve cash flow management. It also discusses the importance of maintaining a healthy relationship with creditors and suppliers.

The fourth part of the paper discusses the importance of understanding and managing taxes. It explains how taxes can significantly impact a business's or individual's financial situation, and how proper tax planning can help minimize tax liability and maximize income. This section provides an overview of common taxes, such as income tax, sales tax, and property tax, and offers practical advice on how to stay compliant with tax laws and take advantage of available tax deductions and credits.

The fifth and final part of the paper summarizes the key points discussed and emphasizes the importance of ongoing financial management. It encourages readers to regularly review their financial records, budget, and cash flow, and to seek professional advice when needed. The paper concludes by reiterating the importance of maintaining accurate records, budgeting wisely, managing cash flow effectively, and understanding tax obligations to ensure long-term financial success.

ganz im Einklang mit seiner inneren Empfindlichkeit. Er fühlt seine Unfähigkeit gegenüber dem Leben und nimmt Zuflucht in der Hypochondrie, wobei er immer von seiner Krankheit als ein ihn entschuldigender Faktor spricht (II,509). Obwohl er in dieser Situation sein Bestreben kundtut, Stine aus ihrer Umgebung zu befreien, verwirft er diesen Gedanken schnell wieder, da er die "Gesunden" und ihre "Zerstreuung" nicht versteht. Auf diesen Ausdruck der Resignation erscheint dann auch der Sonnenball, der im Invalidenpark niedergeht. Er erzählt Stine von seinem Kampf mit dem Tode, wobei die Natur sich am Ende für sein Leben entschieden habe (II,517). Er weiss nicht, ob es alles zu seinem Glück geschah, denn "es ist doch das schönste wenn die Sonne niedergeht und ausruhen will von ihrem Tagewerk".

Trotz Stines ständiger Ermunterung entschliesst sich der Graf zum Selbstmord und kurz vor seinem Tode betrachtet er von seinen eigenen Wohnräumen aus wieder den Sonnenuntergang und erinnert sich an eine ähnliche Szene in Stines Zimmer. Er schreibt darauf seine Abschiedsbriefe. Kennzeichnend für seine Affinität zum Sonnenuntergang ist sein letzter Brief an Stine, indem er ihre gemeinsam verlebten Stunden als "Sonnenuntergangsstunden" bezeichnet (II,558), kurz bevor er das Gift trinkt.

Die Menschen, die im Sonnenuntergang ihre Affinitäten gegenüber der Natur verwirklichen, könnten so als Untergangsuchende oder - geweihte betrachtet werden. Christine in Unwiederbringlich ist hier ohne weiteres anführbar. Als

sie z.B. ihren Beschluss zum Selbstmord gefasst hat, beobachtet sie auch von einer Bank aus den Sonnenuntergang am Meer. Hierauf geht sie ins Wasser um nie mehr zurückzukehren (II,810).³⁹

³⁹ II,748. Ebbas Herausforderung, "jeder ist seines Glückes Schmied", wird von Holk für bare Münze gehalten; und er ergriff ihre Hand "und wies nach Westen zu, weit hinaus, wo die Sonne sich neigte". Der symbolische Wert deutet hier eine elementare Lebensbejahung an.

II,765. Holk ist hier als Gegensatz gezeichnet, wobei die Sonne ihm das Leben bedeutet: "Was hat uns gerettet? Dass wir gleich am ersten Tage an den Teichen und Pavillons vorüber einen Spaziergang bis an die Parkfähre machten und das an demselben Tage die Sonne schien und das mein Blick auf das hellerleuchtete Schloss fiel, und dass ich, weil alles so hell und klar dalag, in aller Deutlichkeit sehen konnte, wie das Fussende des Turmdaches mit dem Fussende des Schlossdaches zusammenlief. Ja, das hat uns gerettet. Ein Zufall, wenn es einen Zufall gibt. Aber es gibt keinen Zufall, es hat so sein sollen, eine höhere Hand hat es so gefügt".

Das Nebelmotiv

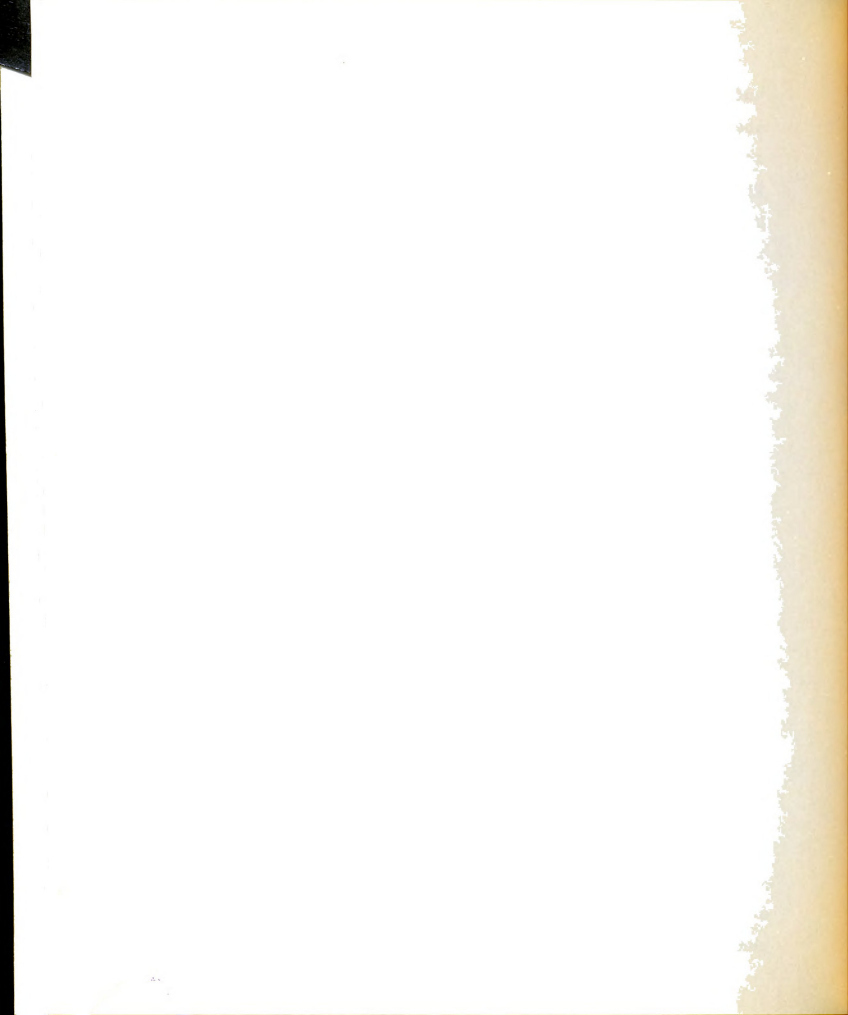
Wie die kosmischen Erscheinungen der Natur, so haben auch die metereologischen ihren Platz durch ihre Auswirkungen im Dasein des Menschen. Die Naturerscheinung des Nebels ist wiederum bedeutungsvoll, da sie von dem inneren Erlebnis des Menschen begleitet wird. Nebel wird somit ein Teil jener natürlichen Ordnung, in der sich der Mensch orientieren muss, um seine eigene Ordnung oder Unordnung zu erkennen. Diese Erscheinung isoliert und begrenzt und schafft dem Menschen die Einsamkeit, die er zur Orientierung braucht. Es werden hier also auch Gefühlsstimmungen geschaffen, die zur Handlung notwendig sind und als Emphase zu Omen und Ahnungen dienen. Nebel verwandelt die empirische Welt in eine sichtbare und unsichtbare Sphäre, wobei die Sicht eine sinnlich-ästhetische Erfassung darstellt, die dasjenige, was darüber hinausliegt, nur wie hinter einem Schleier versteckt darstellt. Die Grenzen dieser Welten sind aber nicht fixiert, und der natürliche Rhythmus aller Dinge wirkt auch hier bestimmend, und das Heben und Senken dieser Erscheinung ist vom grenzenlosen Schwanken des menschlichen Gefühls begleitet.

Der Nebel ist somit für die ethische Unentschlossenheit des Menschen wie auch für seine Existenzproblematik überhaupt kennzeichnend, die, wenn sie nicht gelöst wird, zur Entfremdung im Lebensraum führt. Das ist auch in Unwiederbringlich ausgedrückt. Holk hat sich entschieden, zur Aussage mit seiner Frau vor der Christbescherung heimzukehren. Als er sich

auf dem Schiff der Küste nähert, sieht er Schloss Holkenäs, aber "die Linien waren verschwommen, denn ein leiser Nebel zog" (II,773). Das Bild des Nebels ist hier unbeständig, wie in einer Andeutung des zweifelhaften Auskommens seines Unternehmens.⁴⁰ Im Annähern an Holkenäs bleibt er des Öfteren stehen und betrachtet es, da der Nebel sich "momentan" verzogen hatte. Aber die Klarheit der Sicht täuscht nicht über die Schwermut des Eindrucks hinweg, und wie die Unbeständigkeit der sinnlichen Eindrücke, so schwanken auch seine inneren Gefühle im Zweifel an seinem Vorhaben sich mit Christine zu versöhnen.

Später, nach obiger Szene und dem Bruch mit Christine, flieht Holk in die Freiheit. Wie im Dilemma der Freude malt er sich seine Hochzeitsreise mit Ebba bis ins Detail aus, wobei aber auch furchterregende Momente, die das Gewonnene durch das Verlorene in den Schatten stellen, auftauchen. In der ungeduldigen Erwartung seines Glückes treten allerhand retardierende Elemente ein; so muss er z.B. bis zum ersten Feiertag des Weihnachtsfestes warten, bis er einen Dampfer nach Kopenhagen nehmen kann (II,783). Als dann endlich das Schiff loslegt, ist es unter guter Fahrt und man erwartet eine halbe Stunde vor der Zeit am Ziel zu sein. Aber plötzlich schlägt das Wetter um und ein dichter Nebel fällt, der das Schiff zum Stilllegen zwingt. Dadurch ver-

⁴⁰ Das wird später während der eigentlichen Unterredung nochmals hervorgehoben. Trotz Holks Entschluss wird Christines unkompromittierende Haltung zum entscheidenden Faktor, der zum Zusammenbruch der Ehe führt.



liert Holk einen Tag wie auch die Möglichkeit des Vorsprechens bei der Prinzessin und ist gezwungen in einer Art suspendiertem Zustand zu verweilen. Besonders betont ist in dieser Situation die bleierne Stille, eine typische Begleiterscheinung dieses Motivs, die die anderen schlafenden Passagiere "aufweckt". In dieser Geste der Natur liegt aber neben der Verwicktheit der äusseren Umstände die ganze zukünftige Stimmung von Holks Unternehmen.

Die inneren Auswirkungen dieser äusseren Naturerscheinung geben uns auch ein klares Bild in Irrungen Wirrungen, in der Szene des Abschieds (II,408-409).⁴¹ Im letzten Zusammensein der Liebenden offenbart sich uns ein dünner Nebelschleier als störendes Element inmitten anderer mehr harmonischer Motivik. Botho und Lene gehen an einer ihnen bekannten Stelle spazieren, nur dass damals ein schöner Tag war und Lene sich zu dieser Zeit entsprechend fühlte. Aber das erlebte Glück hat sie zum Entsagen befähigt, oder wie sie sagt, man "darf nicht klagen, dass der Traum aufhört und die Wirklichkeit wieder anfängt". Notwendigerweise kommt man auch auf die Schuldfrage zu sprechen, die sie sich aber gegenseitig absprechen. Und wie sich nun alles, auch diese letzten Zweifel, in Trauer, aber doch in einer gewissen

⁴¹ Der Nebel ist hier an eine bestimmte Lokalität gebunden. Besonders Städte und Dörfer sind bei Fontane häufig mit Nebel bedeckt, wobei Kirchtürme oder Dächer sich herausheben.

I,589. Bedeutend ist hier noch, dass sich dem Beobachter des Bildes so seine andere Daseinssphäre offenbart. Im Falle Schachs hat sich sein Schicksal in der Stadt verwirkt, was die Flucht aufs Land nur betont.

Daseinsharmonie auflösen, bemerken sie, wie die Nebel steigen: eine natürlich-äusserliche Variante zu den inneren Gefühlen dieser Menschen, die ihre Daseinsproblematik überwinden müssen.

Eine leichte Abweichung dieser Motivik zeigt uns Lehnert in Quitt, als er sich auch in sein Schicksal fügen muss, wie ihm das L'Hermite auseinanderlegt. Er wird Ruth nie als seine Frau betrachten dürfen, denn "es ist da so was Merkwürdiges in der Weltordnung, und Leute wie wir...die nimmt das Schicksal...unter die Räder seines Wagens und zermalmt sie, wenn sie glücklicher sein wollen, als sie noch dürfen" (I,431-432). Das sieht Lehnert auch ein, aber nach einer Nacht des Grübelns betrachtet er die Nebel, die im Gebirge hinziehen, und wie diese Nebel steigen, so entlastet sich auch seine Seele. Das "Merkwürdige der Weltordnung" widerspricht also im Bild des Nebels momentan der Auslegung L'Hermites und deutet an, dass sich Lehnerts Schicksal in anderen Bahnen bewegen wird.

Innerhalb dieser Motivik sind es aber besonders die von Fontane so gut gezeichneten natürlichen Menschen, die sich der Weltordnung fügen müssen und auch wollen. Besonders Effi Briest drückt diesen Zustand in ihrer Sehnsucht aus, die ihr bleibt, nachdem ihre Daseinsformen sich als ein Betrug erwiesen haben. In den Nächten, da sie sehnsuchtsvoll zu den Sternen aufsieht, wird sie von den Nebeln überrascht,⁴²

⁴² IV,420. Nebel kausiert auch hier physisches Unwohl-

die sie erneut auf das Krankenbett werfen, diesmal das letzte Mal (IV,292). Hier ist der Nebel als äusserer Einfluss nur dazu da, um auf physischer Ebene das zu verursachen, was sich auf seelischer Ebene schon vollzogen hat, nämlich Effis Entfremdung von der Sphäre ihres Daseins, eine Erfüllung jener „Weltordnung“ unter Kosten einer Isolierung im eigenen Lebensraum.

Das Nebelmotiv deutet bei Fontane also auf eine Art der Isolierung, ein Ausschluss von anderen empirischen Elementen des Daseins. Sophie in Die Poggenpuhls ist einer der Charakteren Fontanes, die sich in solcher Verbindung mit diesem Motiv zeigen. Schon rein geographisch hat sich Sophie mit ihrer Reise nach Adamsdorf aus ihrer normalen Daseinssphäre entfernt. In einem Brief an ihre Mutter beschreibt sie die Stille dieses Dorfes und den Nebel, der bei ihrer Ankunft dort zog. Beachtenswert ist Sophies künstlerische Tätigkeit, und sie spricht hier von einer Aufgabe, der sie sich nicht gewachsen fühlt; und später sind es dann auch die "dunklen Nebeltage", die ihre künstlerische Sicht behindern (IV,567). Auf jeden Fall ermöglicht die "halbe Einsamkeit", in der Sophie hier lebt einen tiefen Einblick in ihre Persönlichkeit.

(42) sein.

Leo in Die Poggenpuhls (IV,495) zeigt den Kontrast in seinen Gedanken über den Nebel. "Nebel; Nebel ist ganz egal, Nebel ist was Äusserliches, und alles Äusserliche bedeutet nichts. Innen steckt es, innen lebt die schaffende Gewalt, immer frisch, froh und frei;..." Reine Luft kann bei ihm aber Lungenentzündung bringen. Es ist eine Äusserliche Welt in der er leben möchte, wie seine Vorliebe für Jeu und Judenmädchen beweisen dürfte.



Das Überwinden der Isolierung und die Erweiterung des sinnlichen Fassungsgebietes ist daher bei Fontane symbolisch für die Freiheit. Die Szene der Flucht in Grete Minde zeigt die Kinder in ihrer Befreiung beim Besteigen der Mauer.

Und nun waren sie frei. Sie sahen sich an und atmeten auf, und der Zauber des um sie her liegenden Bildes liess sie minutenlang ihres Leids und ihrer Gefahr vergessen. Die Nebel waren fortgezogen, silbergrüne Wiesen dehnten sich... (I,63)

Dieser Blick in die Welt, durch das Steigen des Nebels ermöglicht, deutet auf eine physische wie geistige Freiheit innerhalb der Natur wie sie bei Fontanes natürlichem Menschen üblich ist.

Das Luftmotiv

Eines der quantitativ ausgeprägtesten Motive Fontanes ist das Luftmotiv. Fontane selbst erzählt uns mehrmals wie sehr diese Naturerscheinung für ihn als lebenswichtig gilt.⁴³ Was für ihn selbst galt, drücken seine dichterischen Charaktere aber besonders aus, und in jeder Lebenslage obliegt es seinen Menschen sich in ihrer natürlichen Atmosphäre physisch, wie auch seelisch zu orientieren.

Frische Luft bedeutet besonders seinen natürlichen Menschen ein lebensnotwendiges Element der Natur, und alle Daseinskomplikationen haben fast immer ein Verlangen nach frischer Luft zur Folge, wobei dann wieder jene seelische Festigkeit erreicht wird, die das physische Gleichgewicht komplementiert.

Luft hat aber auch andere Eigenschaften als jene innerlich wie äußerlich labende Frische. Eine schwüle Luft offenbart uns eine andere Dimension des Naturelements, welches von aussen auf den Menschen wirkt und ein Zusammenbrechen des moralischen Widerstandes zur Folge haben kann, was sich wiederum in Daseinskomplikationen manifestiert.

⁴³ N XIV, 139-140 (Meine Kinderjahre). In Erinnerung an seine Erziehung spricht Fontane von seinen Eltern, die es ihm ermöglichten ihn "in reiner Luft frisch, fröhlich und frei aufwachsen zu lassen". In Bezug auf seine Eltern bemerkt er: "So waren die zwei Persönlichkeiten, die wir tagaus, tagein vor Augen hatten, und wie man mit Recht gesagt hat das Wichtigste für den physischen Menschen sei die Luft, darin er lebe, weil er aus ihr mit jedem Atemzuge Gesundheit oder Nichtgesundheit schöpfe..." Hier deuten die Worte des alten Fontane klar die Abhängigkeit des Menschen von der seiner Natur angepassten Atmosphäre an.

Selbst die Bewegung der Luft drückt eine Variation atmosphärischer wie auch menschlicher Erregung aus.

Hilflos ist der Mensch diesem Element ausgesetzt, und mit der jeweiligen Ausprägung seiner natürlichen Affinität, steigert sich auch seine Empfindlichkeit für Auswirkung und Folgen dieser Naturerscheinung. In dieser Weise gestaltet sich das Motiv in seiner ethischen Wirkung ähnlich wie das Nebelmotiv. Das Verlangen des Menschen frische Luft zu atmen, ist eine Handlung, die den Kern seines innersten Wesens ausdrückt. Besonders bei einer emotionellen Wende entblößen sich durch die Erscheinung des Motivs die wahren Gefühle des Individuums.

In Irrungen Wirrungen (II,386) ist Lene mit Botho in "Hankels Ablage". Das im Zimmer hängende Bild sinnlichen Inhalts schockiert sie so, dass alle Zweifel ihres Unternehmens an sie herantreten. Der Kontrast ihrer inneren Gefühle mit der Konvention des gesellschaftlichen Daseins sind ihr nur zu offensichtlich und alle Dinge des Raumes, insbesondere aber das Bild, haben einen störenden Einfluss auf sie. Alles kausiert in ihr das Gefühl des Beleidigtseins, da sie sich der Diskrepanz ihres Daseins wohl bewusst ist. So wird sie gezwungen, sich im natürlichen Raum nach den Komplementen ihres natürlichen Wesens umzusehen.

...und so ging sie denn, den Eindruck wieder loszuwerden, bis an das Giebelfenster und öffnete beide Flügel, um die Nachtluft einzulassen. Ach, wie sie das erquickte!...Eine tiefe Stille herrschte; nur in der alten Ulme ging ein Wehen und Rauschen, und alles, was eben noch von Verstimmung in ihrer Seele geruht haben mochte, das schwand jetzt hin...

Diese eindrucksvolle Szene ist eine Art Rechtfertigung, die dem natürlichen Menschen besonders liegt. Das feine ethische Gefühl eines Wesens wie Lene, neigt der natürlichen Ordnung zu, und es sind jene sinnlich erfassbaren Erscheinungen der Natur, die existenziell zweifelhaften Stimmungen, wie der letzteren, die entscheidende Zustimmung zur Handlung geben müssen.⁴⁴

Auch Melanie in L'Adultera gibt ihrem innersten Wesen Ausdruck, indem sie dem Verlangen nach frischer Luft nachgeht. Sie hatte gerade van der Straaten ihre Schwangerschaft mitgeteilt und sie braucht drei Tage bis sie sich erholt hat um ihre entscheidenden Schritte einzuleiten. Die Szene wird hier auch durch das Luftmotiv unterstrichen. Sie entschliesst sich einen Besuch zu machen, als sie Rubehn trifft.

"Nun hab ich Begleitung auf meinem Gange. Van der Straaten wollte mir seinen Wagen aufzwingen, aber ich sehne mich nach Luft und Bewegung. Ach, unbeschreiblich...Mir ist so bang und schwer..." (II,88)

⁴⁴ Fontanes Darstellung dieses Wechsels auf kompositorischer Ebene ist interessant. Über Fontanes Kompositionsweise äussert sich Wandrey (118) folgendermassen: "der Mensch in seinem innerlichen, reinen So-sein ist das Wichtige und Entscheidende, dem alle anderen Faktoren, Milieu, Handlung, historische und gesellschaftliche Begrenztheit, ja das Mit- und Gegeneinander der Menschen untergeordnet werden". Wandrey sieht in Fontanes Charakterisierung den existenziellen Raum neben dem des Daseins gezeichnet. Das "Für-sich-sein", jene Einsamkeit, die dieser einzelne Mensch erfährt, muss aber doch dem Prozess der Orientierung unterzogen werden. Auch Fontanes Einzelperson ist nicht total isoliert. Wenn auch im Raum des Daseins, jenen "anderen Faktoren", sich eine gewisse Suspendierung offenbart, so ist das existenzielle "So-sein" erfüllt von dem inneren und notwendigen Drang sich im natürlich kosmischen Raum zu komplementieren.

Melanie ist besonders der Luft erlegen. Zu ihrem Unternehmen des Wiedersehens mit ihrer Tochter, nachdem ihre erste Ehe geschieden war, sucht sie die Zustimmung dieses Elements nur zu offensichtlich. Die wohltuende Luft ist ihr so bedeutend, dass sie öfters stehenbleibt, "um sie begierig einzusaugen" (II,124-125). Sie geht so weit und setzt sich auf eine Bank und fächelt sich mit ihrem Tuch zu. Dieses ganze Benehmen des Fächelns deutet auf eine Forcierung der natürlichen Zustimmung, die aber, wie die Entwicklung des ganzen Kapitels nur zu deutlich zeigt, ausbleibt.

Wie der Luftzustand das natürlich sich orientierende Wesen bestimmt, macht uns Graf Petöfy an einigen Beispielen klar. Graf Petöfy versucht Franziska zur Ehe zu überreden (I,757), damit er wieder Leben in Schloss Arpa habe. Franziska weiss, dass sie einer unmöglichen Situation gegenübersteht. Selbst wenn sie in ehrlicher Liebe zum Grafen stünde, wäre der soziale Unterschied ihrer Welten zu gross um ein erfolgreiches Dasein zu garantieren. Nach des Grafen Überredungsversuch ist sie allein und sie reagiert in ihrer natürlichen Weise, indem sie ans Fenster tritt und die frische, eindringende Luft einatmet. Obwohl ihr diese Luft wohltut, kann sie in ihrem Innern doch nicht die warnenden Bilder verscheuchen, Bilder von flüsternden und kichernden Damen der Gesellschaft, die den Hochmut einer sozial anderen Welt ausdrücken. Graf und Schauspielerin und nicht Mann und Frau stehen sich hier gegenüber, und zukünftige Probleme werfen schon hier ihre Schatten voraus.

Während frische Luft das ethische Bewusstsein des Menschen stärkt, zerstört die drückende Luft die moralische Stabilität. Melanie zeigt uns das in der Verführungsszene im Kapitel "Unter Palmen", worin Fontane die ganze Szene durch das Luftmotiv motiviert.⁴⁵

Es atmete sich wonnig, aber schwer in dieser dichten Laube;...und Melanie fühlte, wie dieser be-
rauschende Duft ihre Nerven hinschwinden machte.
Sie zählte jenen von äusseren Eindrücken, von
Luft und Licht abhängigen Naturen zu, die der
Frische bedürfen um selber frisch zu sein...
aber diese weiche schlaffe Luft machte sie selber
weich und schlaff, und die Rüstung ihres Geistes
lockerte sich und löste sich und fiel". (II,82)

Besonders in den letzten Worten dieses Zitats wird es klar, wie abhängig Melanie von der sie umgebenden Atmosphäre ist und mit welchem progressiven Zerfall ihre Daseinswelt zerbröckelt. In dieser "weichen" Luft wird Melanies moralische Stärke entwaffnet, was sie zum Ehebruch befähigt.

Obwohl in obiger Szene kaum von der freien Handlung des Individuums gesprochen werden kann, so komplementiert die Natur durch die Luft doch die innersten Wünsche des Menschen. Den Zustand der Freiheit, den so viele Fontanemenschen anstreben, wird daher auch im Luftmotiv ausgedrückt. Der Mensch verlangt nach der frischen Luft in einer Art des Sehnsuchsgefühls, damit er seine Depressionen überwinden kann um sein ethisches Bewusstsein zu befestigen. So ist es auch Effi Briest gegeben sich stets dieser Freiheit zu versichern (IV,290).

Der "Schuld", der sie anheimgefallen ist, zwingt sie

⁴⁵ Vgl. auch: I,85,98; II,514; IV,161 (hier ist es die Abwesenheit der lebensnotwendigen Luft),297.

buchstäblich immer die frische Luft um sich zu haben. Nicht nur im gesellschaftlichen Raum, sondern auch im natürlichen Raum trifft sie daher eine gewisse Auslese. Freie Luft gilt ihr mehr als landschaftliche Schönheit und so meidet sie kleine Waldpartien und wendet sich den Raps- und Kleefeldern zu, deren Duft sie beglückt einatmet.⁴⁶ Wenn sie sich auch in ihrer Daseinswelt entfremdet hat, kann sie in ihrer Wende zur Natur doch eine gewisse Freiheit erlangen und ihr ethisches Bewusstsein harmonisieren.

Im Naturphänomen des Windes oder der Zugluft erleben wir die Steigerung des Luftmotivs. Normalerweise ist mit der Intensität des Menschen verbunden, der hier die Natur erlebt.⁴⁷ Das bestätigt auch Lene in Irrungen Wirrungen (II, 374), als

⁴⁶ Vgl. IV, 8 (Effi ist hier als "Tochter der Luft" charakterisiert), 161.

⁴⁷ Vgl. II, 195. Fontane diskutiert hier in Cécile in ironischer Weise jene "Ventilationsenthusiasten". Die Frage kommt auf, was schlimmer wäre, ein Ventilationshasser oder -enthusiast, worauf Gordon antwortet: "Aufs letzte hin angesehen, also Extrem gegen Extrem, ganz unbedingt. Zu viel Luft ist immer besser als zu wenig. Aber sehen wir von solch Aussersten Fällen ab, so geb' ich dem Ventilationsfeinde den Vorzug. Er mag ebenso lästig sein wie sein Gegner, ebenso gesundheitsgefährlich oder meinetwegen auch noch mehr, aber er ist nicht so beleidigend. Der Ventilationsenthusiast brüstet sich nämlich beständig mit einem Gefühl unbedingter Superiorität, weil er seiner Meinung nach nicht bloss das Gesundheitliche, sondern auch das Sittliche vertritt. Das Sittliche, das Reine. Der, der sämtliche Fenster aufreisst, ist allemal frei, tapfer, heldisch-...". Unter Berücksichtigung wer hier spricht, können wir wohl mit Recht behaupten, dass sich diese Ausserungen nur als ironische Verzerrung der natürlichen Menschen Fontanes geben. Vgl. auch II, 634; IV, 573.

sie und Botho sich auf dem Wege nach "Hankels Ablage" befinden. Es ist diesen Liebenden versagt, in der sozialen Welt die Einsamkeit zu finden, die ihnen als Liebenden gebührt. Sie müssen sich daher auch von der Frau Dörr isolieren, und beide machen sich darüber Sorgen. Lene ist der Ansicht, dass "Hankels Ablage" nicht die totale Einsamkeit bieten könne, die sie in der freien Natur finden könnten. Wie recht sie hat beweisen die vielen peinlichen Störungen, die ihnen dort entgegentreten. Lene betont die Natur und erinnert Botho: "auf der Wiese neulich, da ging es, da waren wir mutterwindallein".⁴⁸ Hier, durch den Gebrauch des Adjektivs "mutterwindallein", wird die Einsamkeit angedeutet, die alle störenden menschlichen Beziehungen ausschloss. Es ist hier ein menschlicher Zustand erfasst, der im modernen Sinne den existenziellen Kern des Wesens offenbart.⁴⁹

Eine interessante Variante des freiheitsversprechenden Luftmotivs bietet auch Holk in Unwiederbringlich. Auch er ist immer wieder von dem Wunsch beseelt der frischen Luft

⁴⁸ Vgl. Alfred Götze, Trübners Deutsches Wörterbuch, IV (Berlin, 1943), S. 718: "Theodor Fontane schreibt auch mutterwind allein".

Vgl. auch Friedrich Kluge, Zeitschrift für deutsche Wortforschung, III (Strassburg, 1902), S. 248: "mutterwindallein erinnert an westphälisch (bei Wöste) windshapen allein".

⁴⁹ O.F. Bollnow. "Das Problem einer Überwindung des Existenzialismus," Universitas, VIII (1953), S. 462. "Die Existenz bedeutet jenen innersten Kern des Menschen der auch dann noch unberührt übrig bleibt, ja dann überhaupt erst richtig erfahren wird, wenn alles, was der Mensch in dieser Welt besitzet und an das er zugleich sein Herz hängen kann, ihm verlorengelht oder sich als trügerisch erweist".

ausgesetzt zu sein. Das Schloss, das er sich auf der Düne baute, ist ständig der Brise vom Meer ausgesetzt, jedoch fehlt ihm diese Frische der Natur in seiner eigenen Ehe: "Ich will kein Harmonium im Hause sondern Harmonie, heitere Übereinstimmung der Seelen, Luft, Licht, Freiheit" (II,766). Er versucht für sich diesen Ausgleich seiner Seele zu erreichen, was in einzelnen Situationen durch das Luftmotiv angedeutet wird.

So erlebt er in fremden Räumlichkeiten eine groteske Verzerrung der frischen Meeresbrise seines eigenen Schlosses. Auch erlebt er ähnliche Situationen in Begleitung Ebbas, von der er sich eigentlich jene "Harmonie" erhofft.

Bei der Betrachtung von Schloss Klampenborg sagt Holk u.a. :

"Diese Stelle hier bedrückt mich in der Stille. In Holkenäs ist immer eine leichte Brandung und eine Brise kommt von der See her und bewegt die Spitzen meiner Parkbäume. Hier aber zittert kein Grashalm, und jedes Wort, das wir sprechen, klingt, als wenn es die Welt belauschen könne."
(II,661-662)

Wie verschieden ist dagegen Holks Naturerlebnis in Fredriksborg. In Erwartung des dortigen Aufenthalts erklärt Pentz Holk die Situation. Er spricht von Stürmen und von quietschenden Windfahnen und klappernden Dachrinnen und Blitzableitern.⁵⁰ In Annäherung an das Schloss finden wir das dann auch bestätigt. Eine Brise vertreibt Schneeflocken, der Herbstwind treibt die Blätter auf dem See, die Dienerschaft trägt Windlichter und der Marktplatz des Städtchens

⁵⁰ Vgl. auch I,769.

ist, in den Worten der Prinzessin, "entsetzlich zugig" (II,705). Dazu verbringt Holk eine stürmische Nacht, wobei der Blitzableiter sich akustisch sehr hervortut. Am nächsten Tag berichtet jeder von seinen Eindrücken der Sturmnacht, und man kommt zu dem Schluss, dass es das schönste Schloss sei "darin nur leider alle Fenster klapperten und in dem man in jedem Augenblick fürchten müsse, von einem Nordwester gepackt, und weggeweht zu werden" (II,726).

Wie sich diese Räumlichkeiten Holk gegenüber gestalten, so gestaltet sich auch sein Verhältnis zu Ebba. Was in der drückenden Stille in Klampenborg nicht zustandekommt wird sich hier in wahrhaftig sturmhafter Weise vollziehen, nämlich die leidenschaftlich unmoralische Verbindung Ebbas mit Holk.

Das Lichtmotiv

In seiner vielseitigen Erscheinung deutet das Lichtmotiv sich symbolisch als Naturphänomen, dem Fontane grundlegend eine positive Auslegung beimisst. Obwohl Fontane hier eine literarisch allgemein anerkannte Idee ausdrückt, so misst er ihr doch eine besondere Bedeutung bei. In seinem natürlichen Wirkungsraum muss das menschliche Wesen Fontanes sich daher auch diesem Element aussetzen. Die Einstellung dieser Naturkraft gegenüber ist in jedem Fall aufklärend für inneres Wesen und äusseres Verhalten des Menschen, wie die spezifische Situation des Werkes beweist.

In der wohl offensichtlichsten Erscheinung des Motivs ist es die physisch-natürliche Verbindung des Menschen mit dem Licht in direkter lebensspendender Erscheinung, die uns interessieren soll. Diese Verbindung erklärt sich bestens in der Charakterisierung Melanies, in der es heisst: "Sie zählte jenen von äusseren Eindrücken, von Licht und Luft abhängigen Naturen zu, die der Frische bedürfen, um selber frisch zu sein" (II,82). Das Absorbieren des Lichtes durch diese natürlichen Menschen ist somit bedingt und lebenswichtig nicht nur auf rein empirischer Ebene, sondern auch auf der ethischen, und das ist bei Fontane schon daher entscheidend, da das Natürliche und Ethische sich in seinem vollkommenen Menschen vereinen.

Wie weit sich diese physisch-natürliche Verbindung gestalten kann, deutet die innere Unruhe einer Persönlichkeit wie Effi Briest. Ihre Problematik ist meisterhaft in einem

Spiel von Licht und Schatten dargestellt, welches sie umgibt als sie, sonst von Natur "frei und offen", sich in ein eheliches Komödienspiel verwickelt sieht (IV,169). Ihr moralischer Fehltritt selbst vollzieht sich in jenem symbolischen Bereich von Licht und Schatten (IV,161). In der Szene, wo sie sich alleine im Schlitten mit Crampas befindet, fällt ihr moralischer Halt dem Schattenbereich zum Opfer als Crampas den Schlitten in die dichten Waldmassen lenkt.

Effi schrak zusammen. Bis dahin waren Licht und Luft um sie gewesen, aber jetzt war es damit vorbei,...Ein Zittern überkam sie, und sie schob die Finger fest ineinander, um sich einen Halt zu geben. (IV,161)

Wie klar gestaltet sich doch hier die physische Haltlosigkeit in der Abwesenheit des Lichtes! Diese Motivik ist durchaus kennzeichnend für Effi, und als sie später den schicksalsschweren Brief ihrer Mutter erhält (IV,253-255), zeigt sich die Welt zwar auch im Sonnenlicht, aber Schatten machen sich schon bemerkbar. Der Brief selber betont dann auch, dass sie sich um "lichte Sonne" gebracht habe. Wenn sich die ganze Auswirkung dieser Andeutungen auch dem vollständigen Verständnis der Mutter entzieht, so ist das doch kennzeichnend für das Motiv und die Charakterisierung Effis.

Es ist hier schon ersichtlich, dass die Motivik des Lichtes Aspekte der Natur aufdeckt, deren Revelation im Raum des konventionellen Daseins unangenehme Lebenswahrheiten aufdecken wird, die sich selbst einer gewissen Dämonik nicht enthalten.⁵¹

⁵¹ Vgl. z.B. IV,50. In Gegenwart dieser Urtiere ist Effi "geblendet von der Fülle von Licht".

Der Schatten als die mildere Form des Lichtes wird daher auch des Öfteren von den Menschen instinktiv aufgesucht, die dieser Problematik gegenüberstehen. Eine gute Charakterisierung dieser Art ist Cécile im gleichnamigen Roman.

Auch Cécile hat sich gesellschaftlich um "lichte Sonne" gebracht, und es scheint fast natürlich, dass ihre feine ästhetische Natur ihr eine Empfindlichkeit verleiht, die sie das Licht meiden lässt. Auf einem Morgenspaziergang bedarf sie der Ruhe und setzt sich auf eine mit Sträuchern überschattete Bank. Nicht nur den schattigen Platz sucht sie, sondern auch den schattigsten, wobei sie dann den Sonnenschirm, ihren ständigen Begleiter, einziehen kann (II,190). Auch beim Ausflug nach Altenbrak wird sie in zweiter Kolonne, in Rücksicht auf ihren Gesundheitszustand reiten, und es liegt ihr viel daran, dass die Avantgarde "schattenshalber" in einen Waldpfad einbog (II,211). In beiden Beispielen drückt sich Céciles empfindliches und schwankendes Wesen aus, welches sie immer wieder zwingt den Schatten aufzusuchen.⁵²

Gordon sieht und weiss von der Problematik Céciles und versucht sie leidenschaftlich zu überreden ihre Krankheit zu überwinden.

"Ach meine teure Cécile, Sie haben sich hier in bittere Kälte gebettet um freier atmen zu können. Aber was ihnen fehlt, das ist nicht Luft, das ist Licht, Freiheit, Freude. Sie sind eingeschnürt und eingezwängt,..., das heilen sie nicht mit totem Fingerhutkraut. Sie müssten es wieder blühen sehen, rot und lebendig wie damals, als... der helle Sonnenschein um uns her lag. Und dann abends das Mondlicht, das auf das einsame Denkmal am Wege fiel. (II,290)

⁵² Vgl. auch II,217.

Sie, der die Worte gelten, ist von diesen Andeutungen des Lichtes auch wie benommen, versprechen sie doch das Leben, dem sie entsagt. Jedes Wort saugt sie "begierig" ein, aber Herz und Wille stehen im Widerstreit, und indem sie auf die gesellschaftlichen Folgen solcher Freiheit deutet, findet sie ihre resignierte Haltung wieder.⁵³ Das Schwanken ihrer apathischen Natur findet hier in der Motivik von Licht und Schatten somit einen guten Ausdruck.

Neben der physisch-natürlichen Verbindung zwischen Licht und Mensch, hat das Lichtmotiv auch die stilistische Funktion als Kommentator gewisser Stimmungen. Es wirkt hier als Katalysator zu Handlungen, Äusserungen und Haltungen, die über Motivation wenig Zweifel lassen. Auch hier erscheint das Licht in allen Intensitätsstufen, wie es die jeweilige Situation erfordert.

Besonders Effi erfährt die Intensitäten des Lichtes, die ihre Welten von Kessin und Hohen-Cremmen kennzeichnen. Schon vor ihrer Abreise sagt ihre Mutter zu ihr, dass Kessin ein kleiner Ort sei, wo nachts kaum eine Laterne brenne, und dass es hier besonders ratsam sei ihrer Vorliebe für "roten Schimmer" zu entsagen, denn "die Wirklichkeit ist anders, und oft ist es gut, dass es statt Licht und Schimmer ein Dunkel gibt" (IV,30-31). Später als Effi sechs Wochen in Hohen-Cremmen verbracht hatte, deuten sich ihre Eindrücke in der Lichtqualität beider Welten.⁵⁴

⁵³ Wandrey, S.193.

⁵⁴ Vgl. auch I,844; IV,138.

...;als sie aber wieder da war und in den dunklen Flur eintrat, auf den nur von der Treppenstiege her ein etwas fahles Licht fiel, wurde ihr mit einmal wieder bang, und sie sagte leise: "Solch fahles, gelbes Licht gibt es in Hohen-Cremmen garnicht". (IV,118)

Die negative Qualität des dämmernden Lichtes überträgt sich auch in eine Szene von Jenny Treibel in der Leopold mit Corinna seine aussichtslose Verlobung schliesst (IV,417). Im Hinweis auf die vor ihnen stehenden Lebenskämpfe beteuert Leopold, dass er stark sein werde. Sein Schwur ausharren zu wollen vollzieht sich aber unter einem "Waldesdom", wo es rauscht und dämmt. Es ist hier der Lichtmangel als ein Mangel von Lebenskraft, der andeutet, dass dem ganzen die Kraft zur Durchführung fehlen wird.

Auch in Irrungen Wirrungen ist die Unbeständigkeit des Lichtes die natürliche Parallele zur menschlichen Situation. Schon zu Beginn wird uns durch die Frau Nimptsch erklärt, dass Botho und Lene auf geheimen Wegen gehen. Wichtig ist aber, dass dies in abendlichen Schatten geschieht, obwohl es die Zeit nach Pfingsten ist, "die Zeit der langen Tage, deren blendendes Licht mitunter kein Ende nehmen wollte" (II,319).

Die symbolische Andeutung des schwankenden geheimnisvollen Wesens deutet Fontane aber immer wieder in dem Bild von Licht und Schatten an. Ganz besonders zeigt das Gordon in Cécile, als er die Umgebung des Zimmers der St. Arnauds betrachtet und sieht wie der dort vorherrschende Schatten von einem Lichtstreifen unterbrochen ist.

Gordon sah darauf hin, als ob er die Geheimnisse der kleinen Welt, die Cécile hiess, aus diesem Lichtstreifen herauslesen wolle. Dann aber überkam ihn ein Lächeln, und er sagte zu sich selbst:

"Ich glaube gar, ich werde der Narr meiner eigenen Wissenschaft und ver falle hier in Spektralanalyse. Poor Gordon! Die Sonne mag ihre Geheimnisse herausgeben, aber nicht das Herz. Und am wenigsten ein Frauenherz". (II, 241)

Dieses schattige Wesen der Frau, hier symbolisch mit einem Lichtstreifen durchsetzt, deutet ihm das Rätsel ihrer zwiespältigen Persönlichkeit an. Er weiss, dass sie eine Sehnsucht und ein Verlangen hat, aber die Frage ist und bleibt welche? Er sieht den Schatten als von ihrer Vergangenheit geworfen, und als in diesem Augenblick der Lichtstreifen aus dem Bilde schwindet, kann er nur feststellen, dass es wohl dunkel bleiben soll.

Das Feuermotiv

Auch das Feuer soll als Naturmotiv betrachtet werden, weil es in seinen Auswirkungen, in Gebrauch und Sinn Fontanes, natürlich wirkt. Zerstörend wie dieses Naturelement auch sei, hat es doch eine überwiegend positive Seite, die im Symbol der Reinigung und Erneuerung durchaus aufrechterhalten ist. Als Parallelsituation zu wichtigen Handlungen wird innerer Entschluss und die darauf folgende äussere Handlung des Menschen in diesem Sinne analog zum Feuer gestaltet und hat gleichzeitig zerstörende wie reinigende Folgen.

Eine Situation in Vor dem Sturm zeigt uns das Feuer schon als jene Manifestation natürlicher Kräfte, die mit dem historischen Prozess selbst verwoben sind. Es ist versuchend hier sogar eine weitere Markierung Fontanescher Prädestination zu entdecken, die der Entwicklung dieses Romans unterliegt. Wenn Wandrey auch vom "Heraufdämmern der menschlichen Unzulänglichkeit" als wichtiger Punkt im Weltbild dieses Romans spricht, so deutet die positive Auswirkung des Feuermotivs doch letztthin Fontanes Vertrauen gegenüber jenen Naturkräften, die so bestimmend wirken.⁵⁵

So muss man in Berücksichtigung der sachlichen Situation des Romans die dingliche Welt, die durch das Feuer ausgemerzt wird, in ihrer Bedeutung zum Menschen hin sehen. Jener Saalanbau, der den Flammen zum Opfer fällt, war der Schauplatz eines unmenschlichen Verbrechens, nämlich eines Brudermordes. Selbst der Zeitpunkt des Verbrechens steigert die Sippentragik, indem es eine möglichst positive Wende verhin-

⁵⁵ Wandrey, S.135.

dert. Die Wiedervereinigung der beiden Brüder, die den erneuten Aufbau von Hohen-Vietz nach dem Krieg markieren sollte, kommt so nicht zustande.

Dass diese Wende, die hier verhindert wird, sich nur einer Verzögerung unterzieht, liegt nur bedingt in den Händen der Nachfahren dieses Geschlechtes. Der Saalanbau muss entfernt werden, denn in ihm lebt jene Schuld fort, die auf dieser Sippe lastet. Selbst der spätere Umbau des Saalanbaus zur Kapelle, in der Matthias sich seinem Brüten und Grübeln hingibt, verhilft nicht zur Austilgung der Blutschuld. Im Gegenteil, "der Familiencharakter, der in alten Zeiten ein joviales Aufbrausen gewesen war, wich einem Grübeln und Brüten, und ihr Hang zu Gelagen schlug in einen Hang zur Selbstpein und Askese um" (III,21). Später, als die Kapelle langsam zur Vorratskammer geworden war, lebt Matthias hier als Spuk weiter und "niemand im Hause zweifelte daran". Trotzdem lebt in den Herzen aller, der einfachen wie der Herrenleute, jener Reimspruch, der schon hier Anspielungen auf das Feuer macht.

Und eine Prinzessin kommt ins Haus
da löscht ein Feuer den Blutfleck aus. (III,22)

Es ist interessant, dass Fontane das Feuermotiv hier mit Marie in Verbindung bringt, da sie sich später tatsächlich durch die Ehe mit Levin als Prinzessin in dieses Geschlecht einreihen wird. Als natürliches Wesen mit märchenhaften Ausmassen repräsentiert sie so das reine unbefleckte Menschentum.

Der grosse Brand des Saalanbaus wird uns dann indirekt in

einem Brief Renates an ihren Bruder Levin mitgeteilt (III, 403-407). Auch hier erscheint Marie wieder in betonter Weise. Sie steht in der vordersten Reihe der Zuschauer, und den Eindruck, den sie bei Renate hinterlässt, ist bemerkenswert. Ihre durch das Feuer sonderbar betonte Schönheit prägte sich Renate ein und es sind ihre grossen dunklen Augen, die wie das Feuer selber leuchten.

Die Einzelheiten des Brandes haben nicht die prägnante Bedeutung wie die Reaktion des Vaters auf diese Katastrophe. Gesprächisch und "von einer Weichheit, die mehr Hoffnung als Trauer zeugte" ist er emotionell so gestimmt, dass er sich hinreissen lässt die bedeutenden Zeilen des Hohen-Vietzer Volksreims herzusagen:

Und eine Prinzessin kommt ins Haus,
ein Feuer löscht die Flecken aus. (III, 407)

Wie gewichtig der unbestimmte Artikel "ein" des Spruches die ganze Situation im Gegensatz zum vorher erwähnten "da" summiert, braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden. Berndt bestätigt in seinen weiteren Bemerkungen, dass die Phase des Feuers nun vorbei sei, und dass ihn zwar noch Rätsel umgeben, aber dass er auch intuitiv "Keime der Offenbarung" fühlt, die ihm Gewissheit verleihen, dass nun die Prüfungen vorbei sind und bessere Zeiten beginnen, wie sich das auch in der kommenden Ehe Levins mit Marie verwirklicht.

Das Symbol des Gerichtes, wie es in Vor dem Sturm als Variante des Feuermotivs wirkt, ist besonders in Grete Minde angewandt. Hier hat Fontane eine Figur geschaffen, in der Schuldiger, Richter und Urteilstvollstrecker vereint sind.

Wenn Demetz auch die wiederholten Hinweise auf den künftigen Brand als zu sichtbar und mechanisch bezeichnet, so hat das Feuermotiv aber auch jene psychologisch-ethische Ebene, die der Interpretation nicht vorenthalten werden sollte.⁵⁶

Feuer und Gericht werden als Begriffe schon früh das Eigen des Kindes Grete als es dem Puppenspiel beiwohnt, welches ein Spiel mit dem Titel "Das Jüngste Gericht" vorführt. Sie ist schon vor dem Spielbeginn so gebannt, dass sie selbst überzuckerte Früchte verweigert, die man herumreicht. Dann läuft das für Grete unvergessliche Stück mit einem kleinen Feuerwerk als Effekt ab. Nach dem Spiel bleiben Valtin und Grete noch eine Weile auf dem Schauplatz, während ihr Bruder Gerdt zu Hause abfällige Bemerkungen über das wirkliche Feuerwerk auf der Bühne und dem Jüngsten Gericht ihres Pfarrers macht. Das Wort erstirbt ihm aber im Munde, als sie eine Reihe von Explosionen hören. Bei den Puppenspielern war ein Feuer ausgebrochen das von Grete miterlebt wird, und es ist hier in der Verbindung von Traum und Wahrheit, dass sich das Jüngste Gericht für Grete zur Wirklichkeit gestaltet. Sie fällt in eine Ohnmacht und als sie erwacht sind ihre ersten Worte: "Wo bin ich? Ach...nicht in der Hölle!" (I,21).

Dieses Erlebnis, in dem das Feuer als schuldtilgendes Element erscheint, wird für Gretes weitere Handlungen ausschlaggebend sein. Von nun an wird für sie die Schuld, die man an ihr verübt nur durch das Feuer getilgt werden können.

⁵⁶ Demetz, S.98.

So sind auch alle weiteren Hinweise Fontanes nur zu berechtigt. Gretes Wesen ist unbedingt dieser psychologisch fundierten Idee unterworfen. Aber es sind daher auch natürliche Kräfte, die Grete besitzen, bis sie ihren Halt verliert und selbst nicht mehr weiss, ob sie irr ist (I,93). Diese Kräfte streben der Ordnung zu, die sie verloren hat und der sie zum Verwirklichen ihrer Existenz bedarf. Man unterschätze daher auch nicht ihre eigenen Bemühungen dies möglich zu machen, als sie z.B. den demütigenden Schritt zur Rückkehr zu ihrem Vaterhaus unternimmt.

Das Feuer als letzter Ausweg dieser gepeinigten Seele, nimmt in Gretes inneren Visionen metaphorische Formen an, und als sich ihr Hass immer mehr auf Gerdt konzentriert, ist es ein rotes Männlein, das mit einer "roten vielgezackten Fahne" auf dessen Schulter steht und sich nicht abschütteln lässt (I,93,99). Diese psychologische Steigerung ist aber schon indikativ für die kommende Tat, und "es war derselbe Saal, in dem zu Beginn unserer Erzählung die Puppenspieler gespielt und das verhängnisvolle Feuerwerk abgebrannt hatten", wo ihre Tat den Stein des Anstosses erhält. Es ist hier, dass sie von ihrer Familie, wie auch von der Gemeinde, die ihre Rechtsansprüche auf ihr Erbteil nicht anerkennt, verstossen wird. Gerdts Bemerkung, dass er nichts gemein habe mit Weibern, die zwischen Heck und Graben ihr Feuer zünden (I,96), ist daher schwerwiegend, weil sie als der Funke im Pulverfass wirkt, denn Gretes Gericht nimmt anschliessend seinen Lauf indem sie die Stadt anzündet.

Dass das Feuer hier eine reinigende Entfaltung erlebt, bleibt in Anbetracht der unschuldig Leidenden eine offene Frage. Es bleibt aber dahingestellt, ob eine ethische Wertung hier überhaupt wünschenswert wäre. Wie die Motivik des Feuers beweist, lag vor allem Motivierung einer solchen Tat in den Absichten Fontanes, und dabei zwingt sich uns die Ansicht auf, das kleine Ursachen grosse Wirkungen haben können, wenn dabei die natürliche Ordnung gestört wird.

Wenn wir in Grete Minde trotz zerstörender Folgen von dem reinigenden Effekt des Feuers reden, so können wir das in Unwiederbringlich auch, wenn auch nicht in solch eindeutiger Gestaltung. Schon im Aufbau der Romanhandlung bezeichnet das Ereignis des Feuers einen Höhepunkt, um den sich die Handlung gruppiert. Der symbolische Wert des Feuers ist hier als "Sinnbild des ungezügelten Impulses" und "zerstörte Sitte" bezeichnet worden,⁵⁷ wobei sich im Fehltritt Holks eine zügellose esprithafte Ebba und eine entsagende Christine gegenüberstehen. Zerstörte Sitte und ungezügelter Impuls sind jedoch in diesem Hofleben (der König mit eingerechnet)

⁵⁷ Demetz, S.171-172. Demetz sieht in den all zu häufigen Hinweisen (z.B. II,752) auf das zukünftige Feuer, wie in der äusserst detaillierten Beschreibung der Rettung eine stilistische Schwäche Fontanes, weil die Intimität der in flagranti Ertappten gewahrt werden sollte. Die leichte Kleidung Ebbas wie auch die für Fontane typischen versteckten Andeutungen können aber eher das Gegenteil fördern. Im Sinne des Motivs ist aber die Entdeckung besonders wichtig, da hier jene eigenartige Katharsis ausgelöst wird, der sich Holk unterziehen muss.

nichts neues, und die Entlarvung der Beteiligten durch das Feuer hat für niemanden ernstere Folgen ausser den direkt Beteiligten und da insbesondere Holk. Daher ist das Wortspiel, mit dem man die Abfahrt der Prinzessin charakterisiert (II,761), nämlich, dass ihr der Boden hier unter den Füßen brenne, unbeabsichtigt und auch von keinem ausser Ebba als beabsichtigt verstanden worden.

Die wichtigste Funktion des Brandes ist aber die Tatsache, dass sie Holk zum einsamen Menschen macht, weil er trotz dem reinigenden Feuer versucht sein Verhältnis mit Ebba aufrecht zu erhalten. Im ganzen achtundzwanzigsten Kapitel isoliert er sich und wird isoliert, erst von Ebba durch deren Krankheit und dann auch von der Prinzessin, die in der Audienz ("wenn man ihr diesen Namen geben durfte" II,771) ein ganz anderes Bildnis ihrer früheren Erscheinung gibt. Mit der gleichzeitigen Entfremdung von Christine und dem dänischen Hofleben, ist ein innerer Zustand Holks erreicht, der eine neue Orientierung verlangt. Im Betrachten des Vergangenen sieht Holk seine Rettung aus dem Feuer als ein höheres Zeichen, dem er sein Recht, sich von seiner Ehe mit Christine zu lösen entnimmt. Aber die Zustimmung höherer Mächte waren die des Augenblicks, für den Holk immer eine Schwäche hatte (II,595). Sein Versuch, das zu verewigen, was dem Augenblick überlassen bleiben sollte, ist sein grosser Fehler. Den Höhepunkt seines leidenschaftlichen und zeitlichen und zeitlich begrenzten Verhältnisses mit Ebba erlebte er im Feuer und es ist das Parallele dieser Naturerschei-

nung, die ihn von weiteren Verlangen, besonders aber jeglichen Legitimationsversuchen hätte abhalten sollen. Die natürlichen Konsequenzen dieser seiner Handlung, versucht er gesellschaftlich zu rechtfertigen, und das ist der Kernpunkt seines Dilemmas. Die Möglichkeit einer Erneuerung, die durch den Brand gegeben war, schlägt er in den Wind, und während er die letzten Funken der Liebe zu Christine auslöscht, versucht er die toten Aschen eines einst hell aufflammenden Brandes am Leben zu erhalten.⁵⁸

⁵⁸ II, 687. Ebba ist hier auch als "Sprühteufel" charakterisiert.

Das Wassermotiv

Innerhalb der hier diskutierten Naturmotive Fontanes, hat das Wassermotiv eine betont elementare Charakteristik. Das Wasser repräsentiert die andere Welt gegenüber der konventionellen Daseinsform des Menschen.⁵⁹ Natur zeigt sich hier in einer Distanz, die zu Überbrücken eine Entfremdung innerhalb des Daseins hervorruft. Im natürlichen Menschen Fontanes ist aber der Drang und die Affinität zu diesen Naturkräften vorhanden, und es macht sich bei ihnen in Orientierung und Handeln eine Art Sehnsucht bemerkbar, die nach Erfüllung in dieser entrückten Sphäre verlangt. Menschliche und elementar-natürliche Welt stehen sich hier also gegenüber, und es ist diese Polarität, die Fontane in diesem Motiv erläutert. Die Figur der Melusine⁶⁰ deutet sinnbildlich diese

⁵⁹ Vgl. Erich Behrend, Theodor Fontanes Roman "Der Stechlin" (Marburg an der Lahn, 1929), S. 64. In seiner Besprechung des Stechlin sagt Behrend u.a.: "Das Symbol des Wassers als Verkörperung des Formlosen, ewig sich Bewegenden gibt dem Roman seinen Titel und seinen Inhalt." Waffenschmidt, S. 24-25. Waffenschmidt nimmt diese gedankliche Formelierung Behrends auf in seine Diskussion des Leitmotivs in Theodor Fontane. "'Das Symbol des Wassers als Verkörperung des Formlosen, ewig sich Bewegenden' erhält durch den aus dem Stechlinsee aufsteigenden roten Hahn ein Sinnbild für die sich am Ende des vergangenen Jahrhunderts in Deutschland mehr und mehr ausbreitende Sozialdemokratie, auch einen politischen Zug. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn mit Beziehung auf das Brodeln und Rumoren des Sees von Revolutionär und Revolution gesprochen wird. Die umstürzlerischen Kräfte werden durch das Eis des Winters, die Polizeigewalt des Staates, in Fesseln geschlagen". Gefahren der Symbolinterpretation sind hier nur zu offensichtlich, da die existenziell allgemein ausgedrückte Problematik sich hier leicht im Lichte einer sozial wie historisch speziellen Situation festlegen lässt.

⁶⁰ Renate Schäfer, "Fontanes Melusine-Motiv," Euphorion, LVI (1962), S. 69-104. Renate Schäfer hat ihre

natürliche Neigung, während der gesellschaftlich orientierte Mensch das andere Extrem darstellt. Meisterhaft gelingen Fontane aber besonders jene Menschen, die in suspendiertem Zustand innerhalb dieser Polarität das Gleichgewicht halten können oder zu halten versuchen. Hier deutet sich Fontanes idealer Mensch an, der auch Fontanes Stellung zur Natur klärt, und zwar eine Anerkennung des Ethischen wie auch des Natürlichen. Wie elementar bedingt das Wassermotiv ist, zeigt vor allem die Erscheinungsform des Wassers im Werk selbst. Dabei ist es das Meer, welches als Urform des Gewässers ausschlaggebend ist, und Fluss und See sind eine Variation dieser Symbolik, deren Wirksamkeit sich jeweilig mit der Verbindung zur Urquelle gestaltet.

Besonders offensichtlich wirkt die Urform des Wassers, wie sie Sophie in den Poggenpuhls (IV, 553-554) erlebt. Im Briefwechsel mit ihrer Schwester Manon deutet sie an, dass sie jetzt die Sintflut male, und da sie das Meer noch nie gesehen hat, beschreibt sie Manon den Ursprung ihrer Vorstellung für das Gemälde. Sie spricht vom Rummelsberger See und Spree, die ihr bei einer Eisenbahnreise als "mächtige Wasserfläche" erschienen und beschliesst mit der Bemerkung: "Auf

(60) Arbeit auf besagte Fragmente (Melusine, V, 627-629; Océane von Parceval, V, 794-807) und den Stechlin beschränkt. Ihre Diskussion erläutert die Gestalt der Melusine in ihrer reinsten Form, aber es sind vor allem Gestalten wie Effi Briest, Ebba Rosenberg und Sophie von Poggenpuhl, die sich in dieser Problematik in variiertem Intensität zeigen. Curt Hohoff, "Der gegenwärtige Fontane," Merkur, XX, Heft 3, (1966), S. 276. Herbert Roch, Fontane Berlin und das 19. Jahrhundert (Berlin-Schöneberg, 1962), S. 139-143.

stürmische Bewegung, weil ich doch sozusagen nur den Schlussakt der Sintflut gemalt habe, glaube ich, ohne dadurch unkorrekt zu werden, verzichten zu können".

Ihre Konzeption der Sintflut ist die einer evolutionären Entwicklungsstufe, wobei die alte Sündenwelt unterging und eine neue bessere sich aufbaute. Nur die Tiere sind für sie, dem biblischen Mythos getreu, die alten geblieben, und als man später einmal von Auferstehung spricht (IV,567) meint Sophie, dass der analoge Fall der Auferstehung im alten Testament der Moment sei, wo der Walfisch den von ihm verschlungenen Jonas wieder auswirft. Als Künstlerin muss sie aber gestehen, dass sie der Rekreation desselben nicht gewachsen sei.

Das Bild der Sintflut und der Mythos des Urtieres sind beide mit der Urform der evolutionären Elementarwelt des Wassers verbunden. Sophies Erlebnisswelt ist ein Schlüssel zu dieser Elementarwelt, da sie die Natur entsprechend erlebt. Auf einer Schlittenfahrt z.B. kommt sie bei der Niederrfahrt vom rechten Weg ab, denn wie ein Magnet zieht sie ein Krater an, "den sie, weil er unten Wasser hat, den 'kleinen Teich' nennen" (IV,542).

Auch Effi Briest erlebt mit der ihr eigenen Affinität des Naturkindes diese Urkräfte des Wassers wie sie in ihr Leben reichen. Auf einer Schlittenfahrt (IV,159-160) diskutiert man den "Schloot", ein "kümmerliches Rinnsal", welches mit dem Gothener See in Verbindung steht. Im Winter gestaltet sich alles zum "Sog", wobei das Meerwasser, durch den

Landwind getrieben, hier eindringt und den Strandsand durchsetzt und den Strand zum Moor macht in dem man versinken kann. Diese Erscheinung stimmt Effi ganz wehmütig, da die elementare und dämonische Natur des Wassers ihre eigene Natur anregt und eine Sehnsucht nach natürlicher Freiheit heraufbeschwört, obwohl sich so ihr Konflikt innerhalb der Gesellschaft steigert. Dieser Gedanke ist grundlegend und wiederholt sich in zahlreichen Grundsituationen der Werke Fontanes.⁶¹

Der Stechlin bietet weitere Variationen des Motivs. Stechlin diskutiert mit der Gräfin die Bedeutung des Sees und auf die Frage was der See Stechlin eigentlich habe, antwortet er:

"Er hat genau das, was sie geneigt sind am wenigsten zu vermuten. Er hat Weltbeziehungen, vornehme, geheimnisvolle Beziehungen, und nur alles Gewöhnliche, wie beispielsweise Steckerlinge, hat er nicht." (V,135)

Die Weltbeziehungen und die leichten Bewegungen des Sog, weisen hier auf das Dämonisch-Irrationale der Naturerscheinung. Die Einleitung zum Roman Der Stechlin gibt uns daher in der Beschreibung des Sees ein entsprechendes Bild. Der See ist das Bild einer unheimlichen Ruhe, die nur eruptiv unterbrochen wird.

Hie und da wächst ein wenig von Schilf und
Binsen auf, aber kein Kahn zieht seine Furchen,
kein Vogel singt, und nur selten, dass ein Habicht

⁶¹ Vgl. II,703. "Und das alles schon angesichts dieses Furesees, der doch eigentlich nur ein See ist wie hundert andere; was steht uns da noch bevor, wenn wir erst in Fredriksborg an unserem Reiseziel sein werden, den Esromsee zur Rechten und den Arresee zur Linken, den grossen Arresee, der schon Verbindung hat mit dem Kattegat und dem Meer".

darüber hinfliegt und seinen Schatten auf die Spiegelfläche wirft. Alles still hier. Und doch, von Zeit zu Zeit wird es eben an dieser Stelle lebendig...Dann regt sich's auch hier, und ein Wasserstrahl springt auf und sinkt wieder in die Tiefe..."Das mit dem Wasserstrahl, das ist nur das Kleine, das beinah Alltägliche; wenn's aber draussen was Grosses gibt, wie vor hundert Jahren in Lissabon, dann brodel't's hier nicht bloss und sprudelt und strudelt, dann steigt statt des Wasserstrahls ein roter Hahn auf und kräht laut in die Lande hinein". (V,7)

Das Brodeln des Wassers weist wieder auf jene Weltbeziehungen hin, die hier elementar erscheinen. So beziehen sich viele Aussagen im Roman auf diese Charakteristik des Sees, selbst wenn er mit Eis bedeckt ist.⁶² So verteidigt Dubslav seinen Stechlin in seiner winterlichen Erscheinung gegen Melusine, die ein wenig enttäuscht ist:

"Das ist weil wir Winter haben, gnädigste Gräfin. Wenn Sie die offene Seefläche vor sich hätten und in der Vorstellung stünden: 'jetzt bildet sich der Trichter und jetzt steigt es herauf', so würden Sie mutmasslich nichts von Enttäuschung empfinden. Aber jetzt! Das Eis macht still und duckt das Revolutionäre." (V,266)

Die stille Dämonie des Wassers findet aber auch in anderer Weise ihren Ausdruck. So erscheint das Meer in Unwiederbringlich vom Schloss aus leise gekräuselt (II,573)⁶³ und in Effi Briest macht Instetten eine beiläufige Bemerkung über späte Badegäste in Kessin: "Als ob die Wellen hier schlimmer wären als woanders" (IV,33). Etwas später wird Instettens Bemerkung ihr eigentliches Gewicht erhalten, als Effi diese Landschaft erstmalig erlebt (IV,48). Es ist hier die breite

⁶² Vgl. auch V,281; IV,279,703,748-749. (Der Anblick der kleinen Eisfläche tut Effi wohl.)

⁶³ I,646.

Wasserfläche der Kessine, die in Effi das Gefühl des Unheimlichen heraufbeschwört, dass, nach ihrer Ansicht, selbst in Mestre und Venedig, als sie dachte, dass die Brücke unter ihr zusammenbrechen würde, nicht so stark von ihr gefühlt wurde.⁶⁴

Die elementare und schicksalhafte Dimension der Natur, die sich in dieser Gestaltung des Wassers ausdrückt, wäre für Fontane ohne Bedeutung, wenn sie nicht in ein Verhältnis zum Menschen treten würde. Hier kann der Mensch entweder ein Miteinander bei gleichzeitiger Integration in die eigene Welt erleben, oder ohne Kompromiss sich als reine Melusinegestalt z.B. distanzieren. Besonders Fontanes Frauengestalten neigen zu diesem Extrem, und es ist ihnen teils überlassen, schwerste Existenzkrisen zu überwinden. Das heisst jedoch nicht, dass der Mann nicht mit in den Bann gezogen werden kann.

So hat der Kontakt des Menschen mit dem Wasser meist eine schicksalsschwere Bedeutung. In Irrungen Wirrungen sind wir Zeuge einer Kahnfahrt, die anfangs die Liebenden zusammenführt, später aber in anderem Lichte wieder erscheint. Als Botho und Lene ihr Wochenende in "Hankels Ablage" verbringen, beobachtet Lene das Leben am Fluss und mit der Bemerkung, "sieh nur Botho, wie der Strom durch die Pfähle schiesst", versucht sie seine Aufmerksamkeit auf zwei angekettete Boote zu lenken (II,376). Botho macht ihr Vorwürfe, halb im Scherz in Erinnerung an Lenes voriges Abenteuer, bei dem sie beinahe ertrunken wäre. Auf diese Vorwürfe hat sie aber eine

⁶⁴ Vgl. auch I,671.

verteidigende Antwort: "Wär' ich ertrunken. Gewiss. Aber das war nur das eine". Das andere war für sie das positive Ergebnis dieses Abenteuers, ihre Bekanntschaft mit Botho, in der sie mehr Leben fand, als ihr der Tod des Ertrinkens damals hätte rauben können.

Ein weiterer Gebrauch der Fahrt auf dem Wasser sehen wir in Grete Minde (I,65-70).⁶⁵ Der Entschluss der Kinder zusammen zu fliehen, wird von ihnen durchgeführt, wobei sie die Möglichkeit haben auf einem Floss ein Stück des Weges zurückzulegen. Trotz dieser begrüßenswerten Tatsache erwacht besonders in Grete das Gefühl der Unsicherheit und der Furcht, denn das Ausgesetztsein aus der vorherigen Lebensform wird durch das Treiben auf dem Wasser noch betont und bringt für sie erstmalig ihre schicksalsschwere Entscheidung zu Bewusstsein.

Fontane variiert dieses Symbol häufig und in Schach von Wuthenow hat es eine wohltuende Wirkung.⁶⁶ Schach hat sich, um sich über sein Schicksal zu entscheiden, auf sein Gut zurückgezogen. Unfähig zu schlafen, begibt er sich an den See und rudert hinaus.

Eine tiefe Stille herrschte; der Tag war noch nicht wach, und Schach hörte nichts als ein Wehen und Rauschen und den Ton des Wassers, das sich glucksend an dem Schilfgürtel brach...und die

⁶⁵ Demetz, S.95.

⁶⁶ Vgl. auch IV,211. Grosse Wasserflächen mit darauf kreuzenden Booten sind ein äußerst häufig gebrauchtes Bild, das fast immer eine beruhigende Wirkung hat.

Stelle wo der Strom ging liess sich an einem Gekräusel der sonst spiegelglatten Fläche deutlich erkennen. (I,646)

Bald wird auch das Boot von der leichten Strömung erfasst und unter Treiben und Schaukeln schläft er ein. Diese, von seiner Kindheit her geliebte Beschäftigung, hat eine natürlich erfrischende Wirkung auf ihn, und als er beim Erwachen mit einiger Anstrengung wieder zurückrudert, ist es ihm selbst eine Freude. Das Frösteln, das ihn beim heraufkommenden Morgen befällt, tut ihm wohl und sein seelischer Druck mildert sich momentan. Am Ende steigert sich mit dieser Stimmung jedoch nur der Kontrast gegenüber seinem gesellschaftlichen Leben, da sich hier seine Einsicht in einen unüberwindbaren Konflikt vertieft.

Die dunkle dämonische Seite dieses Motivs zeigt uns der Eislauf Holks und Ebbas in Unwiederbringlich, und zwar auf dem schon charakterisierten Arrese, der nie ganz zufrieden ist da er sich dem Meere zudehnt (II,748).⁶⁷

⁶⁷ Schäfer, S.92 und 101 (Fussnote 65). Renate Schäfer bezeichnet das Elementare als "das Aussermenschliche, niemals der Inbegriff menschlicher Ordnung". Die Frage ist hier, ob das Elementare, das obiger Szene unterliegt, von dem Menschen total Besitz ergreifen kann. Wenn das Fontane in Melusine, im Stechlin, wie auch in den von Schäfer erwähnten Fragmenten auch anstrebte, so bleibt es da am stärksten vertreten. Eine Figur wie Ebba Rosenberg, ist in keiner Weise Unmensch im Sinne einer Meerfrau als Märchenfigur. Die Enthüllung der Frauen, wie Ebba und Effi Briest z.B., weist eine erstaunliche Modernität auf, indem, wie Schäfer auch behauptet, die Naturmagie der menschlichen Existenzform zum Sinnbild wird. Wenn Ebba auch jene Distanz der Gefühlslosigkeit und Koketterie aufweist, die nach Schäfer die Melusinegestalt kennzeichnet, so ist in der Verbindung Holk-Ebba doch Holk genauso in diese natürlichen Vorgänge verwickelt. Wenn die Prinzessin Ebba auch als auf Edda-Wegen bezeichnet (II,703), so fühlt sich Ebba selbst diesen romantischen Andeutungen gegenüber fremd. Der einzige konkrete Hinweis, der Ebba als



Hier ist Wagnis und Gefahr zur gleichen Zeit im Auge und bestimmt auch das Geschehnis. Holk ergreift zuerst Ebbas Hand und in übermütiger Zustimmung folgt sie ihm und sie fliegen beide über das Eis "der Stelle zu, wo sich der eisblinkende, mit seinen Ufern immer mehr zurücktretende Wasserarm in der weiten Fläche des Arresees verlor" (II,748). Die Gefahr der eisfreien Stelle des Sees kommt immer näher und erst am äussersten Punkt reisst Holk sich und Ebba herum.

"Hier ist die Grenze Ebba. Wollen wir darüber hinaus?" Ebba stiess den Schlittschuh ins Eis und sagte: "Wer an zurück denkt, der will zurück. Und ich bin's zufrieden. Erichsen und die Schimmelmann werden uns ohnehin erwarten-, die Prinzessin vielleicht nicht." (II,749)

Der letzte Satz besonders zeigt die Entfernung von der geordneten sittlichen Welt, die hier in diesem elementaren Erlebnis erreicht wurde. Mit dieser ernüchternden Bemerkung Ebbas wird der gesellschaftliche Kontakt wieder hergestellt. Holk musste sich von diesem Kontakt lossagen, um seinem Verlangen Genugtuung zu erweisen, während das bei Ebba nicht so der Fall ist, da sie gewohnt ist nur nach ihren Neigungen zu handeln. Holk will in der Natur die Zusage seines Unternehmens finden⁶⁸ und als er die Grenze sieht, sieht er sie als für sich gezogen; nichts Natürliches ist ihm Zufall. Ebba

(67) Meerweib zeigt, ist ein Traum Holks, und auch ihre gemeinsame Fahrt auf dem Eis, spricht für Ebba wie auch Holk und symbolisiert das Personifiziert-Elementare, das zeitlich gebunden seiner Erfüllung zuschreitet.

⁶⁸ Vgl. III,765.

wirft ihm später vor ein Halber zu sein, als er sie anklagt nicht mit ihm die Konsequenz der Ehe eingehen zu wollen. In Bezug auf obiges Erlebnis sagt er:

"Und ihre Blicke sprachen es mit, und beide,
Worte und Blicke, sagten es mir, dass sie's
durch alle Tage hin beklagen würden, auf der
abgebröckelten Eisscholle nicht ins Meer und
in den Tod hinausgetrieben zu sein...(II,787)

Aber Ebba hat recht mit ihrer Anklage; Holk ist von der "Allmutter Natur" zum Ehemann auserkoren und sein Versuch solche elementaren und augenblicklichen Liebeserlebnisse in eine gesellschaftlich haltbare Form zu giessen müssen scheitern.

Die Schicksalsgewalt des Wassers, wie sie uns Fontane bewusst in seiner Motivstruktur unterbreitet, steigert sich letztthin in Effi Briest, die neben Melusine im Stechlin der Melusine Figur am nächsten steht. Das Wassermotiv ist in der leitmotivisch charakterisierten Effi wohl eines der bedeutendsten Motive, welches ihr reizend natürliches Wesen offenbart. Die Diskrepanz ihrer Daseinsform, gegenüber ihrer inneren Sehnsucht, zwingt sie immer wieder zu Andeutungen und Versuchen einer Harmonisierung ihres Lebensraumes.

Die motivische Auswirkungen dieser Andeutungen zeigt sich an dem Tage, als Instetten am Briestschen Hause vorpricht. Effi ist im Garten mit ihren Freundinnen. Wilke, das Familienfaktotum will die Schalen der eben gegessenen Stachelbeeren wegräumen, aber Effi entscheidet ein Ritual aus der Sache zu machen und will alles in einer Tüte "auf offener See begraben" (IV,14). Aber diese spielerische Hand-

lung steigert sich in der Vorbedeutung dessen, was Effi noch bevorsteht. Etwas Trauriges soll dabei gesungen werden und es muss nach Effi einen Reim auf den "Trauervokal" u haben

Flut, Flut
Mach alles wieder gut...

Der Imperativ des Reims hat auch seine moralische Bedeutung, wie Effi selbst erklärt. Indem sie mit ihren Gespielinnen die Tüte in den Teich versenkt, sagt sie: "Hertha, nun ist deine Schuld versenkt, wobei mir übrigens einfällt so von Booten aus sollen früher auch arme unglückliche Frauen versenkt worden sein, natürlich wegen Untreue". Wenn man berücksichtigt, dass dieser Teich derselbe ist, den sie nach ihrer eigenen Schuld "stundenlang" betrachtet (er ist dann mit Eis bedeckt!), erhält das Ganze eine tiefgehende Bedeutung.

Effis Affinität mit dem Wasser wird weiter erörtert, als sie einst mit Crampas alleine am Strand ist und sie von dem sich ihr bietenden Bild gefesselt ist.

"Aber sehen Sie da die Bojen, wie die schwimmen und tanzen. Die kleinen roten Fahnen sind eingezogen. Immer wenn...ich mich bis an den Strand hinauswagte, und die roten Fahnen sah, sagt ich mir: da liegt Vineta, da muss es liegen, das sind die Turmspitzen..." (IV,136)

Wieder verbindet sich eine Konzeption der Schuld und Strafe mit dieser Ahnung. Wie ihr Spiel mit der Tüte, scheint auch hier eine versenkte Schuld zu sein, eine Schuld, die sich in elementarer Weise am Menschen rächte. Crampas glaubt Effi darauf aufmerksam machen zu müssen, dass sie wohl das Heinische Gedicht kenne, aber ihre Äusserungen berufen

sich nicht auf Wissen, sondern mehr auf Glauben, jene intuitive Gewissheit, die ihrem natürlichen Wesen entspricht.

Ein anderes Mal fährt Effi mit Sidonie in dem Schlitten am Strand vorbei. Sidonie warnt sie, sich nicht zu sehr nach links zu beugen, weil der Schlitten ohne Schutzleder sei und die Gefahr des Herausfallens bestünde. Aber Effi entgegnet:

"Ich kann die Schutzleder nicht leiden; sie haben so was prosaisches. Und dann wenn ich hinausflöge, mir wär's recht, am liebsten gleich in die Brandung. Freilich ein etwas kaltes Bad, aber was tut's...
Übrigens hören Sie nichts? (IV,157)

Hier deutet Fontane besonders den Kontrast, den Effi gegenüber der "prosaischen" Welt fühlt. Selbst ihre Sinneswahrnehmungen sind auf eine elementare Ebene eingestellt, so dass es ihr möglich ist die vermeintlichen Stimmen der Meerjungfrauen zu hören. Sidonies typische Bemerkung, dass Gott gäbe, dass es die richtigen Stimmen seien, wird nur noch überboten durch ihre Warnung sich vor Naturkultus zu hüten. Effi hält, wie uns die Motivik vermuten lässt, eine Seite ihres Wesens offen für jene Stimmen der Natur, die im natürlichen Menschen Fontanes Anklang finden.

Wenn Effis Naturaffinität sich auch nur in diesen Andeutungen ergeht, berechtigt das doch zur Annahme, dass ihr Existenzkampf zwischen den Polen Gesellschaft und Natur stattfindet. Sie ist ein Wesen, dem der feste Halt im gesellschaftlichen Leben versagt bleiben muss. Ihre Mutter drückt das treffend aus, als sie mit ihrem Mann, dem alten Briest, über Effi spricht:

"Ja, Briest; du glaubst immer, sie könne kein Wasser trüben. Aber darin irrst du. Sie lässt sich gern treiben, und wenn die Welle gut ist, dann ist sie auch selber gut. Kampf und Widerstand sind nicht ihre Sache." (IV, 216)

In dieser, im Wortspiel schon dem Wassermotiv verwandten Aussage der Mutter, liegt die Tragik Effis offen vor uns. Als natürliches Wesen lebt sie im Rhythmus der Natur, ganz vom Einfluss der sie umgebenden Elemente abhängig,⁶⁹ während sie zur gleichen Zeit den Gesetzen der moralisch-bürgerlichen Welt verpflichtet ist.

⁶⁹ Die elementare Distanzierung ist besonders im Vergleich mit Effi Briest kennzeichnend. Wenn Wandrey (274) von "unsäglichem Reiz" und "bezwingender Anmut" Effis spricht, so haben wir in Melusine mehr eine Charakterkälte zu verzeichnen.

Vgl. auch Erich Behrend, S. 51. Hier steht Melusine der Preussenwelt entfremdet gegenüber, denn "ihre Natur hat hier nicht Raum, sich auszuwirken, sie lebt in einer Welt, aber diese Welt fasst sie nicht".

Das Tiermotiv

In dem natürlichen Raum ist bei Fontane auch die Kreatur ein Teil der Erfahrung des Menschen. Das Motiv des Tieres erscheint in seinem Werk in solch extensiver und variiert Weise, dass man hier fast von einer anderen Welt sprechen kann. Diese andere Welt ist aber nicht in sich geschlossen, sondern steht in lebender Verbindung mit der menschlichen Sphäre, der sie somit weitere Dimensionen verleiht und sie in ein direktes Verhältnis zur Natur setzt. Das ist auch die stilistische Funktion des Motivs im Romanwerk Fontanes. Einstellungen des Menschen gegenüber dem Tier, wie auch die Einstellung des Tiers zum Menschen, deuten auf seine Verbindung zur Natur oder seine Gegenüberstellung zur selbigen von seiner gesellschaftlichen Warte aus. Die stumme, elementare Kraftentfaltung der Natur drückt sich im Tier aus und so erscheinen die verschiedenen Tierarten innerhalb der spezifischen Situationen, wo sie eine Spanne vom Standessymbol bis zum elementaren Urtier umfassen. Einige der Manifestationen des Tiermotivs, zeigen den Menschen dann in enger Verbindung mit der Natur, während andererseits aber auch seine Distanz von allem Natürlichen hervorgehoben wird.

Innerhalb der positiven Auswirkung des Tiermotivs kann angenommen werden, dass zwischen besonderen Tieren und Menschen ein Verhältnis besteht, welches auf einer gegenseitigen, natürlichen Affinität beruht. Das ist besonders in der Gestalt des Hundes zu bemerken.⁷⁰

⁷⁰ Diese Gestaltung des Motivs ist äusserst vielseitig



Diese Affinität ist noch auf solche Weise betont, dass dieses Tier die Andeutungen selbst gibt, indem es sich seine Herren oder Herrinnen selbst aussucht.

In Effi Briest ist der Neufundländer Rollo und sein Verhältnis zu Effi besonders interessant. Instetten erklärt Effi, dass Rollo nur ein Neufundländer sei, wobei das "nur" natürlich eine Unterschätzung seinerseits ist. Jedoch bezeichnet er Rollo als Kenner, der Effi vor Lebendigen und bedeutenderweise auch vor Toten schützen wird (IV,47). Als sich Rollo und Effi gegenüberstehen umschmeichelt er ihre Hand (IV,50).

Diese Art der Wende des Tieres zum Menschen könnte als ein natürliches Vertrauen bezeichnet werden, ein intuitives Verhältnis auf elementarer Ebene, ein Eins-Sein mit der Natur, eine Harmonie des Lebens. Rollo handelt ähnlich, als die verstossene Roswitha in den Haushalt der Instettens aufgenommen wird. Er legt seinen Kopf auf ihr Knie. Bedeutend ist Roswithas Reaktion: "Gott, das bedeutet mir was. Das ist ja 'ne Kreatur, die mich leiden kann, die mich freundlich an-

(70) ausser den hier diskutierten Stellen in Effi Briest. Insbesondere in Vor dem Sturm spielt der Hund Hektor eine bedeutende, wenn auch mehr konventionelle Rolle. Er ist das Symbol der Treue und als Beweis derselben wird es von einer Kugel getroffen, die seinem Herrn galt (III,678). Andere Hunde in diesem Roman reflektieren und komplementieren Eigenschaften ihrer Herren, z.B. III,318,330. Als Katalysator zur unglücklichen Handlung in Quitt, wirkt der Hühnerhund Diana, der Lehnerts Hahn tötet und somit den Konflikt Lehnert-Opitz steigert (I,221,259,267,271). Andere Erscheinungen des Hundes, vgl. II,179,205,244,342, 407; IV,317,397,451.

sieht...Gott, das ist lange her, dass ich so was gehabt habe" (IV,111-112).

Als eine Art Komponente zu Effis eigenem Charakter betont die Kreatur die Einsamkeit, in der sich Effi befindet. Rollo nähert sich seiner Herrin und diese spricht zu ihm: "Ja, Rollo, wir sind allein" (IV,103). Diesem scheinbar sentimentalen Ausdruck dieses Problems wird aber in der Wiederholung der Motivik besonders Gewicht verliehen. Effi erzählt ihrem Vater von den Spaziergängen, die sie mit Rollo unternimmt und wo sie ihre Diskrepanz des Lebens vergessen kann, indem sie sich seelisch an dieser reinen Erfahrung der Natur erfrischt.

"Immer Rollo", lachte Briest. "Wenn man's nicht anders wüsste, so sollte man beinahe glauben, Rollo sei dir mehr ans Herz gewachsen als Mann und Kind."

"Ach, Papa, das wäre ja schrecklich, wenn's auch freilich-soviel muss ich zugeben-eine Zeit gegeben hat, wo's ohne Rollo garnicht gegangen wäre. Das war damals...nun, du weisst schon...Da hat er mich so gut wie gerettet." (IV,119-120)

Effis Meinung, dass die Menschen natürlich erst kommen, ist daher auch nicht zu überzeugend, und der alte Briest gibt dann auch der Meinung Ausdruck, dass man das zwar sagt, aber dass es mit der Kreatur doch seine eigene Bewandnis habe und dass "darüber die Akten noch nicht geschlossen" wären. Obwohl das Problem für ihn ein anderes "weites Feld" ist, ist es gerade dieser leitmotivische Ausdruck, der die Bedeutung hervorhebt, was sich dann auch in dem anschliessenden Vergleich der Treue bei Mensch und Kreatur bestätigt.⁷¹

⁷¹ Vgl. Briests Kommentar zu seiner Frau: "Ja, Luise, die

Treue, als ein besonderer Ausdruck einer natürlichen Ethik, zeigt sich auch im veränderten Verhältnis des Hundes gegenüber seinem Herrn. Als Instetten von Berlin zurückkehrt, unterlässt Rollo es seinen Herrn, wie sonst, mit dem Auflegen seiner Pfoten auf dessen Schultern zu begrüßen. Nach Instetten drückt dieses Verhalten eine Unzufriedenheit aus, die Instetten wohl nicht ganz zu Unrecht auch auf sich bezieht.

Rollo und Effi sind auf natürliche Weise verbunden und besonders am Ende, wenn Effi wieder in Hohen-Cremmen ist nach ihrer Trennung von Instetten, ist ihr Verlangen nach Rollo so stark, dass sich Roswitha entschliesst, Instetten indirekt zu bitten, ihnen Rollo zu überlassen (IV,286). In ihrem gesellschaftlichen Ausschluss sucht Effi daher in natürlicher Sphäre einen Anschluss gegen ihre Einsamkeit. Rollo ist dann auch derjenige, der ihre letzten Tage begleitet und wird auf ihren Tod reagieren, wie die Worte von Effis Mutter ausdrücken: "Es ist ihm doch noch tiefer gegangen als uns. Er frisst auch nicht mehr" (IV,295).

Auch das Symbol des Vogels erscheint innerhalb der Tiermotivik in mannigfaltiger Form.⁷² Neben der noch zu diskutierenden ominösen Andeutung durch Nachtfalter und Fledermäuse, kontrastiert sich hier besonders die Figur des Storchs.

(71) Kreatur. Das ist ja, was ich immer sage. Es ist nicht so viel mit uns, wie wir glauben. Da reden wir immer von Instinkt. Am Ende ist es doch das Beste" (IV,295).

⁷² Der Pfau und der Kakadu sind besonders in der gesellschaftlichen Sphäre eine Art Standessymbol in einer von der Natur isolierten Geschütztheit. (I,48; II,17,44,74,157; IV,326,335,367,371)

Dieser so volkstümliche Vogel Adebaar ist in vielen Situationen das zum Verständnis nötige Schlüsselement, das den Menschen zur ethischen Klarheit mahnt.

Das Liebesverhältnis Lene-Botho in Irrungen Wirrungen ist des Öfteren missverstanden worden, und es ist in kleinen Andeutungen gewisser Situationen, wo Fontane dieses Verhältnis, insbesondere zu dem ehemaligen der Frau Dörr, kontrastiert. Die Dörr ist daher von Fontane auf einer ethisch anderen Ebene dargestellt, wie sich aus einem Gespräch bei gemeinsamem Spaziergang (Lene, Botho, Dörr) ergibt (II, 365). Die Dörr liebt zweideutige Gespräche, und es ist die Erscheinung eines Storchs, die den Anstoß zu Bemerkungen von Seiten Lenes wie der Dörr gibt.

"Sieh doch den Tümpel an, wo der Storch steht und kuckt gerade hierher. Na, nach mir sieht er nich. Da könnt' er lange sehn. Und is auch recht gut so."

"Wir müssen am Ende doch wohl umkehren", sagte Lene verlegen, und eigentlich nur um etwas zu sagen.

"I bewahre", lachte Frau Dörr. "Nun erst recht nich, Lene; du wirst dich doch nicht graulen und noch dazu vor so was. Adebaar du guter, bring mir... Oder soll ich lieber singen Adebaar, du bester?"

Solchen Lieblingsthemen widmete sich die Dörr oft und lange. Der Storch ist hier bloss äusserlicher, aber sehr bezeichnender Anlass zur Klärung dieses Verhältnisses. Besonders der Volksreim wirkt hier, da es für den Charakter der Dörr bezeichnend ist, dem "gut" noch durch Steigerung Nachdruck zu verleihen.

Dieser Volksreim "Adebaar du guter..." erscheint aber noch in einer anderen bedeutenden Situation in Verbindung mit demselben Motiv in Schach von Wuthenow (I, 650-651). Schach,

seine bevorstehende Ehe kontemplierend, wird eines "sonnenbeschienenen Storchenpaares" ansichtig, wobei er in allerlei Betrachtungen verfällt. Diese Betrachtungen gipfeln am Ende in der Frage: "Wie wird es sein?". Nun entspinnt sich ein Monolog, in dem das vorherige Bild des Storchenpaares wieder erscheint. Er sieht sich mit Victoire im Park und auf der Wiese, "dieselbe Wiese, die wir vom Schloss aus immer und ewig und immer sehen".

"Vielleicht sind wir allein; aber vielleicht läuft auch ein kleiner Dreijähriger neben uns her und singt in einem fort: 'Adebaar du Bester, bring mir eine Schwester'. Und meine Schlossherrin errötet und wünscht sich das Schwesterchen auch." (I,651)

Es bleibt wohl kaum zu betonen, wie meisterhaft der Stilist Fontane seine Motivik manipuliert, um Gefühlsschattierungen zu untermalen. Selbst im natürlichen Raum spricht Schach sein Dilemma an und das Konventionelle des Vogels Adebaar wird ihm zur bitteren Mahnung an eine untragbare seelische Last. Wenn die Bemerkungen der Dörr in Irrungen Wirrungen schon die Verlegenheit der Lene hervorbringen, so würde in der Situation, die Schach kontempliert, nämlich seine Ehe mit Victoire, eine Verlegenheit vorherrschen, die ihm seine existenziellen Nöte desto deutlicher vor Augen führen würde. Als ein fast grotesker Kommentar der Natur würde das Storchenpaar als eine Art Leitmotiv sein auswegloses Dasein begleiten und das Unmögliche seiner Bindung zu Victoire immer wieder betonen.

In der bisher diskutierten Tiermotivik zeigen sich Aspekte der Natur, die für den Menschen eine ethische Klarheit

hervorrufen und eine, seinem natürlichen Wesen angemessene, mögliche Lebensform andeuten. Negative Erscheinungen des Tieres sind aber auch symbolisch für den Stimmungszustand des Menschen. Böse Vorahnungen und inneres Chaos sind besonders bezeichnend für das beflügelte Tier, ominöse Vögel und Insekten.⁷³

In Schach von Wuthenow spiegelt sich die Stimmung der Situation seiner Flucht auf sein Gut im Erscheinen solcher Tiere (I,643-644). Die Schwere der Entscheidung seiner bevorstehenden Heirat, die auf Schach lastet, wird durch diese Erscheinung noch gesteigert. Er versucht in den Räumen Wuthenows zu ruhen, aber seine innere Unruhe findet in den äusseren Umständen nur Bekräftigung. Er fühlt im Dunklen, wie es über ihn hinsummt und ihn "streift" und "kitzelt". Er wacht auf und mit den Händen um sich schlagend gewahrt er allerlei Getier, das vom Garten her in das Zimmer gedrungen war.

...Über Art und Beschaffenheit desselben war noch ein Zweifel. Einen Augenblick dachte er an Fledermäuse; sehr bald aber musst' er sich überzeugen, dass es einfach riesige Motten und Nachtschmetterlinge waren.

Er versucht das Getier zu vertreiben, aber es scheint sich nur in der eigenen Panik zu verdoppeln "und summt nur dichter und lauter als vorher um ihn herum". Wie das alles Schachs inneren Zustand komplementiert, so wirkt es äusserlich motivierend, denn Schach kann nun nicht mehr an Schlaf denken und er begibt sich auf jene Kahnfahrt, wo er über sein

⁷³ Vgl. auch I,58. Eine weitere Variation ist das Erscheinen der Krähe, z.B., I,863,300; III,488,636.

Schicksal die ihm zum Handeln notwendige Klarheit erlangt.

Neben diesen Auswirkungen des Tiermotivs hat Fontane der Erscheinung des Tieres auch eine dämonische schicksalhafte Dimension verliehen.⁷⁴ Es ergeben sich innerhalb seiner Romanwelt somit eine Reihe von Urtieren, die besonders in Effi Briest eine wiederholte Ausprägung erhalten.⁷⁵

Effi wird z.B. in die Welt von Kessin eingeführt (IV,50) und sie ist wie gebannt von der Umgebung des Hauses. Beleuchtung und Gegenstände des Flurs wirken auf Effi, aber

⁷⁴ Urtier ist hier in dem Sinne gebraucht, dass sein Lebensraum in jene evolutionär-mythischen Gefilde des Gewässers versetzt ist. Ausser dem Krokodil, der Robbe (IV, 128) und dem Hai in Effi Briest, haben wir vor allem den Walfisch in Poggenpuhl. Sophie spricht hier (IV,567) von Vorgängen des Alten Testaments, die die Auferstehung bedeuten könnten. "Es ist das der Moment, wo der grosse Walfisch den von ihm verschlungenen Propheten Jonas wieder auswirft. Wie man zugestehen muss, sehr sinnreich. Ich fühle mich der Aufgabe aber nicht gewachsen". Sophie bezieht sich hier auf ihre Maltätigkeit. Im Stechlin ist es ein Karpfen aus (V,28) dem "berühmten" See, der Czako fesselt: "Und all das erwogen, drängt sich mir die Frage auf, wenn's nun in ihrem Stechlinsee zu brodeln beginnt oder gar die grosse Trichterbildung anhebt, aus der dann und wann, wenn ich recht gehört habe, der krähende Hahn aufsteigt, wie verhält sich da der Stechlinkarpfen, dieser doch offenbar Nächstbeteiligte, bei dem Anpochen derartiger Weltereignisse?" Was hier in spielerisch gesellschaftlichen Ton vorgetragen wird, hat an anderen Stellen eine schwerwiegendere Bedeutung (N,VIII,242). Melusine sagt hier, dass sie sich wie der Fisch im Wasser fühle, was Dubslav nur zu gerne billigt, wobei er nach einem "Spezialfisch" sucht, der sich für Melusine eignet. Die elementare Bedeutung schliesst sich hier an das Wassermotiv an.
Vgl. auch II,470. Roch,143.

⁷⁵ Vgl. Schäfer,80. Das Krokodil als amphibiales Geschöpf ist von ihr als Detail der "poetischen Verfahrungsweise" Fontanes diskutiert. Die Erscheinung des Motivs in Effi Briest ist leider nicht angeführt.

das, was sie am meisten anregt, ist ein riesiger in der Luft hängender Haifisch und ein junges Krokodil. Effi, als natürliches Wesen, fühlt sich besonders von diesen für sie dämonisch schicksalhaften Wesen angesprochen; man könnte fast sagen, sie sei in ihrem Element. Jedoch sind die Tiere in ihrem ausgestopften unbeweglichen Zustand dem Tod näher als dem Leben, was dann auch die folgende, instinktive Handlung Effis erklärt. Effi nimmt ihren Schirm und stösst den Haifisch leise an, so dass er in eine langsam schaukelnde Bewegung gerät.

Dieses Bild wird sich nun leitmotivisch innerhalb des Romans an bedeutenden Stellen wiederholen. Am Ende der Gesellschaftssaison, nach der letzten Visite, macht Instetten eine ironische Bemerkung, die sich auf jenes erste Einführen Effis in sein Haus bezieht, und die er nicht vergessen kann.

"...diesen Tag müssten wir nun wohl eigentlich feiern, und ich weiss nur noch nicht womit. Soll ich dir einen Siegesmarsch vorspielen oder den Haifisch draussen in Bewegung setzen..." (IV,67)

Instetten weiss, dass die Erlösung von den sozialen Pflichten für Effi mehr bedeutet als für ihn, wie sein Hinweis auf die Möglichkeit einer Feier beweist. Effi geht aber auf diese Bemerkung nicht ein, denn an diesem Zeitpunkt ist ihre Einsamkeit noch nicht zu den Ausmassen gewachsen, dass sie offen zur elementaren Sphäre als Linderung ihrer Daseinsproblematik neigt.

Aber schon beim nächsten Mal, als eines der Tiere erwähnt wird, verhält sich die Sache anders. Unter dem Eindruck des Spukes im Haus kommt sie zur Einsicht, dass es et-

was sonderbares an dem Haus ist; "und dann das Krokodil; es ist alles so unheimlich hier" (IV,79). Instetten wundert sich über diese Stellungnahme und versucht sie an ihre ersten Eindrücke zu erinnern. "Ja, damals...", ist ihre Antwort, womit sie andeutet, dass sich ihre inneren Einstellungen ändern.

Als Instetten später aus Berlin zurückkehrt, schmückt Effi den Haifisch zur Feier auch mit einem Fichtenzweig (IV, 174). Instetten reagiert auch in seiner Weise, indem er beim Empfang bemerkt, dass Effi ganz so aussehe wie damals, als sie in Kessin entrafen; "nur der Haifisch mit seinem Fichtenzweig verhält sich heute ruhiger". Diese veränderte Erscheinung der Motivik deutet dann auch symbolisch die veränderte Situation an. Effi in ihrer Schuld ist nicht dieselbe Effi geblieben und es repräsentiert sich das groteske Bild des Haifisches als ironischer Kommentar der elementaren Welt. Aber Instetten sieht bloss einen mehr fraulichen Zug in seiner Gattin und erst später, als er auf dem Wege zum Duell an seinem ehemaligen Haus vorbeikommt, kommen ihm einige Zweifel.

"Ach dummes Zeug: alter Schiffskapitän mit Enkelin oder Nichte, die eines schönen Tages verschwand, und dann ein Chinese, der vielleicht ein Liebhaber war, und auf dem Flur ein kleiner Haifisch und ein Krokodil, beides an Strippen und immer in Bewegung. Wundervoll zu erzählen, aber nicht jetzt. Es spukt einem doch allerhand anderes im Kopf." (IV,241)

Eine Variation des Tiermotivs veranschaulicht sich dem Leser Fontanes durch die Erscheinung der Sommerfäden, jenem Bestandteil des Herbstbildes, das Fontane so liebte.⁷⁶

⁷⁶ Vgl. hierzu Keitels Anmerkungen III,746. Keitel ver-

Als natürliches Phänomen können wir die Sommerfäden zum Tierbereich zählen, weil sie allgemein als Gewebe kleiner Spinnen gelten. Fontanes Anwendung dieses Bildes der vom Wind getragenen Fäden im Herbst, steht innerhalb seiner Dichtung einmalig da. Als künstlerisch höchstentwickeltes Symbol deutet es den Zustand der idealen Harmonie an, in der Pflicht und Neigung in eins zerfließen. Dieser Zustand des Menschen ist schwer zu erreichen in der Welt Fontanes, was dann auch durch die ästhetische Qualität des Bildes der Sommerfäden, wahrlich das Symbol des schwer zu erfassenden Glückes, angedeutet wird. In der Tat ist es nur in Vor dem Sturm, wo die Erfüllung dieser Art des Glückes in der natürlichen Harmonie von Fontane gezeichnet wird, während in anderen Werken diese Variation des Tiermotivs nur als momentanes Stimmungsbild erscheint.

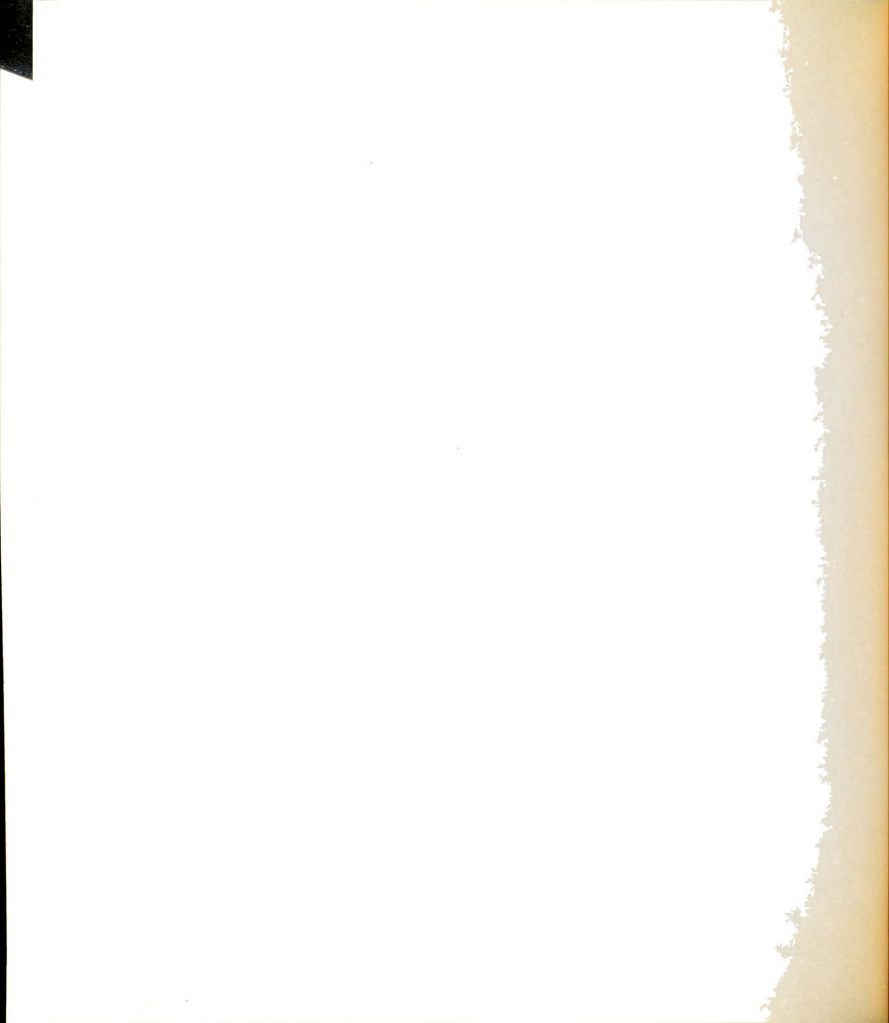
Was unter einem Stimmungsbild verstanden werden kann, in dem dieses Motiv als Stimmungsträger vorkommt, zeigt eine Szene aus Grete Minde. Grete kehrt nach Tangermünde zurück, nachdem sie sich von dieser Gemeinde losgelöst hatte. Dieser Wende ihres Lebens unterliegt eine wohlwollende wenn auch fatale Entscheidung. Als sie sich aufmacht, um auf Tangermünde zuzuwandern, entwickelt sich folgendes Stimmungsbild vor unseren Augen.

(76) bindet das Motiv mit der "Lieblingszeit der Herbstnatur", die Fontane zu den tiefsten "Stimmungsbildern seiner Dichtung" führt. Diese "Fontane Stimmung" ist auch kennzeichnend für eine Wende des Geschehens. Vgl. I, 44, 57, 143, 184; II, 803; III, 326.

Der Weg ging anfänglich über Wiesen. Es war schon alles herbstlich; der rote Ampfer, der sonst in breiten Streifen an dieser Stelle blühte, stand längst in Samen, und die Vögel sangen nicht mehr; aber der Himmel wölbte sich blau, und die Sommerfäden zogen, und mitunter war es ihr, als vergässe sie alles Leids, das sie drückte. Ein tiefer Frieden lag über der Natur. "Ach, stille Tage!" sagte sie leise vor sich hin." (I,84)

Das natürliche Stimmungsbild ist hier als Komplement zur inneren Stimmung Gretes ausgebildet. Ihre Sehnsucht ist eine Sehnsucht der Erfüllung, die im Bild der ziehenden Sommerfäden ihren Ausdruck erhält. Wie die Natur im Gesamtbild des Herbstes eine zeitliche Reife andeutet, so neigt auch Grete einem Reifepunkt ihres Lebens entgegen. Zutreffend ist daher auch ihre Sehnsucht zu den stillen Tagen, die mehr im Reich des Todes als in ihrer Integration in ihren einstigen Lebenskreis liegen.

In der Gestaltung Maries in Vor dem Sturm haben wir den vollkommensten Ausdruck dieses Symbols. Hier wird jener Glückszustand erreicht, der auf die Harmonie von Mensch und Natur deutet. Aber es ist kein flüchtiger Augenblick, sondern das Fundament der Zukunft, denn mit dem Eintritt Maries in die Sippe Levins durch ihre Ehe, beginnt das Glück der von Vitzewitz. Diese Harmonie ist uns in ihrer Schönheit in den Betrachtungen aus Renates Tagebuch am Ende des Romans überliefert, die unter anderem die Hochzeit Maries mit Levin beschreiben. Wie zu erwarten wäre, ist Marie als natürliches Wesen auch hier als im Verband mit der Natur gezeichnet, und es ist Fontanes meisterhafte Motivik, die hier Natur und Mensch im Bild der Sommerfäden, die sich in Maries Brautkranz verfangen, auf die ihm eigene Weise zu verbinden



weiss.

Nach der Trauung nahmen wir einen Imbiss auf dem Amtshofe...Rückfahrt im offenen Wagen. Entzückend. Die Sommerfäden flogen und setzten sich in Mariens grünen Kranz. Es war wie ein zweiter Brautschleier. Bamme, der nur den volkstümlichen Namen dieser Fäden kannte, ereiferte sich über die "Ungalanterie des heurigen Septembers", beruhigte sich aber, als ich ihm sagte, dass diese Fäden auch "Mariengarn" heissen. (III,710)

Das Pflanzenmotiv

Besonders als Charakterisierung von Wesenszügen der Persönlichkeit oder der Gemütslage einer Situation erscheint die Pflanze sehr wirksam, und es ist hier, dass die Neigung des Einzelnen zu bestimmten Pflanzen eine kennzeichnende Interpretation erlaubt. In diesem Sinne gebraucht Fontane das Symbol des Efeu äusserst effektiv in Unwiederbringlich, wo die Figur der Christine so einen wesentlichen Zug ihres Charakters erhält.⁷⁷

Besonders als Holk und Christine nach ihrer Entfremdung zum zweiten Mal den Ehebund schliessen, wirft diese Motivik ihre bedeutungsvollen Schatten. Es ist Johannistag, als das Schloss Holkenäs für diese Festlichkeit geschmückt ist. Das Holksche Wappen über dem Portal ist trotz Arnes Wunsch (es sollte Myrte sein) mit einem Efeukranz geschmückt, und die fast beiläufige Bemerkung, dass es Christines Wunsch war, bestätigt nur ihren konstanten Charakter (II,799). Efeu, symbolisch gesehen die Pflanze des Friedhofs, unterstreicht hier die unkomprometierbare Stellung ihres Wesens und deutet im voraus den kurz danach erfolgenden Selbstmord an.

Innerhalb des Pflanzenmotivs ist es besonders die Blume, die in vielen Variationen erscheint. Selbst in einer halb spielerischen Andeutung dieser Motivik durch den Protagonisten, charakterisiert Fontane stets die Schicksalsschwere der unterliegenden Problematik. Nachdem Melanie in L'Adultera

⁷⁷ Vgl. auch II,611.



sich entschlossen hat von ihrem Mann zu gehen (II,88-89. Siehe Titel des Kapitels "Der Entschluss"), begegnet ihr bei einem Ausgang Rubehn. Sie bittet ihn um seine Begleitung, da sie Ballblumen kaufen will. Sie sagt ihrem Geliebten, dass sie ihn danach freigeben würde, "ganz frei", was er aber entschieden bestreitet.

Melanie lachte." So seid ihr. Tyrannisch und eigenmächtig...Aber kommen Sie. Sie sollen mir die Blumen aussuchen helfen. Ich vertraue ganz Ihrem Geschmack. Granatblüten; nicht wahr?"

Rubehn entscheidet sich tatsächlich für die Granatblüten, wie Melanie andeutete, und die Wirkung und Bedeutung der ganzen Szene auf das zukünftige Verhältnis der Beiden ist hier festgelegt.

Die Granatblüten von denen Melanie spricht, kennzeichnen im mythologischen Sinne die Untrennbarkeit der Liebenden. Das zeigt uns das Schicksal der Persephone, die ein Samenkorn des Granatapfels ass und somit mit ihrem Geliebten Hades in der Unterwelt verbunden bleiben musste; und das trotz aller Versuche der Mutter Demeter, sie für immer von diesen Banden zu befreien. In diesem spielerischen Hinweis Melanies offenbart sich uns das wahre Verhältnis der Liebenden, und kein entfremdendes "Sie" und blosses Gerede über "freigeben" kann darüber hinwegtäuschen.

Die leitmotivische Anwendung des Pflanzenmotivs wirkt hauptsächlich als Ergänzung und laufender Kommentar der unterliegenden Problematik einer Romansituation.⁷⁸

⁷⁸ Demetz, 99. In Bezug auf Grete Minde bezeichnet Demetz diese Leitmotivik mit Recht als die "rettende Motivik".

Auf diese Weise begleitet besonders der Heliotrop, das bekannte Symbol der Harmonie und der natürlichen Ordnung, das Leben des natürlichen Menschen.⁷⁹ In Effi Briest ist es ein zierliches Blumenbeet mit Heliotrop, das sich um eine Sonnenuhr im Garten des elterlichen Hauses gruppiert. Der starke Duft dieser Blume weht zu Effi hinüber und löst in ihr ein Wohlbefinden aus, das in ihr die Betrachtung aufkommen lässt, ob im Himmel auch solch wundervoller Heliotrop sei (IV,29).

Dieser Rasenplatz mit der Sonnenuhr und den Heliotropbeeten behält für Effi immer diese seltsame Anziehungskraft und wohltuende Wirkung. In der Vorliebe Effis für diese Blume drückt sich aber auch ihre Vorliebe für die Stätte ihrer unschuldigen Jugend, nämlich Hohen-Cremmen selbst aus, wo das Leben noch nichts von Problematik und Schuld zeigte. Später verweilt sie hier für kurze Zeit als Instetten, jetzt schon ihr Mann, nach Berlin abreist. Am Abend vor ihrem Hochzeitstag, an dem sie nach Berlin zu ihrem Gatten möchte, zieht sie sich unter dem Vorwand packen zu müssen auf ihr Zimmer zurück um bei geöffnetem Fenster diese Gartenszene auf sich wirken zu lassen (IV,218). Analog zu ihrem eigenen inneren Zustand, hat dieses Bild aber jetzt störende Elemente erhalten: "Weiterhin aber standen die hohen Rhabarberstauden wieder, die Blätter herbstlich gelb,..." Danach gedenkt sie wieder ihrer sorglosen Jugend und wie plötzlich sich

⁷⁹ Vgl. auch III,79. Das Bild der Weinpflanze ist in ähnlich häufiger Variation gebraucht, z.B.: I,103,113,144, 222,754,776; II,218; III,223; IV,8,18,21,276; V,109.

alles durch ihre Ehe und ihre Schuld änderte.

Später, als ihre Schuld der Öffentlichkeit preisgegeben ist, zieht sie sich nach langer Isolierung wieder auf das Gut ihrer Eltern zurück. Ihre Gesundheit verschlechtert sich und es geht dem Ende entgegen. Aber auch in diesen letzten Tagen ihrer Krankheit zieht sie es vor auf "ihrer Stelle" anstatt in einem Bad zu bleiben, und diese Stelle ist besonders jenes Rundell mit Sonnenuhr und Heliotrop (IV,283).

Diese Stelle wird auch Effis letzte Ruhestätte werden, und es ist bezeichnend, dass die Veränderung der Stelle in eine Grabstätte sich nur auf die Sonnenuhr auswirkt, die durch eine Marmorplatte ersetzt wird (IV,294). Den Heliotrop hatte man jedoch verschont und er bildet eine natürliche Einrahmung um das Grab, wobei Effi im Tode jene natürliche Harmonie erfährt, die ihr in ihren sterblichen Tagen nicht vergönnt war.

III. Kapitel: Farbenmotivik

Eine Studie der Farbenmotive in Fontane bringt alle Probleme der Farbensymbolik mit sich. Diese Probleme beziehen sich besonders auf die von Skard erwähnte Notwendigkeit einer Koordination innerhalb der Literatur, die den meisten Untersuchungen dieser Art fehlen.⁸⁰ Was Fontane anbetrifft, soll dieses Problem im Sinne einer Farbenmotivik besprochen werden; und zwar offenbart sich uns die Welt der Farben im Fontaneschen Werk als ein bewusst angewandtes Stilmittel, dass in variiert Form in der spezifischen Situation erscheint und ihr somit eine bedeutungsvolle Tiefe verleiht.⁸¹

Die Gründe für den reichhaltigen Gebrauch von Farben sind eng mit Fontanes Motivik verwoben, und das nicht nur auf methodologischer Ebene, sondern auch auf der Ebene seiner eigenen Erfahrungswelt. In diesem Sinne könnte seine Farbenmotivik auch als Teil der Naturmotivik betrachtet werden, da Farben ein natürliches Phänomen darstellen. Von diesen Gedankengängen zu einem Vergleich zu Goethes Farbenlehre ist nur ein kleiner Schritt, der aber bei Fontane mit äußerster Vorsicht begangen sein will. Obwohl gewisse gedankliche Aus-

⁸⁰ Sigmund Skard, "The use of color in Literatur," Proceedings of the American Philosophical Society, XC (1946), S. 163.

⁸¹ Thanner, S.188.

wertungen Goethes auch hier allgemein Berücksichtigung finden, so soll unter keinen Umständen dem stilistischen Gebrauch der Farben Fontanes eine Farbenlehre abgewonnen werden.

Als natürliches Phänomen ist Farbe allgemein, wie auch für Fontane, in vielen Fällen vom Licht abhängig.⁸² Eine allgemeine Feststellung dieser Art findet ihre Auswertung in Bezug auf Fontane hauptsächlich in der Feststellung, dass die Urgründe für seinen Gebrauch der Farben in der dichterischen Wahrnehmung einer sinnlich erfassten Welt liegt, die durch ihn als Medium im Kunstwerk eine tiefere Bedeutung erlangt. Das Medium der Persönlichkeit ist daher bei Fontanes Gestaltung seiner Charakteren besonders ausschlaggebend. Die Modernität seiner Menschen erlaubt uns hier keine Ausrundung oder Schematisierung der Farbenmotive, wie sie z.B.

⁸² Goethes Werke (Hamburg, 1962), XIII, S. 315. "Ob man nicht, indem von den Farben gesprochen werden soll, vor allen Dingen des Lichtes zu erwähnen habe, ist eine ganz natürliche Frage..." Skard, S. 164: "The colors-and their cousin the light are one of the most conspicuous elements in the physical world". Der grosse Brockhaus (Wiesbaden, 1953), III, S. 768. "Der Farbe als einem elementaren Sinnenerlebnis wohnen bedeutende psychologische und ästhetische Momente inne, daher ihre Ausdruckskraft im Kunstwerk...wie im Alltag". Kurt Bauer, Ästhetik des Lichtes (München, 1908), S. 23. Bauer sieht in den Farben als Schwingungen des Lichtes die feinsten Wahrnehmungen unserer Sinne. Helmut Külle, Farbe, Licht und Klang in der malenden Poesie Deržavins (München, 1966), S. 31. Farbe und Licht sind als "empirischer Befund" bezeichnet. Külle behandelt die Farbtönungen als "Farbfelder", wobei die Variation einer Farbe, wie z.B. rot, von rosa bis purpur reicht. Diese Darstellung unterliegt wohl einer Intensität des Lichtes wie des korrespondierenden Gefühlstons.

Schmidt bei Goethe unternehmen konnte.⁸³ Die Annahme Goethes, das Gelb wegen der Lichtnähe eine äusserst positive Farbe ist, kann bei Fontane nicht mehr gelten. Seine Charaktere vertreten teilweise den Typ des lichtscheuen Menschen (vgl. Cécile und das Lichtmotiv allgemein), der in dieser Art der unnatürlichen Neigung von einer Goetheschen Norm abweichen würde. Schmidt sieht in bezug auf Goethe daher mit Recht den Farbenkreis als Zeugen von jenen "gleichen ewigen Gesetzen", die allen Vorgängen im Menschen wie im Universum zu Grunde liegen.

Diese eherne Gesetzmässigkeit wäre besonders in der sittlichen Interpretation des Farbengebrauchs bei Fontane mit Vorsicht zu behandeln. Die Bedeutung der Farben in Fontane kann der moralischen Deutung entbehren, da sie als Teil der sichtbaren und erlebten Welt zur Orientierung beiträgt. Diese Orientierung wird aber durch die Affinität der Persönlichkeit bestimmt, und es ist hier, dass Fontanes Farben eine eigene Bedeutung erhalten.

Fontanes allgemeine Einstellung zur Farbe, wie sie uns aus seinem Werk anspricht, erlaubt uns hier auch einige Schlüsse. Wie sehr der Farbe als Naturphänomen das Recht eines unverfälschten Ausdruckes zuteil werden soll, erklären uns z.B. die Worte Dubslavs, der eine durch bunte Glasscheiben verzerrte Farbenwirklichkeit korregiert.⁸⁴

⁸³ Peter Schmidt, "Goethes Schematische Kreise," Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts (1965), S.168-185.

⁸⁴ Derek Barlow, "Symbolism in Fontane's 'Der Stechlin'," German Life and Letter (1958-1959), N.S.12, S.285.

Erst...Besteigung des Aussichtsturms- noch eine Anlage von meinem Vater her, die sich, nach Ansicht der Leute hier, vordem um vieles schöner ausnahm als jetzt. Damals waren nämlich noch lauter bunte Scheiben da oben, und alles, was man sah, sah rot oder blau oder orange-farben aus. Und alle Welt hier war unglücklich, als ich diese bunten Gläser wegnehmen liess. Ich empfand es aber wie 'ne Naturbeleidigung. Grün ist grün und Wald ist Wald. (V,55)

Wenn dieses Zitat auch eine abstrakt und theoretisch begründete Einstellung Fontanes gegenüber der Welt der Farben darstellen könnte, so ist es letztthin der ihm eigene Anschauungsprozess, der seinen Gebrauch der Farben weiterhin klärt.

Insbesondere in den Kinderjahren, jenen eindrucksvollen Erinnerungen des alten Fontane, zeigt sich das deutlich. Vor der Übersiedlung seiner Familie nach Swinemünde (Fontane selbst war zur Zeit sieben Jahre alt) beschreibt er uns z.B. zwei Ereignisse, an die er sich erinnert, weil "wahrscheinlich eine starke Farbenwirkung auf mein Auge mein Gedächtnis unterstützte" (N,XIV,25). Die Szene eines Feuers erhält hier in einem "Gesamtbild" eine farbige Untermalung. Vor allem das dunkelrote Brokatkleid seiner Mutter mit dem schwarzen darüberfallenden Haar, blieb in seinem Gedächtnis haften.

Wenn die Bedeutung der Farben auch hier nicht ins Symbolische ragt, so wird doch angedeutet, dass Anschauung, Denkweise und Erinnerungsvermögen eng mit der Farbenwelt verbunden sind. Erst wenn der Dichter ausserhalb des Biographischen sich eine Welt schafft, erhalten diese sinnlich bedeutungsvollen Anregungen ihre dichterische Potenz.

Der rein symbolische Gebrauch, wie ihn Waffenschmidt sieht, und die von Skard aufgeführte Meinung Taus, dass Wort-



klischees, wie Fontanes Farbadjektive, das eigentlich empirische Erlebnis in Fontane ersetzen, erschöpfen den Farbengebrauch bei Fontane nicht.⁸⁵ Aus diesem Grunde ist in der Behandlung des Themas hier eine thematische Einteilung⁸⁶ unternommen, die, wenn auch nicht erschöpfend, so doch aufklärend wirken soll. Farbenmotivik als Werkzeug des Stilisten Fontane ist hier in ihrer Verwirklichung allegorisch, symbolisch und kombinatorisch gesehen und das in variielter Frequenz und Intensität.

Die allegorische Bedeutung der Farben ist in ihrer emotionalen Prägnanz begrenzt und stützt sich als direkte Charakterisierung meist auf traditionelle Überlieferung, wie z. B. Rot als die Farbe der Liebe. In der Übernahme der Tradition durch den Schriftsteller können wir hier selbst von einer willkürlichen Konvention reden, der jegliche Verbindung zur Natur selber fehlt. Die Beobachtungsgabe des Schriftstellers Fontane beschränkt sich hier dann auch in jene Richtung unter Ausschluss eines tieferen inneren Erlebnisses.

⁸⁵ Max Tau, Der assoziative Faktor in der Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes (Oldenburg, 1928), S. 65. Für Tau bedeutet der assoziative Faktor (man denke hier an Farbadjektive z.B.) ein "Mangel des Fontaneschen Gestaltungsvermögens: ein Mangel an Phantasie. Das heisst, Fontane bleibt in seiner Vorstellung immer gebunden an die empirische Wirklichkeit, die er freilich...nicht in ihrer Besonderheit zu gestalten vermochte". Obwohl dieser Gedanke der Motivik unterliegt, und die Farben sind hier natürlich keine Ausnahme, dürfte das dem Realisten zum Vorteil gereichen.

⁸⁶ Demetz, S. 194. In seiner Diskussion über die Kunst der Namen bei Fontane hat Demetz auch eine anregend thematische Einteilung unternommen.

Dennoch ist hier auch eine stilistische Variation der allegorischen Farbenmotivik zu notieren, die die Anwendung derselben für Fontane rechtfertigt.

Im allegorischen Gebrauch der Farbe Rot ist es besonders eine Szene in Effi Briest, die Rot als traditionelle Farbe der Liebe zeigt. Es ist die Szene des 27. Kapitels, wo Instetten die Liebesbriefe seiner Frau Effi entdeckt, die auf ein einstiges Verhältnis mit Major Crampas weisen. Das Briefbündel ist treffend durch einen roten Faden zusammengehalten, was über den Inhalt im traditionellen Sinne wenig Zweifel lässt. Wie klar dieser Fall auch liege, ist es jedoch nicht die blosse allegorische Bedeutung der Farbe, die diese Szene motiviert. Die Entdeckung der Briefe durch die Farbe, nebst der Reaktion des Einzelnen auf die Farbe, ist hier ausschlaggebend.

Wie entscheidend dieser sinnliche Eindruck und die wohl intuitiv ausgelöste abstrakte Idee, die sich damit verbindet, wirkt, wird auch ausser Instetten durch eine andere Person betont. Roswitha, die Magd, versucht die Zwecklosigkeit dieser ganzen Affaire wegen der verflossenen Zeit zu veranschaulichen. Auch hier ist in der Beschreibung des Pakets wieder die Farbe ausschlaggebend.

"...und die Briefe, die mir gleich so sonderbar aussahen, weil sie die rote Strippe hatten und drei-oder viermal umwickelt und dann eingeknotet und keine Schleife."
(IV, 246)

Hier ist die Farbe direkt als kausierender Faktor der Aufmerksamkeit bezeichnet, schon durch das "drei- oder viermal umwickelt", was über die frappierende Wirkung der Farberschei-



nung keinen Zweifel lässt. Roswithas Reaktion war jenes "sonderbare" Gefühl, und das gerade "weil" die rote Schnur hervorstach.

Die konventionelle Erscheinung der Farbe Rot erlebt aber auch ihre ironische Variation. Insbesondere die Persönlichkeit, die alles andere als feurige Liebe zeigt, wird durch Andeutungen dieser Art ironisch charakterisiert. Melanie in L'Adultera hat z.B. eine starke Abneigung gegen van der Straatens rotes Halstuch, während sie sich von Rubehn, ihrem Geliebten, Granatblüten kaufen lässt (II,10,89).

In Cécile ist es Rosa, die Malerin, die wenig weibliche Reize für die Männerwelt bietet, welche zusammen mit Gordon und Cécile Blumenbeete betrachtet. In dieser Situation entspinnt sich das folgende Gespräch, das in der Verbindung von Farbe und entsprechend volkstümlichen Blumenamen dem Dialog zwischen Cécile und Rosa seinen ironischen Ausdruck verleiht.

"Das lila Beet da, das sind Levkoien, nicht wahr?"

"Und das rote", fragte Rosa, "was ist das?"

"Das ist brennende Liebe."

"Mein Gott, so viel."

"Und doch immer noch unter der Nachfrage. Muss ich Ihnen sagen, meine Gnädigste, wie stark der Konsum ist?" (II,295)

Die ironische und etwas zu überlegene Bemerkung der in der Liebe erfahrenen Frau, kontrastiert sich stark zur naiven Reaktion Rosas. Eine oberflächliche, allegorische Farbmotivik wie diese, ist der Persönlichkeit Rosas aber bewusst angepasst, während dieselbe Farbe sich für Cécile ins Symbolische steigert, wie uns eine spätere Diskussion zeigen wird.

Der allegorische Gebrauch der Farben erweitert sich dann

auch in andere Farbenbereiche. Auch Grün weist grundlegend dieselben stilistischen Eigenschaften auf. Grün hat für Fontane meist eine positive Auswirkung, wie er es uns durch Anwendung zeigt. Als Charakterisierung wirkt die Farbe hier als eine Art Etikett, wobei eine Persönlichkeit sich so äußerlich schon andeutet. Auf der Hochzeit in Schach von Wuthenow erscheint auch das Tantchen, eine Figur, die sehr an das Rieckchen in den Buddenbrooks erinnert. Diese Tante Marguerite ist eine der vielen Originale Fontanes, die hier bezeichnenderweise in einem grünen Seidenkleid erscheint (I,674). Es wäre wohl zu viel behauptet, wenn wir hier im Traditionell-Allegorischen die Personifikation der Hoffnung entdecken wollten; wenn wir jedoch die Erscheinung einer ganzen Reihe von dunkel gekleideten Charakteren als Vergleich betrachten, kann hier eine optimistische Note nicht geleugnet werden. Es ist angebracht in dieser Art der allegorischen Farbprägung Fontanes keinen vorbestimmten, konkreten oder abstrakten Begriff zu sehen, der sich hier versteckt, sondern die Farbe selbst als Stimmungston, den die Persönlichkeit ausstrahlt, zu betrachten. Den Stimmungston erleben wir auch in antithetischer Weise, wie z.B. Dubslavs Worte im Stechlin beweisen: "Grün ist Gift, heisst es bei den Leuten. Eigentlich eine ganz dumme Vorstellung. Wald und Wiese sind auch grün und doch so ziemlich unser Bestes" (V,317).

Aus dem Bereich der Natur heraus versetzt uns Fontane aber auch in die gesellschaftliche Sphäre, und es ist hier besonders, dass sich der allegorische Gebrauch der Farbe bis



ins Ironische steigert. Man spricht z.B. in Vor dem Sturm, bei einer Zusammenkunft bei Frau Hulen, von den zwei Sängerbüschen, die sich im "Glauben" wie in der "Zuversicht" auf ein Wiederauferstehen ihres geliebten Vaterlandes Preussen in zwei grünen Särgen begraben liessen. Die Szene des Leichenzuges dieser Eheleute erregte in Berlin grosses Aufsehen. Die Farbwirkung der Säрге, die testamentarisch schon festgelegt war, hatte so einen Beigeschmack von Vaterland, Aberglaube und Ehre, was für den amtierenden Prediger jedoch zu viel war. Er sah sich genötigt, die grünen Säрге mit einer schwarzen Bahrdecke zu bedecken.

Gesellschaftliche Diskrepanzen, die aus diesem Farbspiel klar ersichtlich sind, übertragen sich auch auf die Person des Predigers, dessen Name "Buntebart" ist. Die antithetische Charakterisierung dieses Predigers steuert so zur weiteren Entwicklung der ironischen Aspekte dieser Szene bei, die bis ins Groteske reichen. Das sehen wir dann, als die Berliner in revolutionärer Geste die Bahrdecke herunterreissen, wobei die grünen Säрге wie vordem sichtbar werden. Der Prediger wagt nicht Lärm und Aufstand zu inszenieren, und als die grünen Säрге durch die Menge getragen werden nimmt jeder den Hut ab und hofft auf die Auferstehung Preussens.

Diese Erzählung hat dann auch ihre Auswirkung bei Frau Hulens Gesellschaft, und Feldwebel Klemm fragt, ob diese grünen Säрге wohl einem Irrtum unterliegen könnten. Darauf wird dann durch Schimmelpennig die ganze Sache ins Moralische gehoben, und es ist hier, dass die Ironisierung den Höhepunkt



erreicht.

"Irren ist menschlich; aber dieser Sängebusch hat sich nicht geirrt. Ich bitte, mich nicht zu missverstehen; grüne Särge hin, grüne Särge her, ich bin Protestant und verachte jeden Aberglauben. Diese grünen Särge sind eine Kinderei. Aber wir müssen doch wieder aufkommen, und warum? Weil wir die Gerechtigkeit haben. Da liegt es. *Justitia fundamentum imperii.*" (III,347)

In dieser Art der ironischen Variation drückt Fontane seine typische Stilkunst aus. Wie uns die schwarze Bahrdecke des Predigers Buntebart zeigt, gebraucht Fontane eine ganze Reihe von Farbtönen zwischen schwarz und weiss innerhalb seiner Farbenmotivik. Der Gebrauch dieser Farben ist meist allegorisch, da sie auch das Ding selber, dessen Ausdruck sie sind, darstellen. So finden wir neben der traditionellen Bedeutung von Weiss (Unschuld) und Schwarz (Trauer, Sünde) eine Mischung dieser Begriffe, die sich innerhalb der Tönungen zwischen den Polen Schwarz- Weiss teils in ironischer Weise als aller Lebensfreude entbehrend darstellen.

In einer Art spielerischen Weise versucht z.B. Gordon sein Verhältnis zu Cécile zu klären und der allegorische Gebrauch der Farbe kommt ihm sehr zustatten. Trotz Céciles rückhaltlos erklärter Neigung zu ihm, bleibt sie ihrem Lebenskompromiss treu und spricht nur von vagen Hoffnungen. Aber Hoffnungen sind für Gordon nicht genug, wie er das dann auch erklärt.

"Aber müssen denn Hoffnungen immer ideal sein, immer weiss wie die Lilien auf dem Felde? Nein, sie können auch Farbe haben, rot wie der Fingerhut...Aber weiss oder rot- weg, weg!" (II,296)

Es ist hier klar ersichtlich, dass Weiss für Fontane überhaupt nicht als Farbe gilt, da sie jeder emotionell-sinn-



lichen Anregung entbehrt. Fontanes Menschen, die diese sogenannten Farben besonders als Etikette tragen, leiden meist bewusst oder unbewusst an einer Charakterschwäche, die sie von jeglicher Lebensfreude fernhält. Die Reihe dieser Gestalten ist zahlreich und man braucht hier z.B. bloss an den schwarzen Anzug und den tadellos weissen Kragen von Lenas zukünftigen Ehegatten Gidion Franke in Irrungen Wirrungen zu denken.

Wie meisterhaft Fontane diese Unfarben variiert, zeigt uns seine Gestaltung der Franziska in Graf Petöfy. Sie trägt einen schwarz- und weissgestreiften Burnus, (I,818) wenn sie sich im Lebenskreis des Grafen bewegt. Die Annahme der im Sinne Fontanes farblosen Kleidung ist allegorisch gesehen ihr Entschluss zum Kompromiss des Lebens.

Die Farbenmotivik Fontanes, die in ihrer Auswirkung auch als symbolisch bezeichnet wird, unterscheidet sich von der allegorischen hauptsächlich durch eine eindringlichere Gefühlswirkung als Reaktion auf das natürliche Phänomen der Farbe. Das Vorstellungsgebilde, das im Sinne Goethes hinter der sinnlichen Erscheinungswelt liegt, findet hier durch symbolische Farbenmotivik eine Darstellung. Die Wahrnehmung der Welt entgrenzt sich hier über die sinnlich-konkrete Form hinaus, und es zeigen sich hier wiederum die modernen Züge Fontanes, der in der Erfassung der Wirklichkeit diese Stilmittel als mögliche Wege das Unsagbare seelisch und sinnlich zu erfassen betrachtet.

Das Zufällige und Willkürliche der Allegorie ist hier



ausgeschlossen und der Dichter bedient sich der Persönlichkeit des Einzelnen um die Welt wie durch ein Medium zu reproduzieren, wobei Ausdruck und Eindruck der Farben wirken. Hierdurch wird die individuelle Affinität zu diesen Sphären des Naturreichs ausschlaggebend, was jedem Farberlebnis nicht nur eine persönliche Prägung gibt, sondern das Symbol selbst in enge Verbindung mit der Natur setzt. Tatsächlich sieht auch Goethe den symbolischen Gebrauch der Farbe in seiner Farbenlehre⁸⁷ als völlig mit der Natur übereinstimmend an. Wie immer diese Idee bei Fontane entdeckt werden könnte, bleibt es doch ausschlaggebend, dass der symbolische Gebrauch der bestimmten Farbe aus eigenem Zweck und eigener Situation geboren wird. Die Persönlichkeit ist daher ausschlaggebend und die einzelnen Farben dienen Fontane hier auch zur Charakterisierung, indem sie in ihrem Verhältnis zur Persönlichkeit dessen seelische Gebundenheit zur Natur hin in verschiedenen Stufen der Intensität veranschaulichen. Wie die Einstellung der Persönlichkeit gegenüber der Farbe uns sein Wesen entschlüsseln hilft, zeigt uns eine Reihe chromatischer Farben.

Was sinnliche Intensität und natürliche Wärme anbetrifft ist die Farbe Rot bei Fontane besonders vertreten. Von dem Allegorischen durch seine symbolische Prägnanz getrennt, wird diese Farbe von Fontanes Charaktere in der persönlichen Neigung als sinnliche Auswirkung erlebt. Wie das Symbolische

⁸⁷ Goethe, XIII, S.520.



sich hervorhebt, zeigt uns ein Beispiel aus Cécile.

In der Charakterisierung Céciles manipuliert Fontane die Farbe Rot in solcher Weise, dass die Sehnsucht nach verschwundenem und zukünftigem Glück dieser Frau sich uns auf symbolischer Ebene offenbart. Céciles Erlebnis dieser Farbe versetzt sie in erotisch-metaphysische Bereiche, und es ist dieser Vorgang, der durch die Farbe innerhalb der Natur komplementiert wird.

Cécile erzählt ihrem Vertrauten, einem Hofprediger, ihre Erlebnisse, die in ihr gewisse "trübe Ahnungen"heraufbeschwörten. Die elementare Gewalt der Natur, die sich im Farbenerlebnis zeigt bedroht ihren vorsichtig aufgebauten Lebenskompromiss. Diese Gefahr gestaltet sich in ihrer visionären Wahrnehmung eines Bildes zur Gewissheit.

"Denn es verfolgt mich ein Bild, dass ich nicht wegschaffen kann aus meiner Seele. Wir gingen...an der Bode hin und plauderten...bis mich plötzlich ein glühroter Schein blendete. Und als ich aufsaß, sah ich, dass es die niedergehende Sonne war, deren Glut durch eine...Blutbuche fiel. Und in der Glut stand Gordon und war wie davon übergossen". (II,260)

Auch Effi Briest drückt diese Sehnsucht nach dem natürlichen Glück aus. Rot ist auch für sie von Bedeutung und ein Ausdruck ihrer natürlichen Affinität. Als sie noch in Hohen Cremen ihre Zukunft in Kessin überdenkt, drückt sich ihr "farbenreiches" und phantastisches Wesen in einem Wunsch nach einer Ampel mit "rotem Schein" für das Schlafzimmer aus (IV,30). Sie erklärt ihrer Mutter, die diesem Enthusiasmus zu dämpfen versucht: "Aber ich bekenne dir, ich hatte es mir so schön und poetisch gedacht, alles in einem roten Schimmer

zu sehen". Die Mutter warnt sie vor solchen Überspanntheiten, indem sie das natürlich komplementierende Licht in Frage stellt und moralisierend andeutet, dass die "Wirklichkeit oft statt Licht ein Dunkel bietet" (IV,31). In Kessin selber beschreibt uns Fontane dann auch ein Hochzeitsgeschenk Niemeyers, zwei mit roten Schleiern bedeckte Astrallampen (IV,50).

Neben dem Verlangen Effis, ihre häusliche Umgebung mit dieser Farbe auszuschnücken, zeigt sich Rot auch im natürlichen Raum als Hauptbestandteil des Herbstbildes, welches für Effi, wie für Fontanes Menschen allgemein, jene labende Melancholie hervorruft, die sich scharf von der kompromissreichen Daseinswelt kontrastiert. In einem geheimen Brief schreibt Effi ihrer Mutter von Kessin. Sie spricht von Plänen einer Reise nach Hohen Cremmen und von der täglichen Fahrt ins Luch, wo alles so rot und gelb ist. Bedeutend ist auch, dass, wie Effi sagt, das Kind die Hände danach strecken wird, wobei es "fühlt", dass es hier zu Hause ist.⁸⁸

Die Lebenswärme der Farbe Rot die ein sinnliches Glück bejaht, hat für Fontane somit eine natürliche, positive und im erweiterten Sinne erotische Bedeutung. Es ist daher nicht überraschend, dass der asketisch-moralische Mensch Fontanes ein offenes Bekenntnis zu dieser Farberscheinung, als Verstoss gegen Sitte und Ordnung empfindet, wie uns ein Ausschnitt aus dem Stechlin nur zu klar demonstriert.

⁸⁸ Vgl. auch IV,294.

Dubslavs Schwester, Domina des Klosterstiftes Wutz, ist eine intensiv moralische Persönlichkeit dieser Art, und es ist daher nicht überraschend, wie sie auf die Farbe Rot reagiert. Ihre Empörung ist gegen "Lütt Agnes" gerichtet, ein junges Mädchen, das Dubslav absichtlich als eine Pflegerin anstellte um seine Schwester loszuwerden.

"Lütt Agnes" ist eine jener originalen und natürlichen Gestalten Fontanes und es ist nicht überraschend, dass ihre Erscheinung durch die Farbe Rot unterstrichen ist. Sie trägt z.B. lange rote Strümpfe und strickt welche zur gleichen Zeit, und zwar "brandrote". Adelheid, als sie des Kindes ansichtig wird, kann ihr Entsetzen kaum verbergen und Dubslav sieht sich gezwungen, das Kind in die Küche zu schicken, damit er mit seiner Schwester über die Sache sprechen kann. Das geschieht dann unter Anspielung auf die Farbe.

"Und dann kannst du gleich bei der Mamsell unten bleiben und dir 'ne Geschichte von ihr erzählen lassen, vom 'Schäfer und der Prinzessin' oder vom 'Fischer und seine Frau'; Rotkäppchen wirst du wohl schon kennen."
(V,351)

Nun tadelt Adelheid ihren Bruder zu Ungunsten des Kindes. Sie fragt ihn höhnisch ob der Klapperstorch die Kleine gebracht hätte, und auch gleich für die roten Beine gesorgt hätte. Dubslav erklärt seiner Schwester dann auch, dass es bloss die roten Strümpfe sind, die sie so gegen das Mädchen einnehmen. Auf seine Frage, warum sie gegen rote Strümpfe sei, sagt Adelheid: "Weil sie ein Zeichen sind". In der Erklärung dieses Zeichens durch Adelheid, eröffnet sich uns nun ihre moralische Welt im Gegensatz zu der Welt, der ihr Bruder



angehört. Das Zeichen ist für sie ein "Zeichen von Ungehörigkeit und Verkehrtheit" (V,352), das Vernunft und "gesellschaftliche Scheidung" bedroht. Sie beschuldigt ihren Bruder der Unterstützung dessen, wohinter letztthin der "Versucher" steht.

"Und weil du bist wie du bist, freust du dich, dass diese Zierpuppe...rote Strümpfe trägt und sich neue dazu strickt. Ich aber wiederhole dir, diese roten Strümpfe, die sind ein Zeichen, eine hochgehaltene Fahne."

"Strümpfe werden nicht hochgehalten."

"Noch nicht, aber das kann auch noch kommen. Und das ist dann die richtige Revolution, die Revolution in der Sitte,-das, was sie jetzt das 'Letzte' nennen." (V,353)

Der ganze revolutionäre Trend der Freiheit der niederen Klassen erschöpft sich für Adelheid in Biertrinken und "Blattgründen"; die roten Strümpfe sind ihr jedoch zuviel.

Das Streitgespräch beschliesst dann auch Adelheids Aufenthalt bei ihrem Bruder, da sie am nächsten Tag nach Wutz zurückkehrt.

Die Farbe Gelb ist bei Fontane nicht von jener natürlichen lebensbejahenden Konsequenz begleitet, sondern drückt eher böse Ahnungen, unnatürliche Lebenshaltungen oder bestens einen vorsichtigen Optimismus aus.

Diese Art des Farbwertes Gelb unterstreicht eine Reihe beiläufiger Szenen und Bemerkungen, die aber zur Charakterisierung und insbesondere zur Veranschaulichung einer gezüchteten ästhetischen Verzerrung sehr dienlich scheinen. Man könnte sich z.B. fragen, was als charakterisierendes Detail wohl kennzeichnender für Schach von Wuthenow und seine resignierte Haltung gegenüber dem Leben wäre, als vor dem Zubett-



gehn sich mit safranfarbenen Nachthandschuhen zu bekleiden (I,573).

In Cécile (II,263) werden wir durch die Farbe Gelb einer frappierenden Ernüchterung gewahr, die von den natürlichen Gefühlen in jene nüchterne Welt der gesellschaftlichen Pflichten hinüberleitet. Gordon untergeht einen positiven Stimmungsumschlag in seinen Gefühlen gegenüber Cécile, indem er ihre so fragliche Vergangenheit in typisch Fontanescher Weise bagatellisiert. In einem Selbstgespräch gibt er seinen Gedanken freien Lauf als er einem Begräbniszug begegnet, einem offenen Wagen, auf dem ein gelber Sarg steht.⁸⁹ Diese Erscheinung, die besonders durch die Farbwirkung intensiviert wird, bestimmt dann in guter Ökonomie der Motivierung Gordons ernüchterten Gefühlsausdruck.

"Es ist nicht gut, die Augen gegen derlei Dinge zu schliessen, am wenigsten, wenn man eben Luftschlösser baut. Der Mensch lebt, um seine Pflicht zu tun und zu sterben. Und das zweite beständig gegenwärtig zu haben, erleichtert einem das erste." (II,263)

Gelb als Stimmungsfarbe und Ausdruck einer gewissen Bedrohung ist besonders wirksam in Effi Briest. Effis natürliche Persönlichkeit ist mit diesem Naturphänomen verbunden und von ihm komplementiert. Ihre beiden Welten Kessin und

⁸⁹ II,435. Frau Nimptsch, Lenes Pflegemutter, wünscht sich auch einen gelben Sarg, aber mit blauem Beschlag. Für sie scheint sich gelb besonders mit der Farbe der Imortellen zu verbinden, von denen sie schon vorher spricht (II,371). Auch Botho löst sein zu dieser Zeit gegebenes Versprechen ein und legt u.a. einen gelben Imortellenkranz auf ihr Grab (II,448,452). Vgl. hierzu auch die Bemerkungen Keitels (IV,700) zu Seite 139 und 45. Vgl. auch III,687-688.

Hohen-Cremmen sind daher auch durch bestimmte Farbwerte gekennzeichnet. Effi selbst summiert die für sie schicksalhafte Welt Kessins: "Solch fahles, gelbes Licht gibt es in Hohen-Cremmen gar nicht." (IV,118).

Die Lichtqualität dieser Welt wird von Fontane durchaus gebraucht. Als sich Effi und Crampas auf den häufigen Spazierritten immer näher kommen, forciert sich diese bedrohliche Stimmung in betonter Weise. Effi und Crampas rasten an einer Stelle am Strand, wo ihnen eine Dünenöffnung einen freien Blick auf den Strand erlaubt.

Über das von den Sturmtagen her noch bewegte Meer goss die schon halb winterliche Novembersonne ihr fahles Licht aus, und die Brandung ging hoch...Strandhafer stand umher, und das helle Gelb der Imortellen hob sich, trotz der Farbenverwandtschaft, von dem gelben Sande, darauf sie wuchsen, scharf ab. (IV,139)

Das fahle Licht der Novembersonne, der gelbe Sand und das helle Gelb der Imortellen, präsentieren sich als Intensitätsstufen dieser Stimmungsfarbe, die in diesem betont einfarbigen Bild einen natürlichen Kommentar des Geschehens bilden, nämlich der Entwicklung und dem schlimmen Ende dieses Liebesverhältnisses.

Die Farbe Grün hat in ihrer symbolischen Wirkung ähnliche Gefühlsintensitäten zu verzeichnen.⁹⁰ Die volkstümliche Be-

⁹⁰ N,XIV,38. In den Kinderjahren erwähnt Fontane beide Farben in ähnlicher Wirkung: "Von gefälliger Ausschmückung an Wand oder Decke zeigte sich nirgends eine Spur...besonders unschön war die schüttgelbe Farbe, womit...alle Zimmer des Hauses gleichmäßig gestrichen waren. Nur die Gehilfenstube...zeigte statt des Schüttgelb einen Anstrich von Schweinfurter Grün, bekanntlich arsenikhaltig. Um aber die gesundheitswidrige Wirkung dieser Farbe nach Möglichkeit

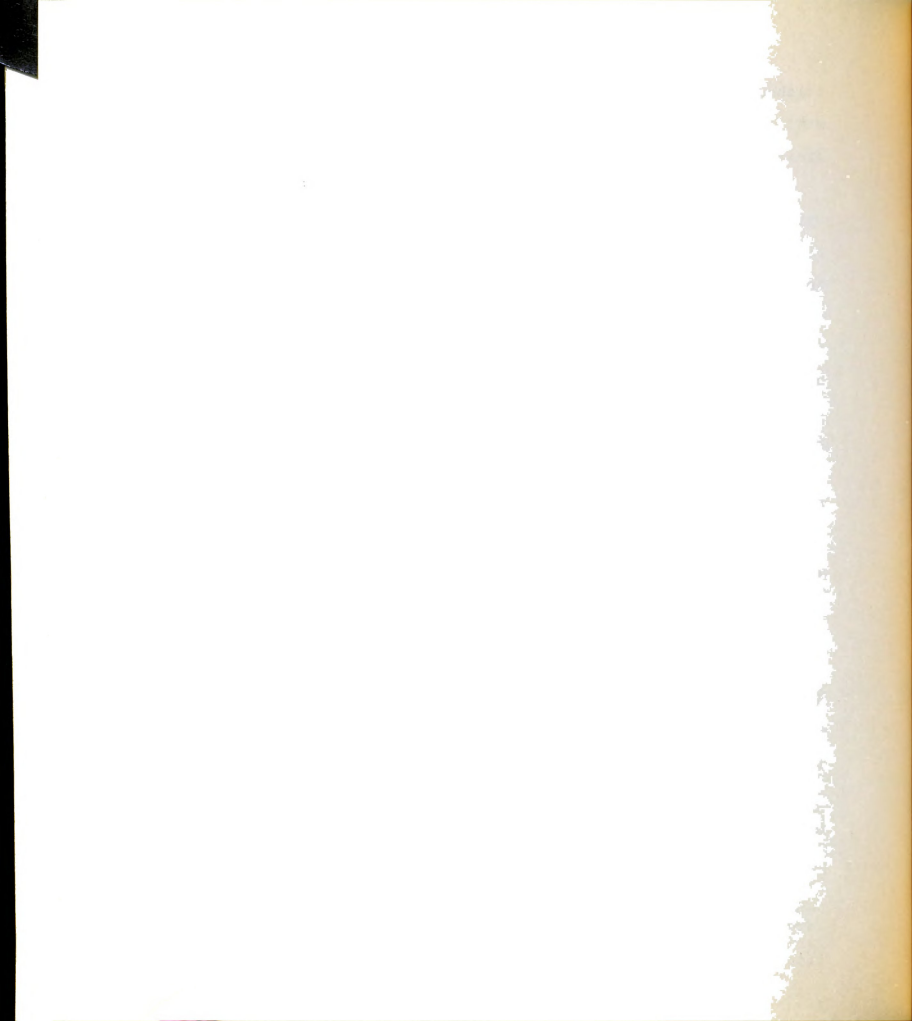


zeichnung giftgrün findet bei Fontane eine eigenartige Bestätigung, und dass schon durch die aufdringliche Intensität dieser Farbtönung.

In einer Szene in Cécile (II,175), auf einem Spaziergang, will man das Klopstockhaus besichtigen. Céciles Reaktion, als sie dessen ansichtig wird, entspricht ihrer inneren schattensuchenden Seele, und unter dem Eindruck des für sie äusserst aufdringlichen Anstriches dieses Hauses sagt sie nur: "Es ist so grün". Das von Rosa angestimmte Gelächter bringt in ihr eine Verlegenheit hervor, so dass sie sich verfärbt. Ihre dem Lichte gegenüber so empfindliche Sinnlichkeit kann die Farbtönung dieses Grüns nicht als ästhetisch annehmbar betrachten. Später, in Gesellschaft, spricht man über die Ereignisse dieses Tages und dieses Haus, welches "nur leider zu grün gewesen sei" (II,194). Jetzt lacht selbst Cécile über die Parodie ihrer eigenen Worte, aber dies ist nur ein Anflug von Selbstpersiflage, die ihre sinnliche Empfindlichkeit in keiner Weise ändert.

Neben dieser aufdringlichen Gestaltung der Farbe Grün, die so auf empfindliche Naturen wirkt, deutet diese Farbe meist auf einen Optimismus und eine Erfüllung im Leben, und letzteres besonders in der Unschuld der Jugend. Der enttäuschte Mensch reagiert daher auf diese Farbe in kennzeichnender Weise. Im Gegensatz zur Empfindlichkeit Céciles, die

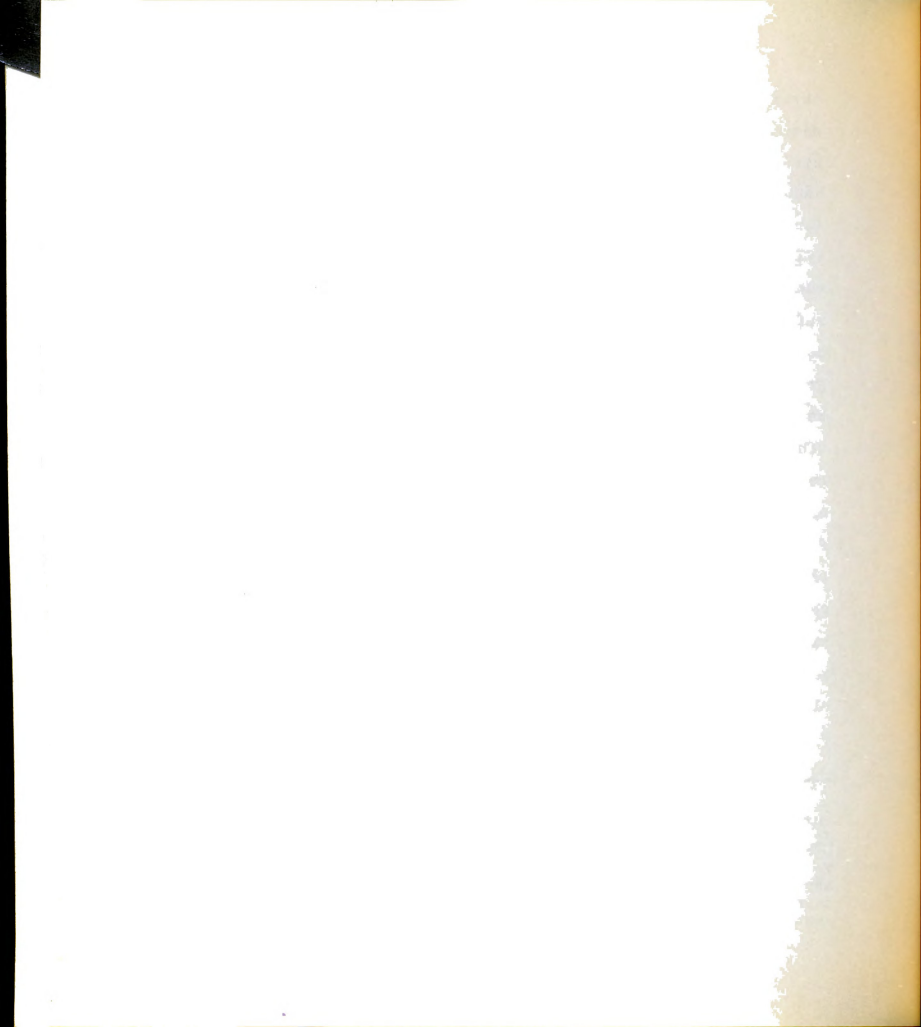
(90) auszugleichen, war in eine der obersten Fensterscheiben eine blecherne Rose eingesetzt, die...für frische Luft zu sorgen hatte." Es wird hier wiederum klar, dass Farbe für Fontane auch ein Naturphänomen war und stark auf den empfänglichen Menschen wirkte.



ihren Lebenskompromiss noch den Versuchungen des Lebens ausgesetzt sieht, ist Jenny Treibel schon weniger anfällig. Für sie ist schon vieles Erinnerung geworden, was sie durch ihre künstlerisch unnatürliche Phantasie auszudrücken versucht. Ihren absurden Gefühlsduseleien gibt Jenny Treibel z.B. Raum (VI,300), indem sie Corinna erzählt, dass in ihrer Jugend auch Gedichte an sie gerichtet wurden, die sie in einem Buch aufbewahrt. Sie betont hier ausdrücklich, dass das Buch früher einen blauen Deckel hatte, den sie jetzt aber durch einen grünen ersetzen liess.⁹¹ Wenn auch ihre jetzige Welt die Welt eines Fabrikanten in 'Berlinerblau' ist, so ist es doch weniger verständlich, dass sie, um der Erinnerung ihrer Jugend Emphase zu verleihen, das Blau ausdrücklich durch Grün ersetzen liess, es sei denn, dass das grüne Namensschild des Professor Wilibald Schmidt (IV,297), ein versteckter Hinweis wäre, da sie einst in ihrer Jugend zärtlichere Bande mit diesem Herrn unterhielt. Es scheint aber, dass Jenny Treibel nicht die natürliche Affinität zur Farbenwelt hat, die sie zu einer echt symbolischen Handlung befähigen würde. Somit bleibt die Dissonanz dieser Geste ein Teil ihres Wesens.

Die Farbe Grün als Symbol der Lebenserfüllung im natür-

⁹¹ Blau hat eine meist angenehme Wirkung, z.B. I,329, Ruths blauer Schleier als Zeichen der Unschuld. In Frau Jenny Treibel hat es mehr eine ironische Bedeutung (IV,313), wie der mit blauem Atlas ausgeschlagene Landauer. Vgl. auch V,434: "Denke dir, Karoline, von einem hab' ich gehört, er könnte nur in Blau leben und in Rot schlafen. Ei, da bin ich doch besser dran, ich sage dir, ich schlafe den ganzen Tuschkasten durch".



lichen Raum, erlebt in der rein gesellschaftlichen Sphäre durch Fontane eine ästhetische Gestaltung. In einer Szene in Schach von Wuthenow finden sich einige Herren nach einer Gesellschaft in einem Weinkeller zusammen, wo man nach einigen Erwägungen beschliesst eine Maibowle zu bestellen. Nachdem diese serviert ist, bestimmt Sander, alles aus grünen Gläsern zu trinken. Auf Alvenslebens erstaunte Frage in bezug auf die Gläser, antwortet Sander:

"Ja. Was sich dagegen sagen lässt...weiss ich und lass'es gelten. Es ist in der Tat eine Frage, die mich seit länger beschäftigt, und die, neben anderen, in die Reihe jener Zwiespalte gehört, die sich...durch unser Leben hinziehen. Die Farbe des Weins geht verloren, aber die Farbe des Frühlings wird gewonnen, und mit ihr das festliche Gesamtkolorit. Und dies erscheint mir als der wichtigere Punkt. Unser Essen und Trinken, soweit es nicht der gemeinen Lebensnotdurft dient, muss mehr und mehr zur symbolischen Handlung werden, und ich begreife Zeiten des späteren Mittelalters, in denen der Tafelaufsatz und die Fruchtschalen mehr bedeuteten, als das Mahl selbst." (I,569)

Das festliche Gesamtkolorit wird hier zum entscheidenden Faktor, selbst auf Kosten der Weinfarbe. Aber da diese Handlung die Tätigkeit des Trinkens für Sander von der "gemeinen Lebensnotdurft" zur symbolischen Ebene hebt, sieht er hierin die Möglichkeit Zwiespältigkeiten des Lebens zu überwinden. Das sinnlich natürliche Erlebnis der Farbe hat hier jedoch keinen Platz, und um das zu betonen, hat Fontane dann auch Naturkomplemente durch das Apercu ersetzt.

Eine Variation der Farbenmotivik ist die Gegenüberstellung von Farben als Teil eines antithetischen Grundzuges in Fontanes Werk.⁹² Diese Farben bleiben konstant und ohne

⁹² John Richard Cary, Antithesis as a Principle of



Wechsel und sind teils als leitmotivische Etikette der Persönlichkeit verwandt und stilistisch angewandt.⁹³ Von allen diesen Farbkombinationen ist die Kombination Rot-Weiss am häufigsten angewandt.⁹⁴

Was die Gegenüberstellung dieser Farben anbetrifft, könnte es wohl angebracht sein der symbolischen Wirkung dieser Farben durch unsere vorherige Diskussion vorzugreifen. In diesem Sinne stehen sich Rot als lebenswarme erotische Farbe und Weiss als eine nach ihrem sinnlichen Eindruck gemessene Unfarbe gegenüber. Diese unvereinbare Kombination der Farben hat, als symbolischen Ausdruck einer Persönlichkeit, meistens einen unlösbaren, seelischen Konflikt. Es ist daher nicht erstaunlich, dass die Gestik der Persönlichkeit, die sich dieses Ausdruckes bedient, auf ihre eigene zwiespältige Natur weist.⁹⁵

Eine typische Persönlichkeit dieser Art ist Christine in Unwiederbringlich. Als nach erfolgter Trennung wieder die Hoffnung einer Vereinigung zwischen Holk und Christine be-

(92) Structure and Technique in the novels of Theodor Fontane (Baltimore, 1952).

⁹³ Z.B. IV, 8, 278. Effis blau-und weissgestreiftes Kleid. Vgl. hierzu Keitels Bemerkungen (IV, 680) und Fontanes Brief an Hans Hertz vom 2. März 1895. Siehe Wandrey, 292.

⁹⁴ Siehe auch: I, 26; III, 371, 432; IV, 569, 573, 584; N, XIV, 170.

⁹⁵ Demetz, S. 88.



steht, erfolgt diese auch unter Zustimmung der Familie. Christine kann jedoch ihren erlittenen Schmerz nie ganz vergessen und ihre der sittlichen Askese zugeneigten Persönlichkeit wird zwar einen vorläufigen Kompromiss eingehen, aber nur durch Selbstmord die endgültige Lösung bringen. Als die Wiedervereinigung Christines und Holks auf Schloss Holkenäs gefeiert wird und alles zum frohen Ereignis erscheint, werden wir auch schon des verräterischen Zeichens gewahr. Über dem Portal und dem Holkschen Wappen wurde auf Christines eigene Anweisungen hin ein Efeukranz, mit roten und weissen Rosen verflochten, aufgehängt.

Eine ironische Variation dieser Farbenmotivik zeigt uns Fontane in Frau Jenny Treibel in der Gestalt des Enkelkindes Lizzi, die als Repräsentantin der neuen Treibelschen Generation durch ihre Erscheinung gerade die Gegensätzlichkeit des metaphysischen Fundaments dieser Menschen ausdrückt. Lizzi ist das jüngste Glied dieser Sippe und somit der höchst entwickelte Typ des unnatürlichen Menschen, der innerhalb der Entwicklung dieser Sippe immer wieder eine Steigerung erlebt.

...im übrigen aber, war alles weiss, das Kleid, die hohen Strümpfe, der Überfallkragen und nur um die Taille herum...zog sich eine breite rote Schärpe, die von Helene nie "rote Schärpe", sondern immer nur "pink-coloured scarf" genannt wurde. Die Kleine wie sie sich da präsentierte, hätte sofort als symbolische Figur auf den Wäscheschrank ihrer Mutter gestellt werden können, so sehr war sie der Ausdruck von Weisszeug mit einem roten Bändchen drum. (IV,377)

Der alte Treibel selbst misstraut der Natur dieses Kindes bis es sich in den Finger schnitt und er beruhigt ausrufen konnte: "Gott sei Dank, soviel ich sehen kann, es ist wirk-



liches Blut". Von, der äusseren Erscheinung angeregt, bezeichnet man Lizzi auch wie von Milch und Blut (IV,411),⁹⁶ wieder eine ironische Variante dieses Motivs, die nur noch durch die Betonung der Strumpffarbe ("Einmal waren sie auch rot", IV,453) überboten wird. Das Kind selbst, wie auch der Anklang, den es in seinem Lebensraum findet, lässt wenig Zweifel über das Bourgeoisie-Milieu der Treibelschen Villa, wo Schein über Sein geht.

Zum Schluss sei noch einmal betont, dass Fontanes Farbmotivik ein reichhaltiger Zeuge seiner sinnlich-ästhetischen Weltanschauung ist. Diese Motivik erscheint im Kunstwerk als bewusst angewandtes Stilmittel mit dem Fontane eine Welt schafft, wie er sie selbst erlebte und erfüllte.

⁹⁶ Diese Art des Teint ist äusserst häufig bei Fontane angewandt und gewöhnlich mit den Worten "Un teint de lis et de rose" beschrieben. Vgl. hierzu besonders II,91,647; andere Variationen der Hautfarbe sind auch vertreten: II,652; IV,73. Unter dieser Art der physischen Etikette müssen auch die Variationen der Haar- und Augenfarben betrachtet werden, welche Fontane so ausgiebig gebraucht, die hier aber nicht als Motive diskutiert werden.



IV. Kapitel : Dingmotive

Die ergiebigen Studien der Naturmotivik Fontanes erschöpfen bei weitem nicht die Welt in der sein Mensch lebt. An wenigen Beispielen soll hier jene empirische Sphäre angedeutet werden, die auch Problematik und Orientierungsdrang seines Menschen verdeutlichen. Diese Sphäre ist die Welt der Dinge, von denen hier drei, Bild, Spiegel und Grab als bedeutend betrachtet werden sollen.

Wenn uns das Reich der Natur auch an Subjektivität durch objektive Stilistik reich erscheint, so sei hier bewiesen, dass dieselbe Stilistik auch das Empirisch-Objektive zu erfassen weiss. Die hier diskutierten Dinge sind ein Teil jener ganzen Welt, die den Menschen umgibt. So erscheinen die Dinge letztthin als Aspekte des Daseins, die den Schlüssel zur existenziellen Problematik des Menschen darstellen.

Der Mensch Fontanes steht in einem bestimmten Verhältnis gegenüber diesen Dingen seiner Welt, wobei betont werden muss, dass er sie zuerst einmal anerkennt und verwertet. Die Verwertung des Dinges ist kausal auf des Menschen eingeborenen Drang der Orientierung zurückzuführen, der es ihm ermöglicht die Schritte der Erkenntnis durch Selbstschau zum Lebensmut zu sichern. Lebensmut als gesunde Antithese zum Fatalismus, braucht als Voraussetzung eine Verankerung des Menschen in der Gemeinschaft. Diese Zugehörigkeit des Men-



schen, und sei sie historisch und geneologisch noch so entfernt, wird uns vor allem im Bildmotiv geklärt. Die Zweifel an einer Möglichkeit dieser Zugehörigkeit findet im zweiten oben genannten Motiv einen bedeutenden Ausdruck, nämlich im Spiegelmotiv, wo das Ich der eigenen Erscheinung gegenübersteht und urteilt. Das Grabmotiv, welches als drittes Motiv genannt wurde, zeigt uns aus dieser Problematik der Sein- und Scheinperspektive heraus einen schweifenden Blick auf jenen "letzten dunklen Punkt",⁹⁷ wie es Fontane so trefflich deutet. In diesem Motiv zeigt sich aber auch wieder eine natürliche Gesetzlichkeit, der sich der Mensch freiwillig unterwirft, was ihm durchaus zur sittlichen Stärke verhilft.

⁹⁷ VI,351. Fontanes Gedicht "Ausgang". Anschauungen Fontanes zu diesen Gedanken summieren sich besonders in der Gruppierung seiner Gedichte als "Lebensweisheiten". Vgl. hierzu auch Keitels Anmerkungen zum Gedicht "Leben" mit weiteren Hinweisen auf Otto Pniowers und Thomas Manns Gedanken.

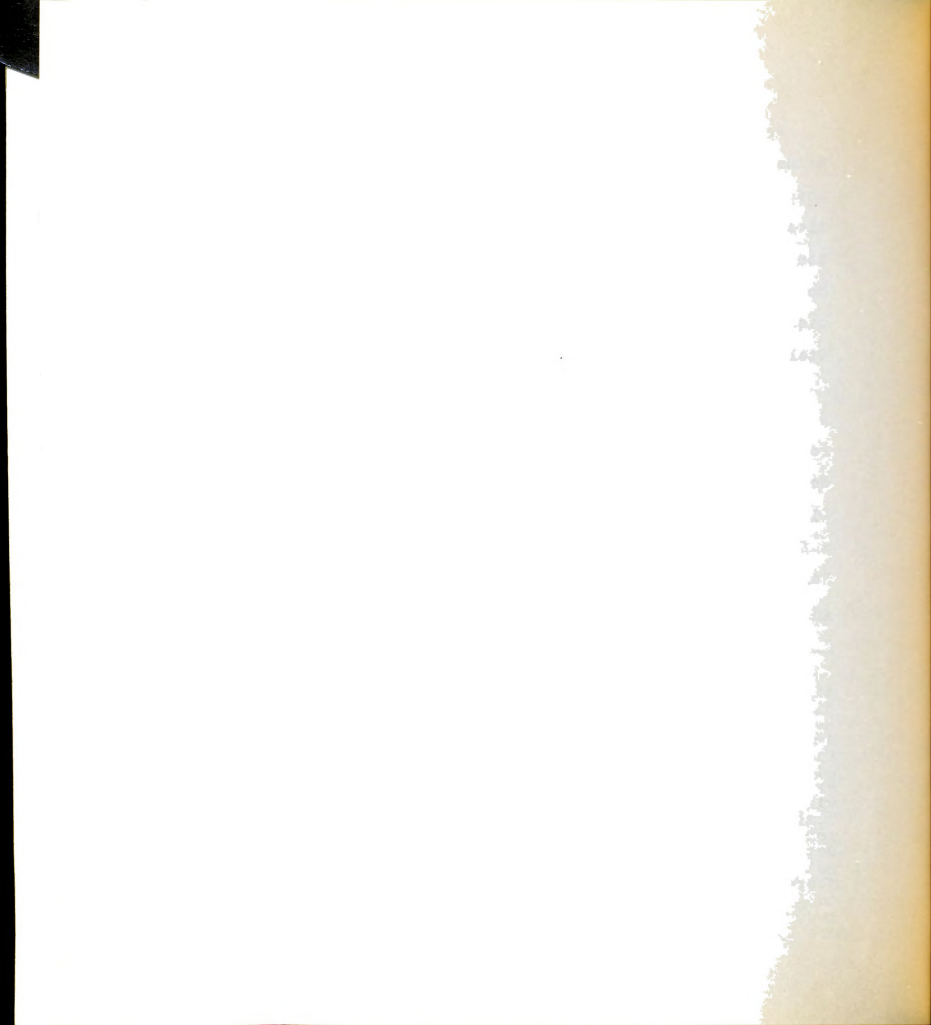


Das Bildmotiv

Wenn wir von Bildmotiv sprechen, so sind hier diejenigen Situationen gemeint, in denen Fontanes Mensch Bildnissen und Gemälden gegenübersteht, die ihn fesseln und zur Reaktion oder Handlung allgemein bewegen. Die Motivierung der Handlung und der Reaktion ist die Funktion des Bildes als Motiv, i.a., aus dem Verhalten des Menschen gegenüber Bildnissen und Gemälden, lässt sich seine innere wie äussere Stellung gegenüber seiner Welt erklären.

In der zuerst diskutierten Erscheinungsform des Bildes dient das Bild dazu dem Protagonisten eine Klarheit zu erreichen, die es ihm ermöglicht seinem Wesen getreu zu handeln. In den hier zitierten Beispielen geht der Lauf der Dinge gegen die sinnliche Neigung des Einzelnen und deutet auf ein tragisches Ende. Das beweist uns vor allem Fontanes Roman Schach von Wuthenow, wo wir, ähnlich wie in L'Adultera⁹⁸ ein ganzes Kapitel mit dem Titel eines bestimmten Bil-

⁹⁸ Vgl. II, 7-140. Fontanes Roman L'Adultera. Die Funktion des Bildes ist in diesem Roman so überwiegend, dass sich die Bedeutung in den Titel dieses Werkes überträgt. Auf eine Deutung der inhaltlichen Funktion des Bildes kann bei der Anzahl der vorhandenen Interpretationen verzichtet werden. Die überwiegende Leitmotivik des Bildes wirkt hier vielleicht nicht so künstlerisch wie in den später angewandten Nebenszenen anderer Werke, die zwar weniger betont, aber desto wirkungsvoller sind. Auch Wandrey (173) spricht von dem "störenden Beiwerk, das Spiel mit dem L'Adultera-Bild" und von "forcierter Symbolik". Fontanes eigenes Urteil erwartet förmlich die Zweifel der Kritik, sah aber eine "Geistreichigkeit" und etwas "Verlockendes", die seine Bedenken überwand. Somit lässt sich Fontanes Anwendung dieses Motivs in L'Adultera nicht nur zum Einfall reduzieren, weil es in anderer Form sein Debüt schon in früheren Romanen erlebt. Die Idee der Prädestination, im Sinne der stilistischen An-



des belegt finden. Das Bild ist hier eine Karikatur mit dem ironischen Titel "Le Choix du Schach". Die Exposition von Schachs Dilemma, nämlich die geplante Ehe mit der nunmehr hässlichen Victoire, wird ihn gesellschaftsunfähig machen. Wie sich das vollziehen wird erfährt Schach schon in aller Kürze, als ihn ein Bekannter am selben Tag als die Bilder in der Öffentlichkeit erscheinen mit hämischen Zügen begrüsst, während andere ihn verlegen meiden (I,637).

Durch die Karikaturen, und es sind drei Versionen, die erscheinen, wird die ganze Frage zum cause célèbre der Gesellschaft. Während sich die gesellschaftlich-skandalöse Beschäftigung mit dem Verhältnis Schachs und dem Hause der Carayons auf objektiver Ebene vollzieht (Der Titel der Karikatur "Le Choix du Schach" bezieht sich hier auf die Wahl Schachs zwischen der Mutter und der Tochter), wird für Schach die Frage der Wahl eine existenzielle. So ist seine subjektive Reaktion hier nur zu erklärlich ("Schach zitterte vor Scham und Zorn, alles Blut stieg ihm zu Kopf, und es war ihm, als würd' er vom Schlag getroffen" I,637).

Die Gegenüberstellung Schachs mit diesen Bildnissen löst jene Krise aus, in der er sich auf sein Landgut zurückziehen wird, nur um fortwährend von den Gedanken seiner Probleme verfolgt zu werden. Auch hier taucht das Bild erneut als Motiv auf, und wie der Gedanke dieser unmöglichen Bindung

(98) deutung desjenigen was kommen wird, ist ein grundlegendes Stilverfahren Fontanes, das sich hier wiederholt offenbart.



ironisch als Verzerrung in den Karikaturen erschien, so ist es Schach selbst unmöglich Victoire als Bestandteil seiner Ahnenreihe zu sehen. So stellt Schach sich eine private Unterhaltung mit dem Maler vor, von wegen gewisser Korrekturen, damit Victoire in die Reihe der schönen Frauen rückt.⁹⁹

"Ich rechne darauf, dass sie den Ausdruck zu treffen wissen. Die Seele macht ähnlich". Oder soll ich ihm geradezu sagen: "Machen Sie's gnädig ...Nein, nein!" (I,651)

Obwohl Schach hier momentan die Möglichkeit einer höheren Fälschung sieht, taucht doch auch sofort die innere Wahrheit vor ihm auf und er weiss, dass sein Schicksal besiegelt ist und ihm kein Ausweg offensteht. Sein Selbstmord besiegelt diese Einsicht.

Wie sich diese Art der Motivik später auch auf kleinere Szenen in anderen Romanen beschränkt, beweist uns die Stelle in Irrungen Wirrungen, in der Lene mit Botho in "Hankels Ab-lage" ist (II,386). Es ist hier eine Lithographie von zweideutigem Charakter, die Lene anregt ihre eigene Situation zu betrachten. Jedoch sieht sie bloss eine "Verzerrung ihrer Gefühle", die in ihrer Echtheit alle ihre Zweifel überwin-

⁹⁹ Vgl. auch II,181-183. Cécile ist hier so hingenommen von dem Bild der Gräfin Aurora von Königsmark, dass alle Zweifel an der Echtheit des Gemäldes von ihr verschlagen werden. Ihre subjektive Reaktion deutet auf gewisse eigene Affinitäten zum Schicksal der Gräfin, die sie zur gleichen Zeit von der Reaktion der anderen distanziert. Ihr Verhalten gegenüber der Diskussion, die sich entspinnt, ist ähnlich wie die Schachs gegenüber den Karikaturen: "Cécile schwieg und liess sich, wie gelähmt, in einen in einer tiefen Fensternische stehenden Sessel nieder" (II,182). Siehe auch III,703.



den.¹⁰⁰

Lene erinnert sich, die Lithographie "si jeunesse savait" in der Dörrschen Wohnung gesehen zu haben und gesteht sich, dass die Dörr dergleichen liebt. Die in Anbetracht ihrer gefühlvollen Einsicht zu erwartende aber nicht stattfindende Ernüchterung, drückt sich anstatt als vollste Bejahung ihres augenblicklichen Glückes aus, und wie das Bild sie von der allgemein gesellschaftlichen Sphäre distanziert, gibt es dieser reinen Seele das Bewusstsein eines echten Glückes, welches paradoxerweise nur in ihrem entfremdeten Zustand seiner Vollendung entgegensehen kann.

Die Distanzierung des Individuums von seiner gesellschaftlichen Sphäre wird auch durch das Bild in der allegorischen Anwendung des Motivs veranschaulicht. Das inhaltliche Motiv des Bildes gestaltet klar das Dilemma des Menschen und dient letztlich nur zur besonderen Tönung des Sentiments. So sehen wir bei Waldemars Begräbnis in Stine (II, 562) ein Altarbild in der Kirche, dass noch einmal seine Problematik veranschaulicht. Das Bild stellt den verlorenen

¹⁰⁰ Die Interpretation dieser Szene scheint auch heute noch Schwankungen zu unterliegen. In bezug auf eine kürzliche Inszenierung von Irrungen Wirrungen als Fernsehspiel schreibt Momos in seiner Kritik "Nur noch Irrungen" (Die Zeit, 1. November 1966, Nr. 44, Seite 8) u.a. : "...und was die Passage in Hankels Ablage angeht, so entbehrte sie schon deshalb jener graziösen Beiläufigkeit, auf die Fontane so stolz war, weil die Kamera im Millowitsch-Stil zunächst einmal ein breites Doppelbett, später dann ein Bild mit dem Titel Venus und Amor vorführte, das im Text si jeunesse savait heisst, in der Doerrschen Wohnung zu finden ist und Lene wegen seiner Lüsternheit verletzt".

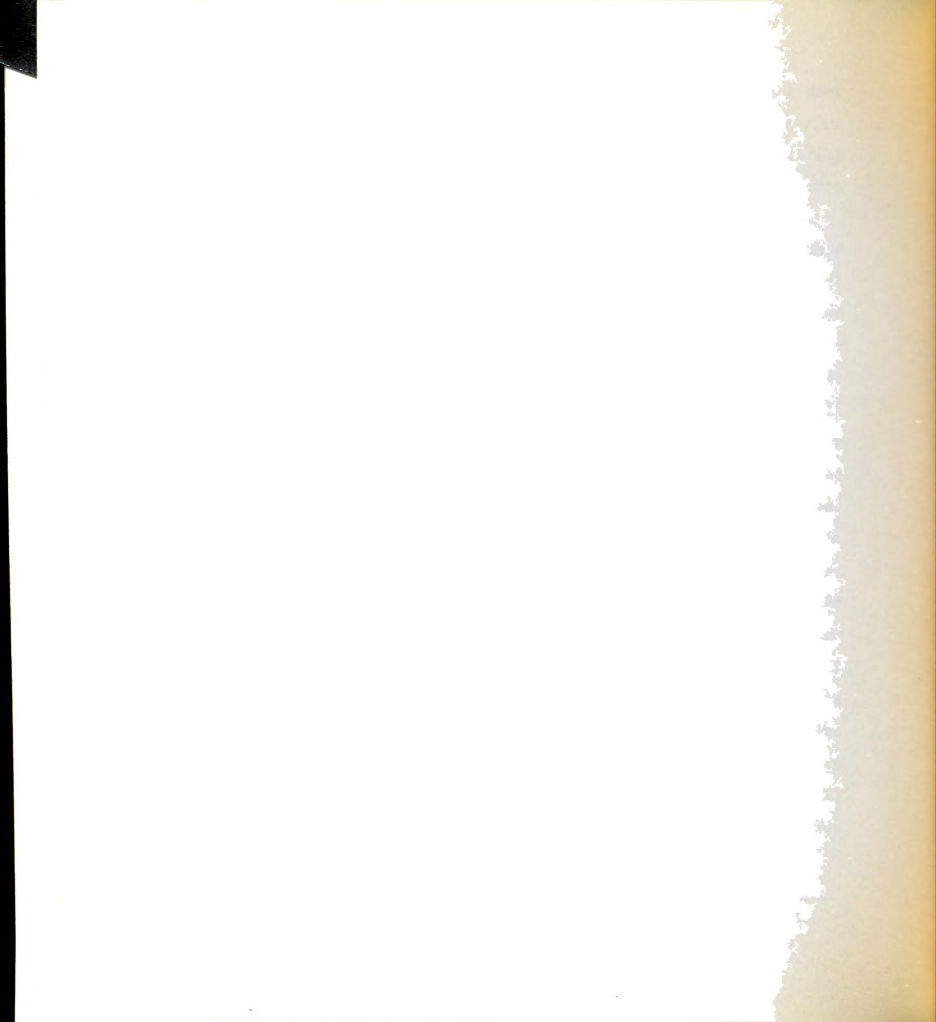


Sohn dar,¹⁰¹ "aber nicht bei seiner Heimkehr, sondern in seinem Elend und seiner Verlassenheit". Es wird hier angedeutet, dass es für Waldemar nie eine Heimkehr in den gesellschaftlichen Raum seiner Familie hätte geben können.

Wenn der Lauf der Dinge, wie es durch die obige Gegenüberstellung mit dem Bild hervorgehoben war, von grundlegend tragischer Natur war, so zeigt sich in den folgenden Beispielen eine Unentschlossenheit, d.h., der Mensch befindet sich zwar auf dem Weg zur Klarheit, aber er zögert noch in seiner Unentschlossenheit. In Unwiederbringlich sehen wir diese Stimmung so hervorgehoben, als Holk die schicksals-schwere Entscheidung seiner Allianz mit einer der beiden Welten treffen muss. Er will sich zu seiner Verbindung mit Ebba und dem konsequenten Verstoss seiner Frau Christine die Zusage der Prinzessin holen und begibt sich ins Vorzimmer ihrer Kopenhagener Residenz. Zwei Porträtbilder, die hier die Wände dieses Zimmers schmücken, komplementieren die Szene und besonders eines zieht Holks Aufmerksamkeit auf sich. Es ist mit einem verstaubten Flor überzogen und wirkt wie ein Spinnweb. Der Landgraf, der in dem Porträt verewigt ist, bringt in Holk die Frage auf, "welche volksbeglückenden Regierungsgedanken der Verstorbene wohl gehabt haben möge" (II,647). Die "Ausschau nach den Töchtern des Landes" scheint Holk die einzige Antwort zu sein.

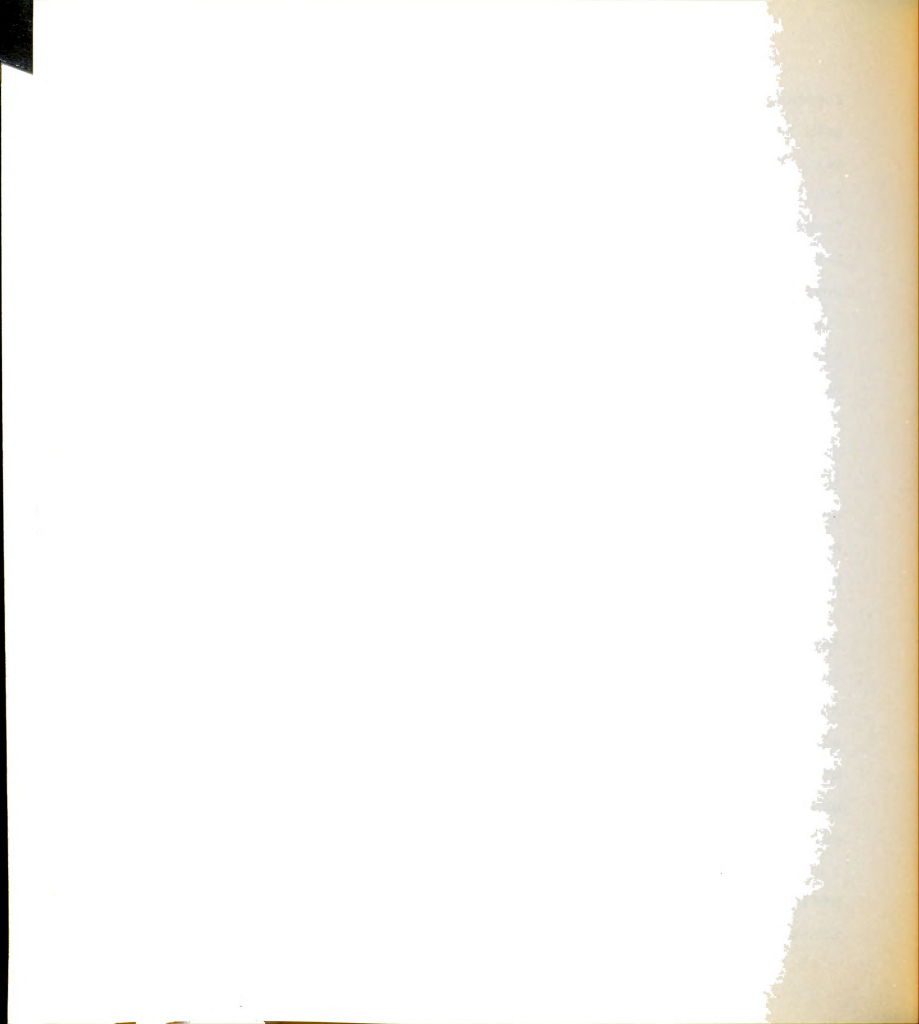
So wie diese erste Erscheinung des Bildmotivs auch die

¹⁰¹ Vgl. III,21.



Kopenhagener Welt charakterisiert, so wirkt selbiges Motiv noch besser in seiner Wiederholung, zur Zeit also, als Holk seine Entscheidung treffen muss (II,770). Der Druck der Entscheidung ist jetzt nach den Vorfällen vor und während des Brandes in Frederiksborg nur zu erklärlich, und es ist hier besonders die Zustimmung der Prinzessin für seinen erhofften Bund mit Ebba, die Holk sich erhofft. So begibt er sich, wie bei seiner ersten Audienz, wieder in jenes Zimmer um zu warten. Dasselbe Bild des Landgrafen weckt wieder seine Aufmerksamkeit, nur das jetzt in der Variation der wiederholten Motivik der Flor noch grauer und verstaubter als beim ersten Mal ist. Diese Szene, der Holk gegenübersteht, bringt in ihm das Gefühl auf, dass die Zeit für seine entscheidende Frage noch nicht gekommen sei und sein Zustand der Unentschlossenheit, durch diese Motivik teilweise prolongiert, bleibt noch ungelöst.

Das Bildmotiv unterstützt auch Effi Briests Charakterzug der Unfähigkeit Kampf und Widerstand gegen ihr Schicksal aufzubringen. Auch sie befindet sich in ihrer Schuld in einem suspendierten Zustand, der, wie ihre Mutter sagt (IV,216), einem Treiben gleicht. In dem Zwischenspiel ihres Aufenthaltes in Hohen Cremen, bevor sie nach Berlin fährt, gibt uns Fontane eine Beschreibung ihres Zimmers. Das Zimmer hat auch einige Bilder und zwar Schlachtenbilder. Diese Darstellung von Kraftentfaltungen und Entscheidungen behagt Effi in diesem Moment nicht, da ihr inneres Wesen sich im Schwebezustand befindet. Ihre diesbezügliche Bemerkung be-



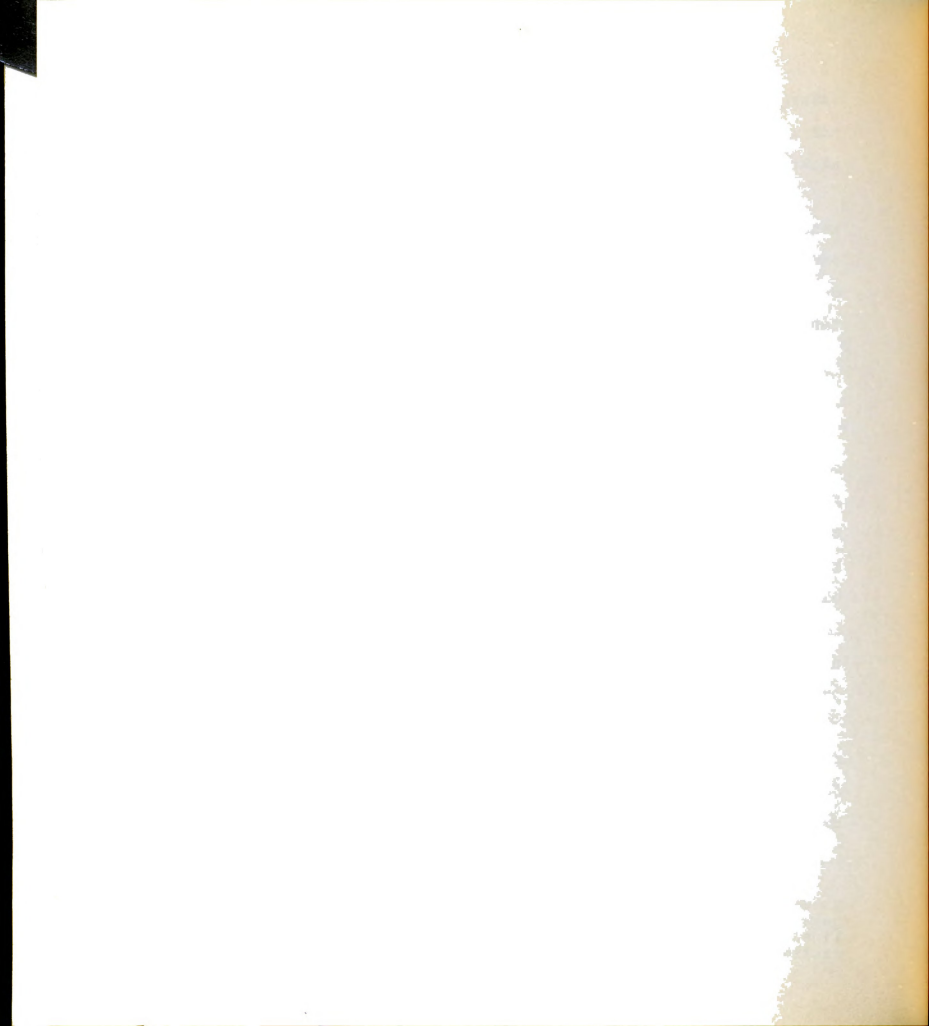
stätigt dann diesen Verdacht: "Wenn ich wieder hier bin, bitt' ich mir andere Bilder aus; ich kann so was Kriegerisches nicht leiden" (IV,218).

In der dritten und letzten Gruppe des Bildmotivs ist kein Konflikt angedeutet. Das Bild komplementiert entweder den Lebensraum oder die wahre Persönlichkeit des Individuums. So wird in Schach von Wuthenow die kleine Welt der Bediensteten von Fontane gezeichnet.

Über dem Sofa hingen zwei kleine Kalenderbildchen. Anekdoten aus dem Leben des grossen Königs darstellend, "Du, du" stand unter dem einen, und "Bon soir, Messieurs" unter dem anderen. (I,648)

Diese einfachste Charakterisierung wird aber in gesellschaftlich gehobener Sphäre verschärft. Um der Vorliebe fürs Skandalöse der adeligen Kreise Ausdruck zu verleihen, zeigt uns Fontane einen Ausschnitt aus dem Kopenhagener Hofleben in Unwiederbringlich (II,684). Hier betrachtet man eine Gemäldegalerie, wobei sich zwei "petit nieces" der Prinzessin besonders hervortun. Dem Hofleben getreu bemerken die anderen Anwesenden bald, dass sich das Interesse der jungen Damen alles andere als auf Admiräle und Bischöfe konzentriert. Es sind jene Männer und Frauen, die "irgendeiner romantisch mysteriösen Liebesgeschichte" anheimfielen, die ihr besonderes Interesse wecken. Die Ältere der Prinzessinnen konnte nicht von dem Struensee-Portrait loskommen,¹⁰²

¹⁰² Struensee, Johann Friedrich, Graf von; dänischer Staatsmann, Leibarzt Christians VII. Struensee lehnte sich gegen seine pietistische Herkunft auf. Er war Königin Karolines Liebhaber und wurde später auf grausame Weise hingerichtet.



was Petz sonderbar findet, worauf Ebba entgegnet, dass das Bischöfliche bei jungen vierzehnjährigen Prinzessinnen nicht schwer wiegt, wo hingegen das Struenseeische, "sans doute" ausschlaggebend wäre.

In einer anderen Szene desselben Romans (II,711), wiederum beim Betrachten einer Gemäldegalerie, wird diese ironisch variierte Charakterisierungstechnik des Fontaneschen Bildmotivs noch ins Symbolische gesteigert. Man betrachtet hier das Gemälde einer Seeschlacht, die nicht nur bedeutungsvoll für Holk, sondern auch für Ebba ist.¹⁰³ Das Verhältnis der Beiden wird hier durch das gemeinsame Betrachten des Bildes angedeutet. Ebbas Annäherung wird durch ihre Bemerkungen nur zu klar. So sagt sie z.B., dass sie sich mit Graf Holk "wenigstens in Kunstsachen öfters zusammenfinde" (II,710), eine Andeutung, die sich hier nur zu Recht bestätigt. Sie ist begeistert von dem Schlachtenbild, welches aus zwei Teilen bestehend, von ihr "Doppelschlachtbild" genannt wird. Das Ganze wird durch die Beleuchtung einer Kienfackel noch wirksamer gestaltet. Sie spricht von Seeschlachten als einer Schlacht, wo Freund und Feind gleichmässig ertrinken, was einerseits ein Hinweis auf den kommenden Schlossbrand ist, andererseits aber auch, ihrer Melusinegestalt getreu, ein Entrücken ins Elementare mit möglichem, beiderseitigen Opfer symbolisiert. Der Sinn des Doppelbildes erschliesst sich uns

¹⁰³ Demetz (S.170) bezeichnet das Doppelbild als ein "ironischer Hinweis offenbar auf das künftige Schicksal des makellosen Kammerherrn vom Lande".



weiter in Ebbas Betrachtung, dass in diesen Gemäldephasen Anfang (Schlepppegrell spricht auch von Vorbereitung) und Ende dargestellt sind. Eine deutlichere Unterstreichung der strukturellen Einteilung der Affaire Holk - Ebba, hätte Fontane wohl kaum finden können.

Ebba fährt dann fort Holk mit zweideutig ironischen Bemerkungen zu kompromittieren, wobei sie das Gemälde der "Brigitte" benutzt. Sie spielt natürlich auf Brigitte Hansen zu, wobei sie von der Schönheit allgemein als mit diesem Namen verbunden spricht (II,713-714) und betont, dass alle Briggitten etwas Sonderbares hätten (II,715).

Wie sehr diese Gemälde den Lauf der Handlung andeuten und zugleich einen Teil derselben sind, dürfte in dieser Motivik klar ersichtlich sein. Der Eindruck eines explodierenden Schiffes (dazu eines "Makellos") paart sich gut mit den Charakterzügen des "Sprühteufels" Ebba (II,687) und kontrastiert sie scharf von Holks Gattin Christine.

Wie die Bildmotivik diesen Kontrast der beiden Frauen ausdrückt zeigt uns dann Holk, der sich nach seinem stürmischen Erlebnis mit Ebba im darauf folgenden gesellschaftlichen Exil Gedanken zur Wiedervereinigung mit seiner Frau macht. Die Hoffnung auf diese ihm einst so verhasste Lebensform bringt in ihm die Vision eines Friedens auf, nachdem er sich sehnt.

"Aller Streit ist aus der Welt, und wenn ich mit Christine durch den Park gehe, ...so fällt mir immer ein Bild ein, auf dem ich mal das Paradies abgebildet gesehen habe; alles auf dem Bild schritt in Frieden einher, der Löwe neben dem Lamm, und der liebe Gott kam des Weges und sprach mit Adam und Eva." (II,804)



Holk hat so einen inneren Frieden gefunden. Ironischerweise ist dieses Bild bloss eine Illusion und repräsentiert Holks Unfähigkeit diese Harmonie zu erreichen.



Das Spiegelmotiv

Das Spiegelmotiv, das innerhalb der deutschen Literatur eine lange Entwicklung aufweisen kann, erlebt in Fontane eine erfrischende Wende zur Moderne.¹⁰⁴ Als Ding wirkt der Spiegel als Werkzeug jener Selbstschau, in der das Subjekt sich objektiv, d.h. auf sinnlicher Ebene wahrnimmt, um sich dann wiederum in subjektiver Weise selbst zu erleben. Der Aufbau des Selbstbewusstseins wird somit zum innerlichen wie äußerlichen Prozess, gezeichnet durch eine gewisse Daseinsnot, die sich in diesem Vorgang ausdrückt. Das Grundproblem, das Fontane hier anrührt, ist das Problem von Schein und Sein, welches vom Äusserlichen bis zur metaphysischen Problematik reicht. In diesem Grundgedanken vollzieht sich die Anordnung unserer Diskussion.

Eine Anzahl von Stellen in Fontanes Werk zeigen uns das Spiegelmotiv wie es rein äußerlich der Welt des Scheins zugedacht ist.¹⁰⁵ Der Blick in den Spiegel ermöglicht es dem Protagonisten zwischen Illusion und Realität zu entscheiden um so seine innere Harmonie zu finden, die er sucht.

Als Beispiel sei hier eine Szene aus L'Adultera (II,134-

¹⁰⁴ August Langen, "Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung," Germanisch Romanische Monatsschrift, XXVIII (1940), S.269-280. In bezug auf das 19.Jahrhundert spricht Langen hier von der Erscheinung dieses Symbols als im Lichte der "Nachklänge romantischer Spiegelseligkeit" (280). Die Auswertung dieser Tradition dürfte aber von Fontane bestens gelöst sein.

¹⁰⁵ Siehe auch I,13,466,573; II,284; III,32,65; IV,72,419; V,111.

135) erwähnt. Melanie lebt nach ihrer Trennung von ihrem ersten Mann durch eine Zeit des Zweifels und der Unbestimmtheit bevor sie beschliesst ein neues Leben zu beginnen. Dazu wird es nötig werden einen bescheideneren Lebensstil anzunehmen, wobei "dieser Trumeau" als zu anspruchsvoll gilt. Der Spiegel als Luxusartikel wird durch ihren Beschluss überflüssig, da sie einsieht, dass sie jetzt einer Lebensform entgegensieht, die durch finanzielle Notwendigkeiten gesteuert werden wird. Mit dieser Wende zum neuen Leben hat Melanie aber auch eine innere Festigkeit gewonnen, die sie über die Zweifel einer Orientierung im Dasein erhaben machen.

Es ist schon hier ersichtlich, dass sich die Grenzen der Bedeutung schlecht ziehen lassen. Die Problematik von Schein und Sein ist aber an anderen Stellen von einer merklichen Intensität gezeichnet, besonders, wenn es sich um das Problem der physischen Schönheit handelt.

Schönheit ist für einige der Menschen Fontanes äusserst wichtig, da sie in einer ästhetisch empfindlichen Welt leben, wo die äussere Erscheinung selbst soziale Folgerungen nach sich zieht. Die hässliche, und somit äusserlich schon zur Problematik verdamnte Persönlichkeit, sieht im Spiegel ihr ewig mahnendes Gegenüber, das zur Besinnung ruft. So sieht man besonders die Tragik der Victoire von Carayon.

Langen betont, dass die Selbstschau im Spiegel ein Vorrecht des Göttlichen ist, und wenn man hier die mystische Andeutung einmal übersieht, so bleibt doch die Tatsache, dass selbst das eigene Spiegelbild, wenn es 'schön' ist, einen



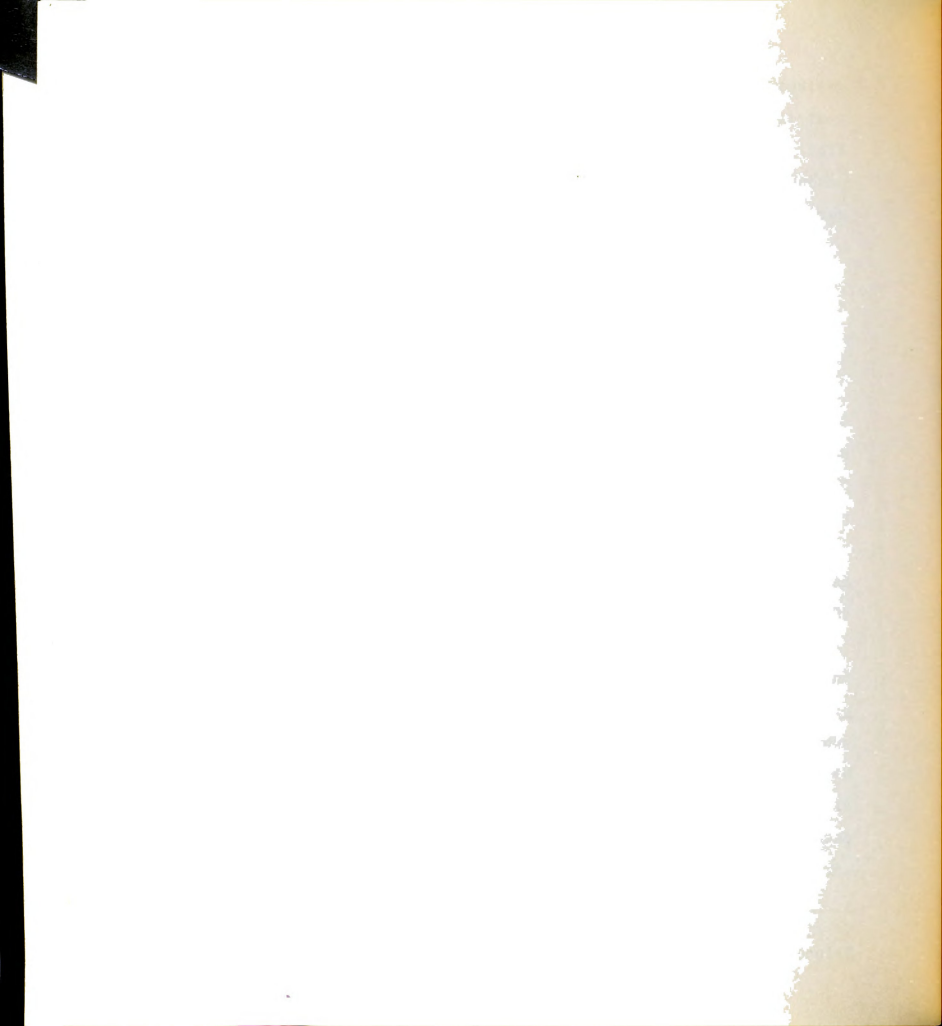
gewissen narzistischen Reiz nicht verliert. Die Abwesenheit dieses Reizes ist daher für Victoire besonders schmerzlich, da ihr jetziges pockennarbiges Gesicht einst von Schönheit strahlte.¹⁰⁶ Im Verhalten ihrer Mutter sieht sie nur zu deutlich, wie wichtig dieses Äussere Erscheinen ist.

...und der grosse, reich vergoldete Trumeau, der der schönen Frau täglich aufs neue versichern musste, dass sie noch eine schöne Frau sei. Victoire liess zwar keine Gelegenheit vorübergehen, die Mutter über diesen wichtigen Punkt zu beruhigen, aber Frau von Carayon war doch klug genug, es sich durch ihr von ihr selbst zu kontrollierendes Spiegelbild neu bestätigen zu lassen. (I,574)

Victoires Freundin Lisette versucht Victoire von ihren Bedenken abzuhalten indem sie sie zu versichern versucht, dass ihr der Spiegel lügt (I,613), was aber Victoire keinen Trost verleiht. Sie weiss, dass das Spiegelbild nicht lügt, und in einer entsprechend verzweifelten Geste bedeckt sie beide Augen mit ihren Händen. Wie schwerwiegend ihr Schönheitsfehler besonders in gesellschaftlichen Kreisen ist, dürfte später Schachs Selbstmord direkt beweisen.

Während der Spiegel in L'Adultera Melanie ein Problem entdecken half, das sie lösen konnte, kann Victoire in Schach von Wuthenow die Wahrheit des Spiegels nicht überwinden, obwohl die dekadenten Zustände der Aristokratie teilweise die Schuld tragen. Mathilde in Mathilde Möhring kontrastiert sich von allem, da sie in der Lage ist mit der Tatsache, dass sie physische nicht schön ist, zu leben. Mathilde überhört einst junge Leute, die ihr Aussehen mit der Bemerkung

¹⁰⁶ I,664. "Frau von Carayon? Mir sehr wohl bekannt...
Erinnere Kinderball...schöne Tochter...Damals..."



"sie hat ein Gemmengesicht" (IV,579) beschrieben. Dies hatte einen grossen Eindruck auf sie gemacht und seitdem, wenn sie vor dem Stehspiegel steht, findet sie beim Betrachten ihres Profils diese Worte bestätigt. Das "edle Profil" erschöpft aber ihre Schönheit, während der Rest jeglichen "sinnlichen Zauber" entbehrte. So reduziert Fontane ihre Chancen auf Liebe auf jemand, "dem das Profil über alles ging".¹⁰⁷

Mathilde hat aber andere, ihre ästhetische Schwächen ersetzende Eigenschaften, eben jenes Praktische und Fleissige, das ihr Wesen als Frau antithetisch gestaltet. Das Spiegelmotiv drückt das auch in seiner Erscheinung aus. Der Spiegel in ihrem Wohnzimmer hat einen Riss in der Mitte und neben ihm stehen zwei Ständer mit einer roten und einer weissen Geranie (IV,584).¹⁰⁸ Schein und Sein finden somit in dieser Motivik einen guten Ausdruck und es ist das positive äussere Selbst, dass Tilde, trotz ihrer anderen Schönheitsmakel, ein Selbstbewusstsein hinterlässt, mit dem sie das Leben meistert. Entscheidend ist jedoch, dass selbst die tüchtige Tilde des Spiegelbildes bedarf, um ihr äusseres wie inneres Selbst zu vereinen.

Wie wichtig das Spiegelbild eigentlich ist, deutet Pentz

¹⁰⁷ IV,588. Tildes Mutter gibt der bangen Frage Ausdruck, ob Tilde wohl einen Mann bekommen wird: "Nein, ich denke immer dran, und warum auch nicht? Wie du da vorhin vor dem Spiegel standest, von der Seite bist du doch beinah hübsch".

¹⁰⁸ Vgl. IV,607.

in einer Diskussion in Unwiederbringlich an. Über Frauen bemerkt er u.a. :

"Mit ihrem richtigen Spiegelbild leben sie sich ein, auch wenn ihnen gelegentlich ein Zweifel an der besonderen Berechtigung ihrer moralischen Physiognomie kommen mag; taucht aber neben diesem Bild noch ein zweites auf, das die schon zweifelhaften Stellen auch noch mit einem Agio wiedergibt, so hat es mit der Selbstgefälligkeit ein Ende." (II, 686)

In der Gegenwart seines Spiegelbildes ist der Mensch allein und das richtige und wahre Bild, das ihm gegenübersteht, kann nur ungestört die Harmonie der Persönlichkeit hervorbringen. Wenn auch Zweifel auftauchen,¹⁰⁹ so sind es Zweifel an der aussenstehenden "moralischen Physiognomie", die nicht integraler Teil des Seins ist. Entscheidend zur Dissonanz der Persönlichkeit sind aber jene Zerrbilder, die den Zweifel am objektiven Selbst so steigern, dass der innere Halt durch den Verlust des Äusserlichen angegriffen wird.

In diesem Sinne wirkt der Spiegel also auch als ein Schlüssel zur moralischen Physiognomie in Effi Briest. Effi hat durch ihren Ehebruch in Kessin die Grundlage zu ihrem "versteckten Komödienspiel" gelegt. In dieser Form des unehrlichen Lebens fühlt sie sich wie eine Gefangene, die nicht mehr ihrem Dilemma entfliehen kann. Diese Gegensätzlichkeit ihrer freien und offenen Natur neben der Schwäche der Nachgiebigkeit, machen es ihr unmöglich dem Verbotenen zu entsagen. Jedoch hatte sie die Einsicht in ihr Dilemma nicht verloren, und es ist gerade diese klare Einsicht, vor der sie erschreckt. In dieser Gemütsverfassung tritt sie eines A-

¹⁰⁹ Vgl. I, 177; II, 542.



bends vor ihren Spiegel in ihrer Schlafstube.

"die Lichter und Schatten flogen hin und her und Rollo schlug draussen an, und im selben Augenblick war es ihr, als sähe ihr wer über die Schulter. Aber sie besann sich rasch. "Ich weiss schon, was es ist; es war nicht der", und sie wies mit dem Finger nach dem Spukzimmer oben. "Es war was anderes...mein Gewissen...Effi, du bist verloren." (IV,169)

In einer guten Wandlung der volkstümlichen Angst in eine ethisch-existenzielle, braucht Fontane dieses Motiv als Stilmittel.¹¹⁰ Wie an anderen Stellen seiner Romane wird der Spiegel auch hier unangenehme Wahrheiten aufdecken.¹¹¹

Schon vorher (IV,70-71) bestätigt Effi, dass sie sich, solange sie denken kann vor der weissen Frau gefürchtet hat, aber ihre Präokkupation mit Gespenstern verliert Angesichts ihrer Seinsproblematik an Bedeutung. Der Spiegel ist zu dieser Einsicht ein unentbehrliches Medium.

Als Effi sich zuletzt entschliesst aus Kessin zu fliehen, schreibt sie Crampas ihren Abschiedsbrief. Aber bevor sie den Brief schreibt, wartet sie bis sie allein im Zimmer ist um dann noch einmal einen Augenblick in ihren Spiegel zu sehen (IV,189). So gewahrt sie ihr wahres Angesicht und bereut, aber es ist zu spät.

¹¹⁰ VI,783-786, "Wangeline, die weisse Frau" und VI,256-257, "Wangeline von Burgsdorf". In beiden Gedichten Fontanes ist das Motiv der Erscheinung im Spiegel in seiner volkstümlichen Form. Vgl. auch Keitels Bemerkungen VI,945-948, 1095-1096. In Effi Briest erlebt das Motiv seine literarische Reife.

¹¹¹ Vgl. III,545-546. Eine ähnliche Geisterszene. Der Spiegel wird hier sogar mit einem grünen Vorhang verdeckt. Siehe hierzu IV,52.



In Effi Briest haben wir die Erscheinung des Spiegelmotivs betont als Seinsproblematik, und die Frage nach dem Schein verliert in der eigenen Gegenüberstellung des Menschen mit seinem Selbst ihre Bedeutung.



Das Grabmotiv

Das Thema des Todes als literarische Erscheinung, ist auch bei Fontane stark vertreten.¹¹² Im Grabmotiv erscheint dann dieses grundlegende Thema als bestimmend, und Fontane gebraucht dieses Motiv um seinen Gedanken über das sterbliche Dasein des Menschen Ausdruck zu verleihen. Im Eingriff in das Leben des Menschen zeigt sich das Grab als Mahner und Stütze in der Suche nach Identität und verhilft dem Individuum seinen Platz in der gesellschaftlichen und natürlichen Ordnung der Welt zu finden.

So will auch Waldemar in Stine durch seinen letzten Willen klarmachen, dass, obwohl er äusserlich mit der Tradition der Familie gebrochen hat, er doch in der Haldernschen Gruft stehen will (II,558). Es ist hier ähnlich wie beim Bildmotiv, wo letztlich die Ahnenreihe vollkommen erscheinen muss. Es sind genealogische Bande vorhanden, die mit dem Tode erst gültig werden und für die Lebenden Bedeutung erlangen.

Wie in obigem Beispiel zu ersehen ist, überträgt sich selbst eine gesellschaftliche und persönliche Ordnung auf die letzte Ruhestätte des Menschen. So überhören wir die Unterhaltung zwischen Joast und Grissel in Ellernklipp, die über das Grab Baltzer Bocholts sprechen. Man betont hier die "getrennten Grabstellen", die alle verwundert haben. Sein

¹¹² Vgl. II,395 und Keitels Bemerkungen 834. Keitel spricht hier von Fontanes "Passion für Kirchhöfe". Vgl. auch II,394: "Es ist immer gut, sich zu erinnern, dass man sterben muss."



Grab hatte man auf einen Hang verlegt, während sein mit ihm verstorbenes Kind bei seiner ersten Frau lag. Die Erklärung, dass für einen ausgewachsenen Mann dort nicht Platz gewesen wäre, wird von Grissel aber anders erklärt, und indem sie von seiner zweiten noch lebenden Frau Hilde spricht, bemerkt sie:

"et passt ehr, dat he so'n beten aff liggt un dat se nich ümmer an em vorbei mßt, wenn se dat Lütt besooken will." (I,207)

Das Grab des Alten als Mahnung an ihre Vergangenheit, mit der viel Leid in unglücklicher Liebe verbunden ist, ist Hilde unerträglich. Baltzer, nie ein rechter Teil ihres Lebens, weil sie ihn aus Furcht und Dankbarkeit heiratete, wird so von ihrem und seinem Kind im Grab getrennt, obwohl das Kind bei der ersten Frau eingezwängt wird. Diese Handlung drückt bei Hildes Gefühlen aber eine persönliche und natürliche Ordnung aus, die sie vollziehen muss.

Die Idee einer gesellschaftlichen Ordnung ist bestens in Effi Briest gezeigt (IV,83-87), wo es um das Grab des Chinesen geht.¹¹³ Auf einer Landpartie sieht Effi einen eingefriedeten Platz von der Grösse eines Gartenbeets. Sie fragt Instetten, ob da jemand begraben läge? Er sagt ihr, dass es der Chineser sei, jener geheimnisvolle Spuk, was Effi in äussersten Schrecken versetzt. Es wird ihr weiter berichtet,

¹¹³ Auch Botho in Irrungen Wirrungen deutet eine gesellschaftliche Ordnung an, als er das Grab der Frau Nimptsch besucht. Eine ihm jetzt entrückte Lebenssphäre tritt ihm hier nochmals entgegen. Das Motiv schliesst hier den ersten Teil des Romans mit dem Schluss zusammen und verleiht dem Werk einen einheitlichen Ausdruck.



dass er auf dem Gemeindefriedhof "natürlich" nicht hat untergebracht werden können. Ein Wort gibt das andere, und Instetten erzählt ihr die wirkliche Geschichte von Kapitän Thomson und dessen Nichte oder Enkelin, die heimliche Verbindungen zu dem Chinesen, dem Diener des Hauses, hatte. Nach dessen plötzlichen Tod soll der Pastor zwar gesagt haben, dass man ihn ruhig auf einem christlichen Friedhof hätte begraben können, aber der Kapitän entschied anders. (IV,95)

Was immer auch die Details dieser Geschichte waren, für Effi bleibt es ein apartes Erlebnis, das sie nicht vergessen wird; besonders, da sie selbst in diese Geschichte auf indirekte Weise durch das Bewohnen des Hauses wo der Kapitän lebte, verwoben ist. Das "Aparte" fasziniert Effi trotz der Warnung Instettens sich vor demselben zu hüten, weil es meist das Glück kosten würde. Ihr eigenes Schicksal wird von hier aus so einen betont ähnlichen Lauf nehmen, und ihr eigenes Grab wird in gewissem Sinne auch abseits liegen, wie es sich für Aussenstehende gebührt. Durch das Schicksal des Chinesen hat Effi ihre Identität erkannt und weiss nun, dass auch sie ein Aussenseiter innerhalb ihrer eigenen Gesellschaft ist.

Das Gespenstische in Effi Briest, dem etwas "Wirkliches" zu Grunde liegt, hat in Vor dem Sturm schon seine frühe Form. Hier ist das Motiv des Grabes als mit den Lebenden in Verbindung stehend gezeichnet. Besonders im Volk geht die Geschichte des alten Matthias umher,¹¹⁴ aber es ist hier auch als

¹¹⁴ Vgl. auch III,250,597.



Teil des charakteristisch historischen Romans aufzufassen und trägt zur balladesken Stimmung bei. Der Roman ist durchaus mit diesem Motiv und Variationen desselben ausgeschmückt, besonders die zahlreichen Grabplatten mit ihren leitmotivischen Sprüchen.¹¹⁵ Bedeutend ist, dass in diesem Werk schon durch die Stimmung dieser Gebrauch des Grabmotivs bestimmt ist.

Das Grabmotiv ist auch gebraucht, um den "Geist der Schwere"¹¹⁶ zu charakterisieren. Diese Geisteshaltung ist kennzeichnend für viele Fontanemenschen die stets mit der Idee des Todes beschäftigt sind. Diese Menschen etablieren nie einen gesunden Kontakt mit dem Leben und werden so die Opfer dunkler Vorahnungen. Diese Typen bezeichnet Schillemeit trefflich als diejenigen, denen die Selbstironie nicht gegeben ist. Sie sind von einem Lebensernst besessen, der schon an Todessehnsucht grenzt, was durch eine Präokkupation mit Gräbern und Kirchhof noch betont wird.

Eine dieser Figuren ist auch Waldemar in Stine. Dieser Adelige, der die Stunden, die er mit seiner Geliebten verbringt, als "Sonnenuntergangsstunden" betrachtet, ist auch von dem Gedanken des Todes beherrscht. So sieht er einen Park mit einer Gedenksäule im Zwielficht als einen Kirchhof an.

¹¹⁵ z.B. III,12,13,517.

¹¹⁶ Jost Schillemeit, Theodor Fontane, (Zürich,1961), S.58.



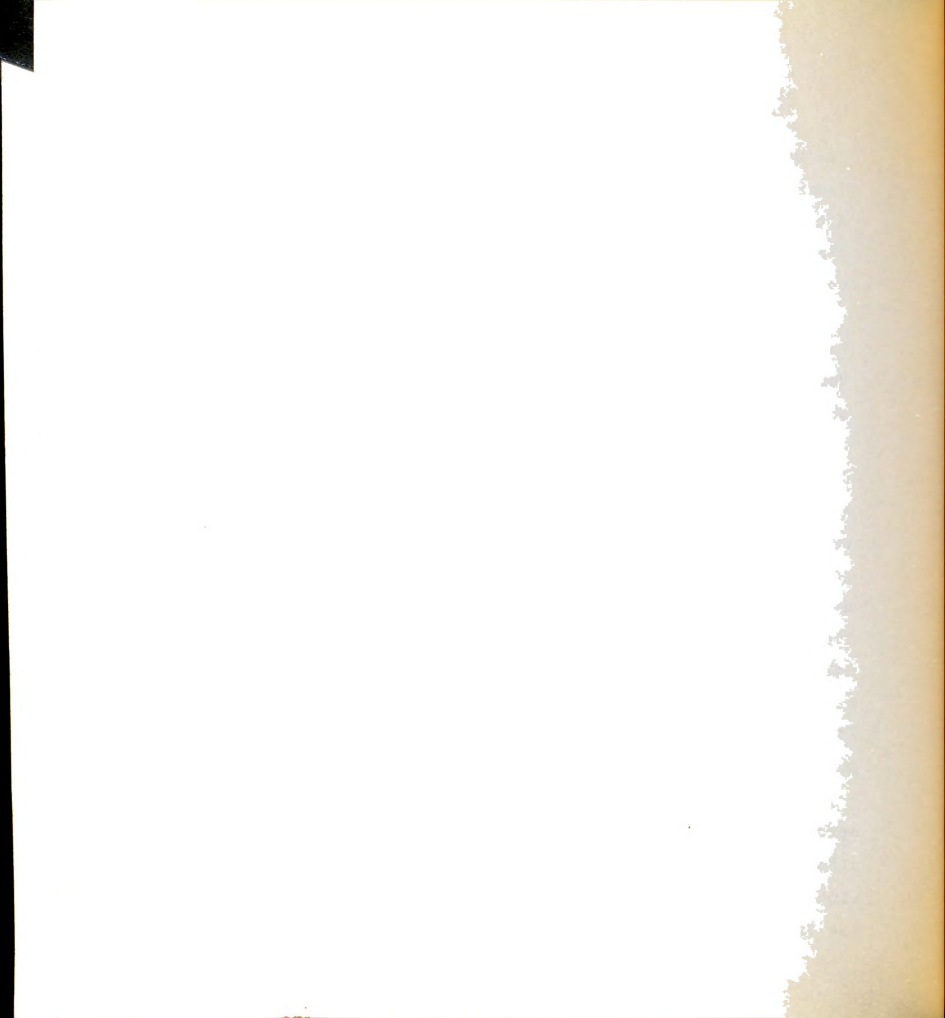
"Das ist nun ein Park und heisst auch so. Aber ist es nicht eigentlich wie ein Kirchhof? Dass alles blüht, das hat der Kirchhof auch. Und der Obelisk sieht aus wie ein Grabstein". (II,515)

Das Denkmal, eine Säule mit den Namen von Verunglückten der "Amazone", regt ihn ebenfalls an und er hat die Namen schon oft gelesen. Er betont die Tatsache, dass es junge Leute sind, in solcher Weise, dass es scheint, als ob er sie beneidet.

Nach einer abendlichen Betrachtung verlässt Waldemar das Haus Stines, geht aber an dem Obelisk vorbei und beugt sich über das Gitter, um die Namen zu lesen, und es ist fast, als ob er seinen eigenen zu finden hofft.

Präokkupation und tiefere Bedeutung des Grabmotivs finden in Christine in Unwiederbringlich einen einheitlichen Ausdruck. Schon zu Beginn des Romans motiviert Christine selbst ihre Weigerung den Bau des 'Schlosses am Meer' zu bejahen, indem sie Holk erklärt, dass sie das Kind nicht vergessen könnte und der Stelle nah sein wollte wo es begraben liegt (II,570). Es war ihr erstes Kind gewesen, dessen Tod Holks und Christines Ehe mit dem "Gefühl der Zusammengehörigkeit" gesegnet hatte. Es ist bezeichnend, dass mit dem räumlichen Entfernen von dieser Stätte auch der Zerfall dieser Ehe beginnt.

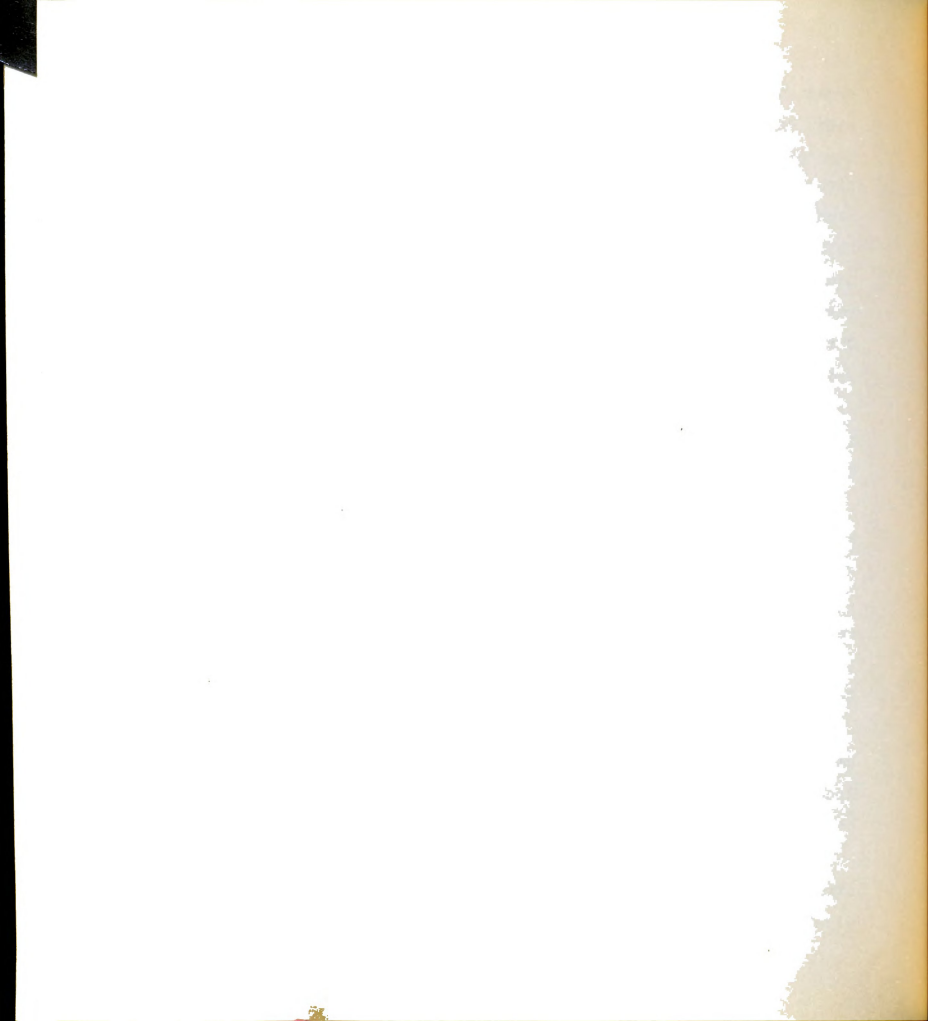
So finden wir die Bauinteressen Christines und Holks entsprechend geteilt und während Holk sich seinen irdischen Bauplänen hingibt, was auch den Bau von Ställen für das Vieh mit einbezieht (Man spricht hier selbst von Marmorkrippen für das Vieh, ein ironischer Kontrast zu Christines Plänen. II,578),



ergeht sich Christine in ihrem Lieblingsplan der Errichtung einer Familiengruft. Sie fühlt Holks Opposition aus der Kenntnis seines Charakters heraus wenn sie sagt: "Er denkt nicht gern an Sterben und schiebt das, was man so schön und sinnig 'sein Haus bestellen' heisst, gerne hinaus" (II,575). Holk ist eben ein 'Augenblicksmensch' und in Stechlins Behauptung "das Leben ist kurz aber die Stunde ist lang" bewegt er sich ganz im Lebensraum der Stunde, während von Christine eher das Gegenteil behauptet werden könnte. Diese Meinungsverschiedenheit entwickelt sich dann zur Auseinandersetzung vor Christines Bruder Arne und der Dobschütz, und es ist Arne, der durch die Lenkung des Gesprächs auf Christines Skizze der Gruft die Situation rettet.

Das Grab erscheint dann auch in allen seinen Andeutungen, als die Kinder Asta und Elisabeth auf dem Friedhof spazierengehen (II,611-612). Sie entdecken die alte zerfallene Familiengruft, in der Astas Bruder Estrid begraben liegt. Asta versucht, auf einem Grabstein stehend, durch die vergitterten Fenster hineinzusehen, wobei sich ein Stein löst und mit Gepolter in die Gruft stürzt. Die beiden Freundinnen erschrecken und begeben sich in die Nähe arbeitender Menschen um ihr Grauen zu überwinden. Asta gibt daraufhin der Mutter Recht, weil alles darauf zu warten scheint um zusammenzustürzen.

So erscheint diese baufällige Gruft auch am Ende wieder, als die Ehe Christines und Holks zum zweiten Male geschlossen wird (II,800-801). Der Hochzeitszug geht an der Kirchhofs-



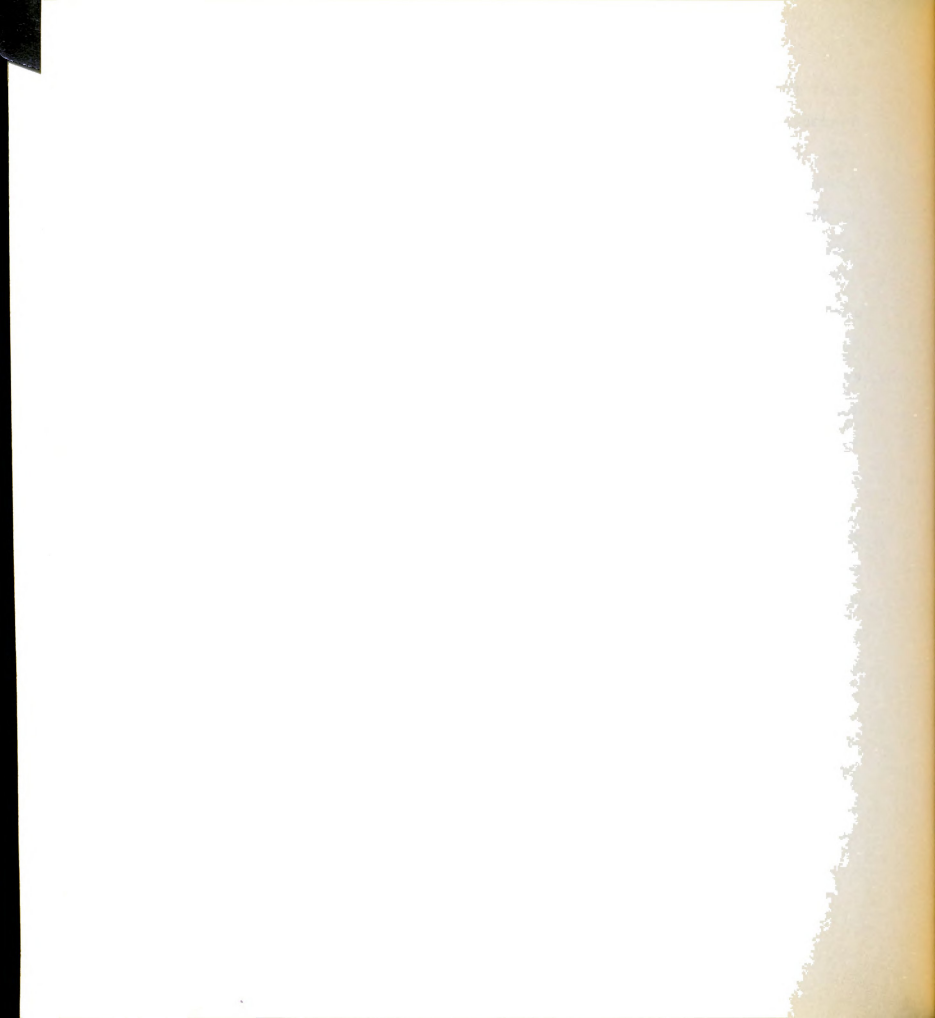
mauer vorbei, wo die beiden Kinder einst sich von ihrem Schrecken erholten, wo jetzt aber wieder hohe Nesseln stehen. Nach Christines Selbstmord wird Christine dann auch neben der baufälligen Gruft begraben werden, und es ist hier, wo für sie das Glück besserer Zeiten liegt, wo ihr Herz, das sich nach Ruhe sehnte, auch die Ruhe findet.

Das Thema des Todes wirkt durchaus bestimmend in der Gestaltung des Grabmotivs. Das Motiv zwingt den Menschen im Werk Fontanes förmlich dem Tod in die Augen zu sehen, damit er mit seinem Schicksal Frieden schliessen kann. So sagt Gordon in Cécile:

"Der Mensch lebt um seine Pflicht zu tun und zu sterben. Und das zweite beständig gegenwärtig zu haben erleichtert einem das erste". (II,262)

Wie beim alten Goethe verlangt das Anerkennen der Unabwendbarkeit des Todes eine tapfere Tätigkeit, ein Aushalten im Rahmen der eigenen Fähigkeiten. Wie Dubslav im Stechlin sagt, muss der Mensch lernen, dieser Einsicht entgegenzutreten, und es ist hier, dass sich Fontanes Resignation gegenüber der unabwendbaren Weltordnung rechtfertigt.

"Das 'Ich' ist nichts- damit muss man sich durchdringen. Ein ewig Gesetzliches vollzieht sich, weiter nichts, und dieser Vollzug, auch wenn er 'Tod' heisst, darf uns nicht schrecken. In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen und hebt ihn." (V,372)



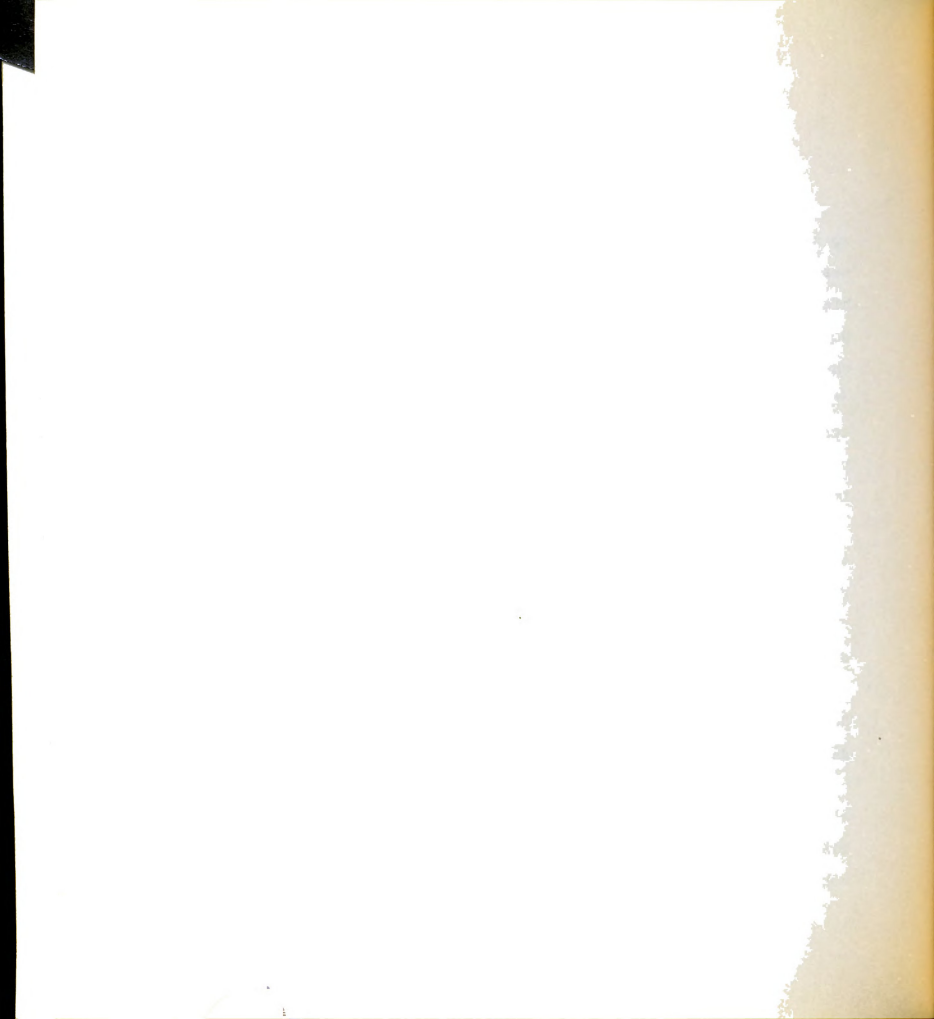
V. Kapitel : Physische Motive

Wie in seiner Einstellung gegenüber der Welt der Dinge, so zeigt der Mensch Fontanes in der physischen Reaktion seines Körpers auch die Komplikationen seines Daseins. In dem hier ausgewählten Motivkomplex ist der Körper den inneren Gefühlsspannungen des Menschen ausgesetzt, auf die er reagiert und die er als äußerliche, wechselbare Erscheinung physischer Zeichen übersetzt. Die Zeichen emotioneller Erschütterungen liegen besonders im Augen- und Blutmotiv, während wir im Ohnmachts- und Krankheitsmotiv eine Steigerung in das Moment der Krise erleben.

Diese Motive stellt in der gesamten Motive Fontanes auch entscheidende Aspekte des natürlichen Menschen dar, und zwar im Sinne einer Einheit des körperlichen und seelischen Menschen, der das innere Sein seiner Persönlichkeit nicht durch den Schein seines Körpers verleugnen kann. Materie und Psyche sind für den sinn-bejahenden Fontane in der einheitlichen Gesamterscheinung des Menschen untrennbar verbunden.

Das Gesamtbild des Menschen als körperliche Einheit weist aber auch eine gegenseitige Schwäche auf, und so ist die seelische wie körperliche Instabilität in dem Maße voneinander abhängig, wie sie aufeinander wirksam ist.

Die quantitative Ausprägung der hier diskutierten Motive



ist äusserst bezeichnend und weist uns wieder auf jene Wahrnehmungen Fontanes, die sich auf das Körperliche des Menschen beziehen. An Intensität sind sie verschieden und nur ein Teil dieser Wahrnehmungen sollen hier als unabhängige Motive gelten, denn teilweise ist die körperliche Reaktion des Menschen auch in andere Motivik eingeflochten. Es sei daher nochmals erwähnt, dass es neben der hier spezifisch erwähnten physischen Motivik für Fontane kennzeichnend ist, den menschlichen Körper in aller seiner Wirkungskraft im Werk erscheinen zu lassen.



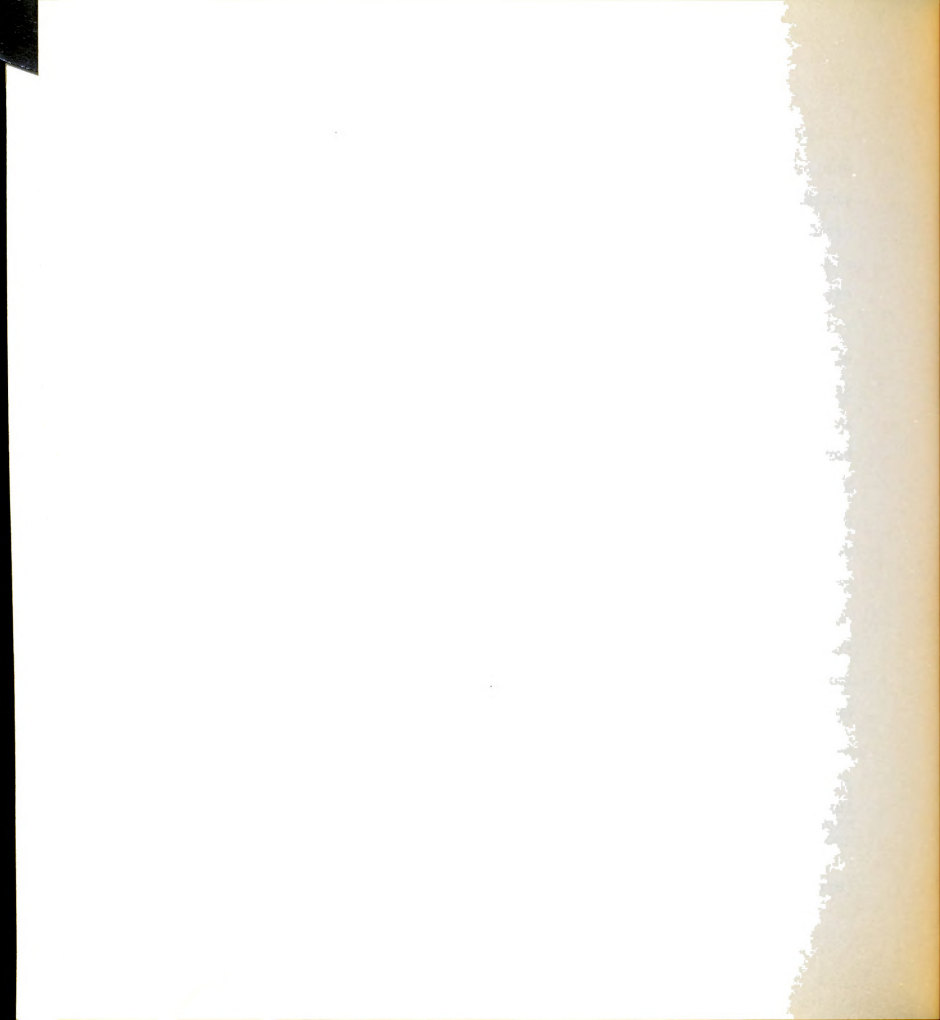
Das Augenmotiv

Fontanes Dichtung wäre ohne die durch das Auge aufgeschlossene Welt undenkbar, und es ist aus diesem Grunde leicht erklärbar, dass das Auge seiner Menschen auch als häufig gebrauchtes Medium der Erfassung der äusseren Welt, wie auch als Ausdruck einer inneren Welt in Erscheinung tritt.¹¹⁷ In diesem Sinne erscheint das Auge im Werk Fontanes in mannigfaltiger Form. Auch untergeht es einer chronologischen Entwicklung, wie das besonders in der Interpretation des "bösen Blickes" ersichtlich ist.¹¹⁸ Diese volkstümliche Konzeption ist besonders im balladesken Frühwerk stark vertreten, während die variierte Form sich im späten Werk bemerkbar macht. Eine ausdrucksreiche Welt zeigt sich auch in der blossen physischen Erscheinung des offenen oder geschlossenen Auges, was wiederum kennzeichnend für die entsprechende Erfassung oder des Ausdruckes der Welt ist.

Wie schon erwähnt, ist die Konzeption des "bösen Blickes" in der Erscheinung des Augenmotivs vertreten. Allerdings können wir nicht offensichtlich von beabsichtigtem oder unbewusstem Schadenzauber sprechen, wie es Beitzl anführt. Diese

¹¹⁷ I, 734-735. Eine interessante Diskussion über Zola im Sinne von Realismus und die Rolle der Sinne, ist auch zum Augenmotiv aufschlussreich: "Bis jetzt war es, wenn ich mich nicht irre, das Auge, was in dem bekannten und entscheidenden grossen Romanmomente den Anschlag zu geben hatte;..."

¹¹⁸ Richard Beitzl, Wörterbuch der deutschen Volkskunde (Stuttgart, 1955), S. 40.



rein volkstümliche Form der Augenmagie erlebt in Grete Minde eine für Fontane vorteilhafte literarische Variation. Der "böse Blick" ist hier, wie auch in anderen Werken Fontanes, das Zeichen einer natürlichen Persönlichkeit, der selbst dämonische Aspekte innewohnen.¹¹⁹ Diese physische Charakteristik ist somit kennzeichnend für ein Original und deutet auf den Konflikt von dieser Natur mit der Gesellschaft.

So ist für Trud Grete das Andere, das eigentlich ausserhalb der Familie stehen sollte. Trud sieht ihre Ordnung bedroht und kennzeichnet Gretes Position indem sie sagt: "Das trotz mir und geht seinen eigenen Weg". Dem Vorwurf, dass Grete immerhin ein Kind sei, begegnet sie mit einer bezeichnenden Antwort.

"Ja und Nein. Ihr werdet sie nun kennenlernen. Achtet auf ihr Auge. Jetzt schläft es, und dann springt es auf. Es ist etwas Böses in ihr." (I,30)

Interessant ist hier besonders, wie das Auge in all seiner Wirksamkeit sich zu einem organisch unabhängigen Element gestaltet.

Die betonte Erweiterung und Variation dieses Motivs wird in Ellernklipp bewiesen. Hier ist es Hilde, die unter ähnlichen Vorurteilen einen ihr fremden Lebenskreis betritt.

"Ihr müsst ihr bloss nach den Augen sehen, Baltzer, und wie sie so zufallen am hellen lichten Tag. Und ist im-

¹¹⁹ III,45. Eine weitgehende Variation des Motivs erleben wir in Mathilde Möhring (IV,595). Dieser Frauengestalt verleiht Fontane durch solche Motivik einen leisen Anflug einer fast erstickten elementaren Natürlichkeit: "...und einen kleinen Fehler am Auge...So schreiten keine irdischen Weiber, die zeugete kein sterblich Haus". Die Wirkung ist natürlich auch ironisch.



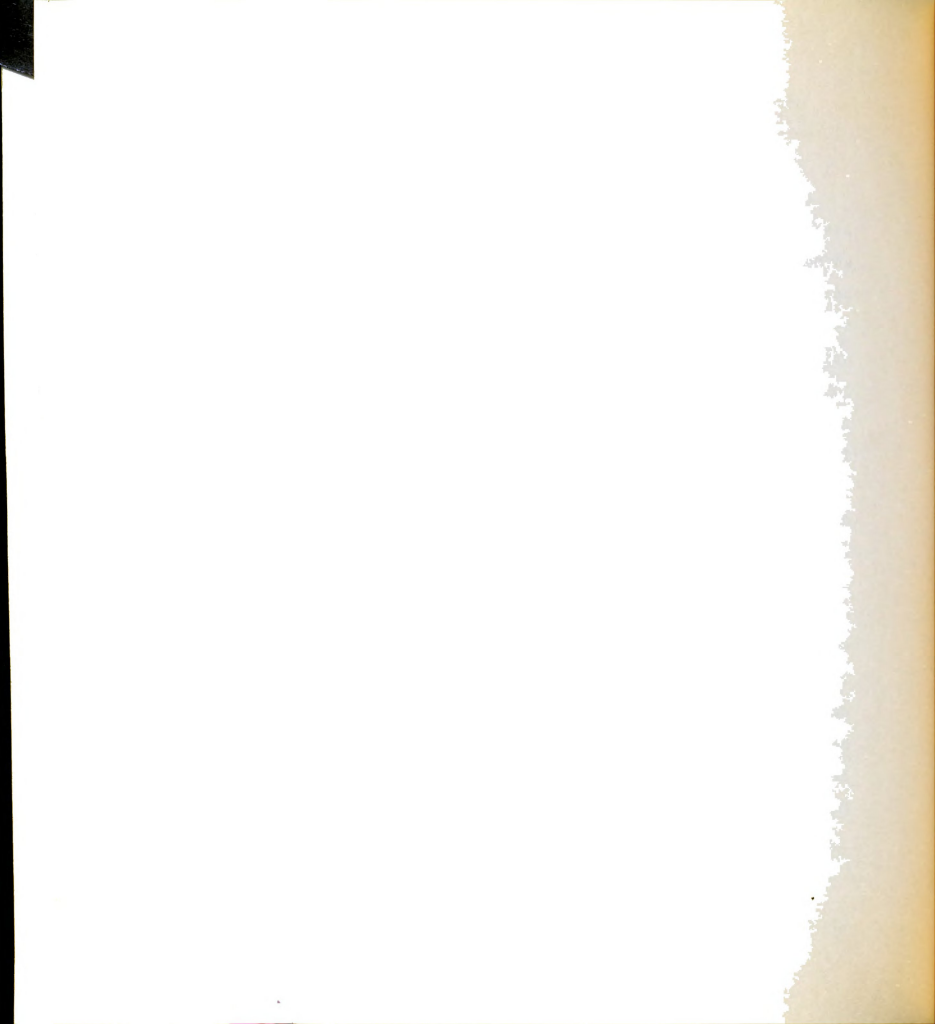
mer müd und tut nichts; aber mit eins richtet sie sich auf und steht kerzengrad und ist, als ob ihr die Guckerchen aus dem Kopf wollten. Und dann ist es wieder vorbei. Ja, Baltzer, es wird nichts Leichtes sein mit dem Kind." (I,112)

Aber Hilde selbst sieht sich von dem bösen Auge verfolgt, das Auge ihres Stiefvaters, der sie um ihre natürliche Liebe zu Martin beneidet und sie später selbst heiratet. Das gesteht sie auch Martin, als er bei ihr im Haus von ihr gebeten wird seinen Liebeserweisungen Einhalt zu gebieten. Instinktiv fühlt sie Baltzers Auge überall ("Aber das Auge, das ich 'seh', das ist nicht Gottes Auge, das ist seines und ist finster und glüht darin, auch wenn es freundlich sieht." (I,170).

Die zitierte Stelle, die Hilde charakterisiert (I,112), deutet neben der Dämonie auf eine Haupterscheinung des Augenmotivs bei Fontane, nämlich die physisch äussere Gestaltung des Auges im geschlossenen Zustand. In Ellernklipp wird das zum ersten Mal klar. So sieht Hilde auch "geschlossenen Auges in den Himmel" (I,138),¹²⁰ und in der Erweiterung dieser Andeutung ihres traumhaften Zustandes meint Grissel, dass es ihr in den Augen sitzt, worauf Joast erwidert: "se hett joa goar keen und pliert manümmer. Un ick weet nich hett se se upp oder hett se se to" (I,145). Besonders die Männer suchen in den Augen Hildes etwas wie Grissel sagt.¹²¹

¹²⁰ Siehe auch I,344.

¹²¹ Beitzl, 102. Im erweiterten Sinne nimmt hier das Augenmotiv die Bedeutung des biblischen coitus an.



Diese mehr volkstümliche Deutung ihres Traumzustandes wird noch durch das Spruchhafte beschlossen.

"Plieroog und Jungfernkinn
alle beed vun'n Düwel sinn
Un moakens ook de ogen to,
De sloapen nich, de dohn man so."
(I,145)

Wie instrumental das Auge hier ist, deuten uns wiederum Grissels Worte, als sie Antwort gibt auf die Frage, ob Hilde sich nach Baltzers Tod wieder verheiraten wird.

"Friegt? Versteiht sich, friegt se...Un denn moakt se
wedder de Oogen upp un to, groad as ne Klapp, un wutsch
is wedder een in." (I,207)

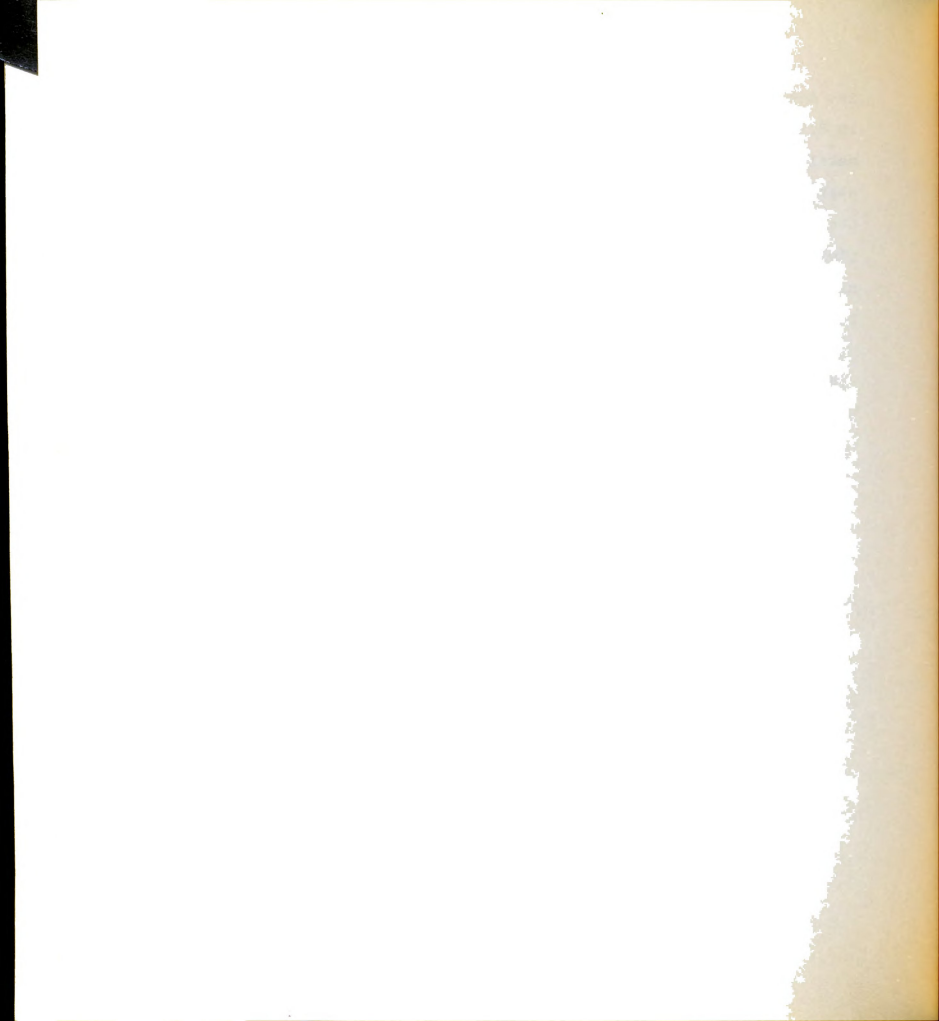
Das Öffnen und Schliessen des Auges deutet auf eine innere Sicht, die zur Klarheit und Entscheidung dieser dualistisch gestimmten Menschen führt, und es ist wie das Auf und Ab der Gefühlswelt, die mit der sinnlichen Erfassung der Welt pulsiert. Vor allem erlaubt das geschlossene Auge eine innere Sicht, die von sinnlichen Störungen ausgeschlossen ist. Lehnert in Quitt ist vielen Eindrücken in Nogat-Ehre ausgesetzt, die eine innere Auswirkung haben. Um sich über diese Auswirkungen Klarheit zu verschaffen, schliesst er seine Augen, "um die Bilder seiner Seele desto deutlicher vor Augen zu haben" (I,344). Hier ist ein Entsagen der sinnlichen Welt angedeutet zu Gunsten der geistigen Werte.¹²²

Wenn der Mensch Fontanes sich seine Sehkraft versagt, ausser den oben angeführten Gründen einer tieferen Einsicht, muss schon ein äusserst störender Grund vorhanden sein. Das

¹²² Vgl. I,187.



ist dann auch in Schach von Wuthenow der Fall, als Victoire im Brief ihrer Freundin liest, dass, was ihren Schönheitsmakel anbetrifft, ihr der Spiegel lüge. Victoire weiss es aber besser, und in einer Geste der Verzweiflung versucht sie den unbestechlichen Faktor der Selbstschau auszuschalten, nämlich ihre Augen. Interessant ist es, dass sie ihre Augen nicht nur schliesst, sondern auch mit beiden Händen bedeckt. Durch die hier ermöglichte innere Sicht erreicht Victoire Klarheit über ihre Problematik, und es ist in dieser unterstützenden Geste, dass sie auf die Hoffnungslosigkeit ihres Daseins deutet.



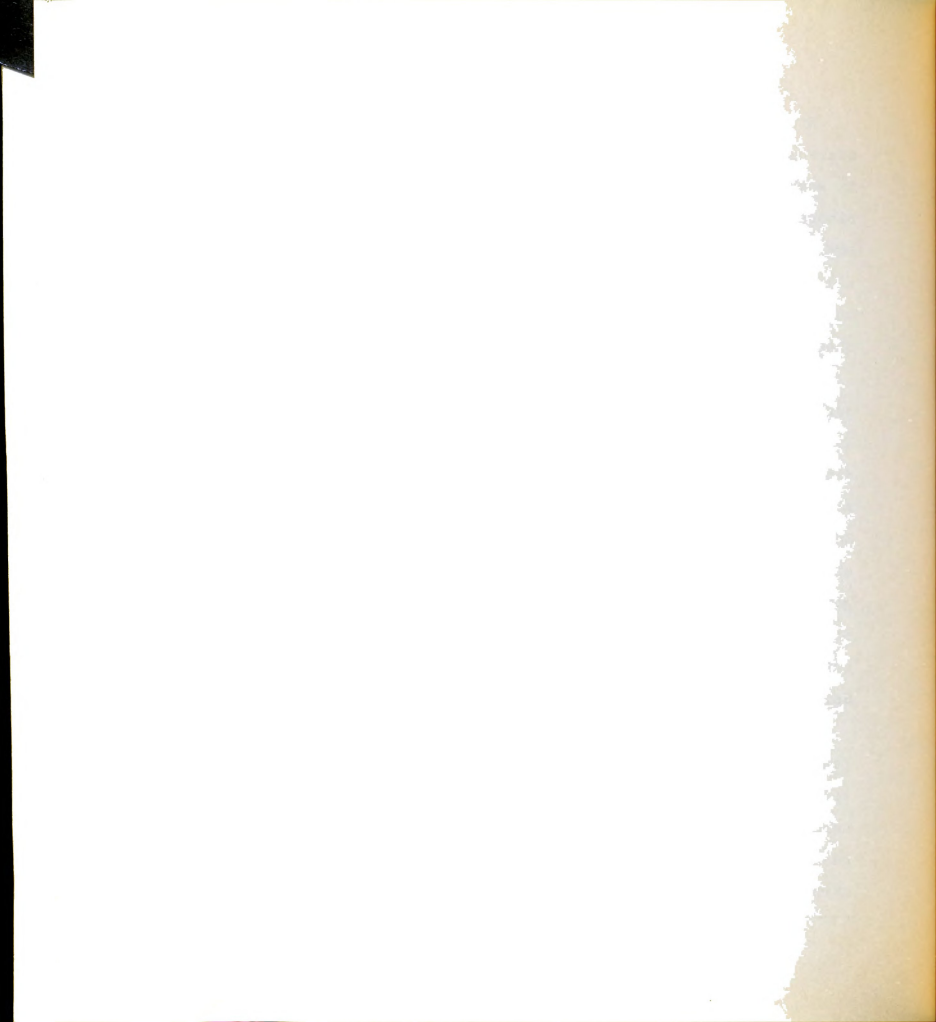
Das Blutmotiv

Ein Husserl häufig angewandtes Motiv, dass teils der stereotypen Floskel nahekommt, ist das Blutmotiv. Es deutet im Wechsel der Gesichtsfarbe, d.h. Erröten, wie auch Erblassen, auf innere Gefühlsschwankungen, die als Ursache dieser Husserlich sichtbaren Blutwallungen zu erkennen sind. Wie beim Augenmotiv ist auch hier emotionelle Erschütterung und die folgende Reaktion in der verräterischen Husseren Erscheinung ausschlaggebend.

Der Mensch Fontanes zeigt diese Zeichen als Andeutung der Diskrepanz von innerem Zustand und Husserer Erscheinung. Es wird in dem Motiv eine Ehrlichkeit betont, die die wahre Situation ahnen lässt. Wie diese Ehrlichkeit, so wird das Erröten auch durch verschiedene Formen der Empörung, sei es Zorn oder ein Schamgefühl, hervorgerufen, wobei der Mensch einer nicht behaglichen Wahrheit gegenübersteht. Auch eine gewisse unbeständige Röte macht sich bemerkbar und weist auf einen antithetischen Gemütszustand. Blässe hingegen deutet auf eine extreme kritische Reaktion, deren Ursprung in der Seinsproblematik des Einzelnen liegt.

Durch die häufige Anwendung des Motivs sind es besonders gewisse Schlüsselworte, die eine Tendenz zur Floskel schwer verleugnen (z.B. "mit Blut übergossen", "verfärbte" und "rot werden"). So erscheinen neben den Farbwerten rot und blass auch eine Reihe von Stellen, die nur durch ein vages "verfärben" angedeutet werden.¹²³

¹²³ I, 95, 517, 677, 814; II, 322, 396, 535, 730, 756; IV, 340.



Wie in vorher diskutierten Motiven, erscheint das Blutmotiv, wenn der Mensch gezwungen ist eine Wahl zwischen gesellschaftlicher Konvention und seinem inneren Wesen zu treffen. In diesen entscheidenden Momenten symbolisiert die Erscheinung des Blutmotivs das wahre Selbst des Menschen, wenn es auch die Entdeckung peinlicher Wahrheiten bedeutet.¹²⁴

Das Entdecken einer peinlichen Wahrheit ist der Grund, warum Victoire in Schach von Wuthenow errötet. Am Ende des Spaziergangs in Tempelhof erreichen Victoire, ihre Mutter und Schach den Dorfeingang. Schach und Victoire gehen bis zu diesem Punkte zusammen, aber hier warten sie nun, um sich der versäumten Tante und Frau von Carayon anzuschliessen. Schach bietet nun aber nicht Victoire sondern deren Mutter seinen Arm und führt diese zum Gasthaus zurück.

Dieses erschüttert Victoire und sie versucht die Gründe zu erfassen, schon weil Schach sich ihr gegenüber nicht entschuldigte. Ohne auf eine direkte Beantwortung dieser Frage einzugehen, deutet Fontane den Sachverhalt durch die Motivik: "Und sie verfärbte sich, als sie sich, aus einem plötzlichen Argwohn heraus, die selbstgestellte Frage beantwortet hatte" (I,589).

Die Entdeckung der peinlichen Wahrheit ist nicht mehr oder weniger, als dass Schach in der Öffentlichkeit lieber

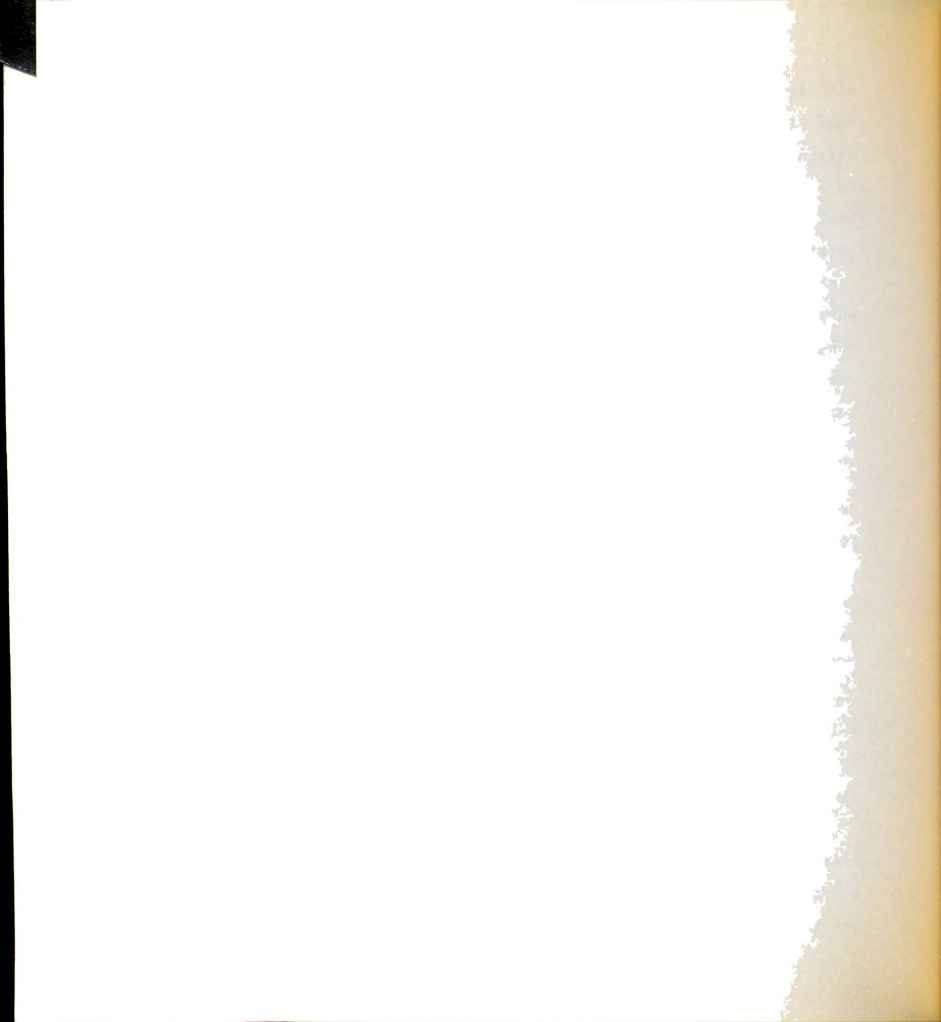
¹²⁴ Pongs, II,242. Pongs grundlegende Definition ist auch hier zutreffend. In der Erscheinung der Schamröte erwähnt er das Eigentliche, das durchbricht durch das tiefbewegte Innere. In der Wirkung des Motivs spricht für ihn das Unbewusste im Blut.



mit der Mutter als mit der Tochter am Arm gesehen sein will. Wenn Victoire auch weiss, dass sie nicht salonfähig ist, so erkennt sie doch hier auch, dass die sozialen Konsequenzen ihrer äusserlich wenig attraktiven Erscheinung auch auf persönlicher Ebene ihre Folgen zeigen. So errötet Victoire letztthin, weil Schach, der zwischen gesellschaftlicher Konvention und innerer Neigung wählt, sich für die Gesellschaft entscheidet. Wie das Blutmotiv mit der Persönlichkeit verbunden ist, zeigt uns besonders Effi Briest. Auf dem Silvesterball sieht sich Effi, die nicht tanzt, den Unterhaltungen der alten Damen ausgesetzt (IV,166). Besonders die Aufrichtigkeit einer dieser Damen berührt Effi angenehm, als diese von gewissen Anfechtungen in der Ehe mit einem "ausgezeichneten" Mann spricht. Diese Ritterschaftsrätin fährt fort ihr zu erklären, dass es vor allem das Ringen mit dem natürlichen Menschen ist, dessen Überwindung erfolgen muss.

Das Erscheinen Crampas unterbricht diese ironisch gezeichnete Szene. Er erkundigt sich nach Effis Befinden, worauf Effi "wie mit Blut übergossen" dasteht. Effi, die ihrer inneren natürlichen Neigung bis zum Ehebruch gefolgt war, drückt hier durch ihr Erröten aus, dass sie die Moral des Bürgertums verletzt hat und innerhalb dieser Lebenssphäre eine Schuld fühlt.

Später macht Effi bewusste Anstrengungen die natürliche Reaktion zu verhindern, z.B. als sie eine Krankheit vortuschen will, um eine Entschuldigung gegenüber Instetten zu haben in Berlin zu bleiben, da sie nicht nach Kessin zurückkeh-



ren will. Der Arzt, der diese Komödie jedoch durchschaut, antwortet mit einer Gegenkomödie der Zustimmung.

Effi hatte sich wundervoll gehalten, ihre Rolle gut durchgespielt. Als sie wieder allein war- die Mama begleitet den Geheimrat-, schoss ihr trotzdem das Blut zu Kopf;... (IV,200)

Die Wahrheit, die sich der natürliche Mensch nicht vorenthalten kann, macht sich so auf ihre Weise bemerkbar.

Die Dissonanz zwischen zwei Persönlichkeiten zeigt sich häufig im Blutmotiv.¹²⁵ Die Gefühle, die hier dem Erröten unterliegen, sind meist Empörung, verletztes Selbstbewusstsein und Scham. In Cécile, z.B., muss Cécile als Ehefrau erröten, weil ihr Mann durch rohes Benehmen ihre ästhetisch empfindliche Natur verletzt hat.

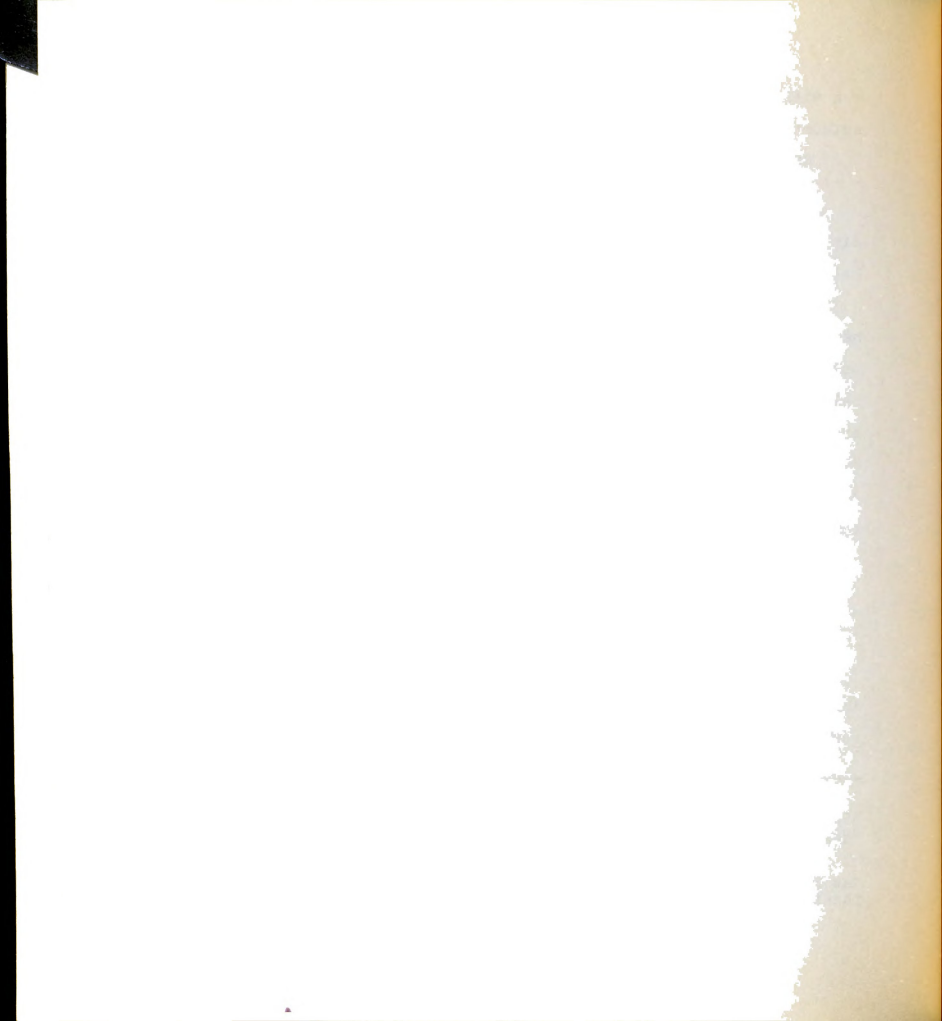
Bei einem Ausflug wird auf der Rückkehr Céciles physische Kondition diskutiert:

"Werden auch deine Nerven ausreichen?" fragte der Oberst. "Oder nehmen wir lieber einen Tragstuhl? Der Weg bis zur Rosstrappe mag gehen. Aber hinterher die Schnurre? Der Abstieg ist etwas steil und fährt in Kreuz und Rücken oder, um mich wissenschaftlicher auszudrücken, in die Vertebrallinie." (II,167)

Die Reaktion Céciles auf diese etwas rohen Vergleiche ihres Mannes ist noch durch ihr sonst so blasses Gesicht hervorgehoben, als die Farbe ins Rote überwechselt.¹²⁶

¹²⁵ Vgl. I,33,87,130,153,172,191,198,227,263,309,319,392,427,464,469,618,621,637,715,762; II,63,83,244,336,354,492,519,535,541,794; IV,176,179,204,453,571,567.

¹²⁶ II,154: "Ihr Profil war von seltener Reinheit, und das Fehlen jeder Spur von Farbe gab ihrem Kopfe, darin Apathie der vorherrschende Zug war, etwas Marmornes".

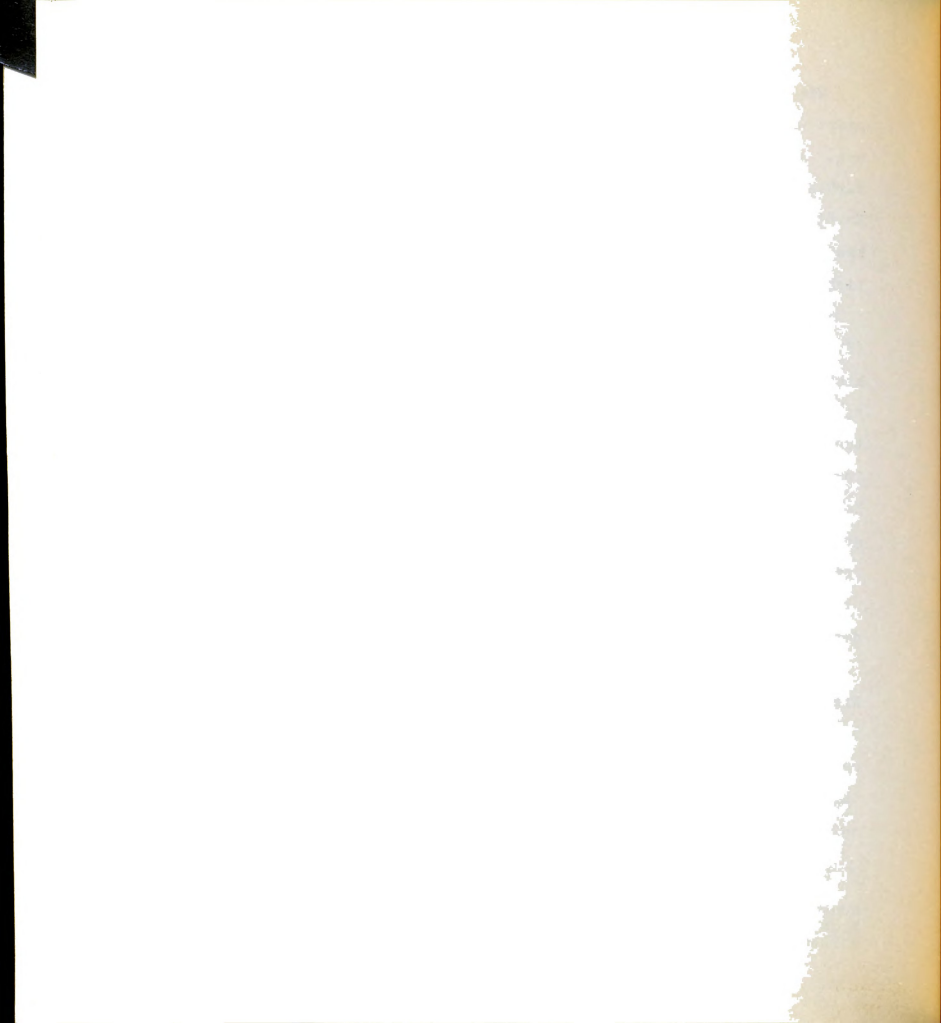


Wie sehr dieses fein-sinnliche Wesen auf die Umwelt reagiert wurde schon in ihrer Reaktion auf gewisse Farben gesehen. Als sie das Klopstockhaus zu grün fand und Rosa laut darüber lachte, verfärbte sie sich auch (II,175). Oéciles Erröten ist somit die Andeutung einer Abneigung gegen indiscrete Ausbrüche gegenüber ihrer überaus sinnlichen Empfindlichkeit.

Das verletzte Selbstbewusstsein Instettens in Effi Briest (IV,182) ist der Grund seiner Verfärbung. Obwohl die Farbe hier nicht angegeben ist, kann angenommen werden, dass es sich um Zornesröte handelt. Effi reagiert auf seine Andeutungen eines zukünftigen Lebens in Berlin mit einem wie Erlösung klingenden "Gott sei Dank". Diese Hoffnung Effis auf Befreiung aus der Kessiner Welt sind für Instetten der schlagende Beweis, dass alle seine Erziehungsversuche an seiner Frau verlorene Mühe waren.¹²⁷ Es ist daher sein Ehrgefühl und sein Selbstbewusstsein, die hier eine entscheidende Niederlage erleiden.

Eine weitere Variation des Blutmotivs, die der roten Flecke, setzt eine innere Unschlüssigkeit und Ratlosigkeit voraus, wie es Effi in der ihr entfremdeten Welt in Kessin zeigt. Sie versucht sich durch das Spielen des Pianino in ihrer Einsamkeit zu trösten, was eine eigenartige Auswirkung auf sie hat. Diese Art der künstlerischen Betätigung, die

¹²⁷ IV,134. Effis Reaktion gegenüber Instettens Erziehungsversuchen ist auch bezeichnend durch das Blutmotiv: "Das Blut stieg ihr zu Kopf, und sie ballte ihre kleine Hand und wollte Pläne schmieden..."



Instetten übrigens verbot, bietet ihr aber keine Lösung und hebt ihre Situation nur noch klarer hervor. Diesen Zustand der Unschlüssigkeit wird aber durch rote Flecke, die Effis Gesichtsfarbe durchsetzen, symbolisch angedeutet. Auch später (IV,282) zeigen sich diese Flecken wieder, als sie zwischen Tod und Leben ihre letzten Tage in Hohen Cremenmen verlebt.

Die extreme Form der Unschlüssigkeit und Ratlosigkeit ist nicht durch die Flecken, sondern durch eine betonte Abwesenheit der Farbe, nämlich der Blässe, hervorgehoben.

Diese existenzielle Problematik wird besonders durch die drei Personen in Effi Briest ausgedrückt, die das Dreieck bilden; Effi, Instetten und Crampas. Wenn alle drei die Entdeckung ihres Verhältnisses durch den anderen erfahren, drückt sich dieser Schrecken in der Blutleere aus. Nach der Entdeckung der Liebesbriefe Effis sieht Instetten seine Welt zusammenbrechen. Annie spricht mit Johanna über das Aussehen des Vaters, der unruhig auf- und abgeht: "Er war ganz blass. So hab ich ihn noch nie gesehen" (IV,232).

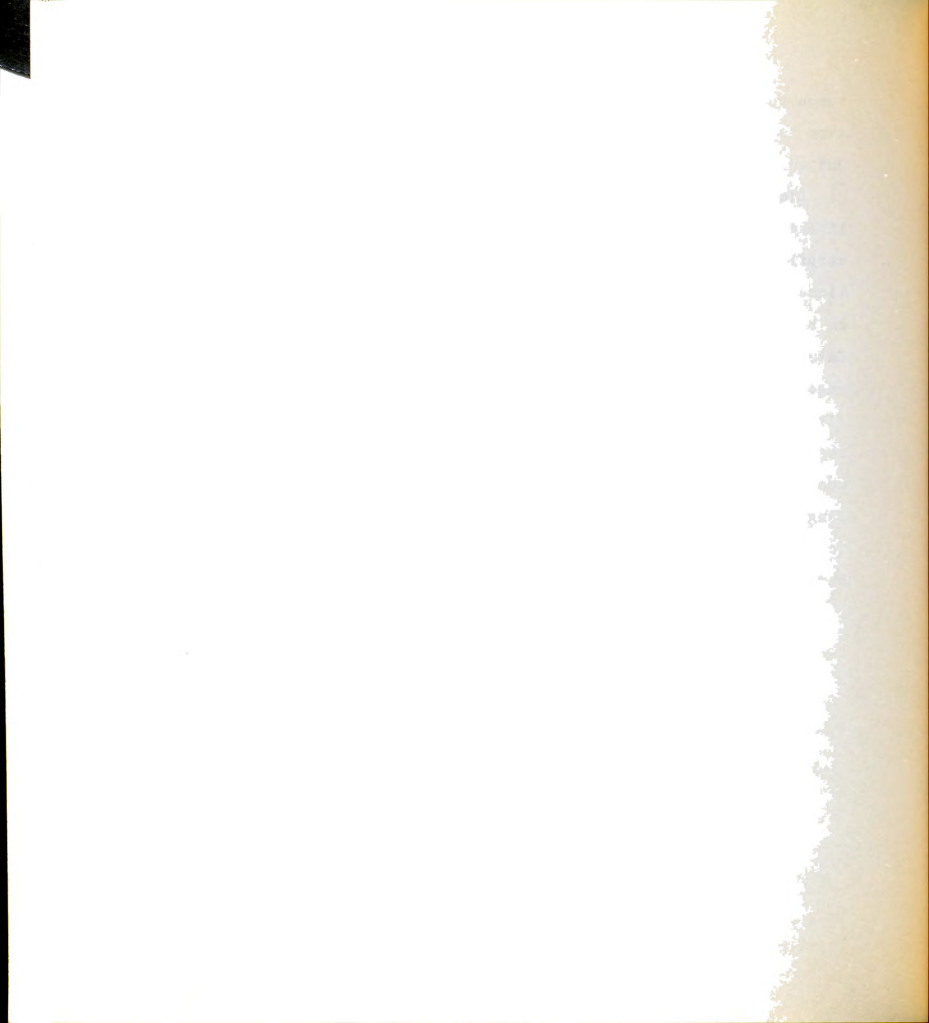
Crampas als ehemaliger Liebhaber von Instettens Frau, erfährt kurz danach von der Aufdeckung seiner Affaire durch Instettens Herausforderung zum Duell. Wüllersdorf berichtet Instetten, wie sich Crampas beim Erhalt dieser Botschaft benommen hatte: "Als ich ihren Namen nannte, wurde er totenblass und rang nach Fassung und um seine Mundwinkel sah ich ein Zittern" (IV,239).

Effi erfährt die Nachricht als Letzte, als sich das Duell



schon vollzogen hatte, in der Form eines Briefes. Ihre Reaktion ist bezeichnend ähnlich: "...die Zeilen entfielen ihr, und aus ihrem Gesicht war alles Blut fort" (IV,253).

Die Reaktion auf die Schreckensnachricht ist der Persönlichkeit des einzelnen angepasst. Für Instetten ist es ein verpflichtender Ehrverlust, den er schon aus gesellschaftlichen Gründen begleichen muss, während Crampas resigniert. Am besten deutet wohl Effi in ihren Reflektionen, was die Katastrophe dem einzelnen bringen wird. In bezug auf ihr eigenes Schicksal spricht sie von dem "Gefühl des Alleinseins" (IV,254), das sie mit seiner ganzen Schwere überfällt. Dieses Alleinsein, der Verlust der Daseinsform in der Gesellschaft, wird von ihr sehr stark gefühlt und ist wiederum ein Zeuge, dass es ihr unmöglich war ihren Konflikt von gesellschaftlicher Konvention und persönlicher Neigung durch einen harmonischen inneren Zustand zu ersetzen.



Das Ohnmachtsmotiv

Als physisches Motiv stellt die Ohnmacht den höchsten Krisenpunkt des psychischen Gleichgewichts dar. Die Grundlage dieses Phänomens ruht auf Komplikationen, die einer psychischen wie seelischen Dissonanz der Persönlichkeit entwächst. Was immer die Verbindung und die gegenseitige Beeinflussung dieser Pole des menschlichen Wesens auch seien, die Ohnmacht schaltet die Funktion beider aus.

Fontanes Gebrauch dieses Motivs zeigt uns daher auch den Menschen in einem Stadium der Krise, welches ihm seine seelische wie empirische Wahrnehmung unerträglich macht. Man kann daher von einer Hingabe an das Unbewusste sprechen, wobei der Mensch selber wenig Einfluss hat; es bricht über ihn herein. Die Natur ist in ihm, wie sie ihn auch äußerlich umgibt.

Die echte Ohnmacht, deren Gründe im Fontaneschen Sinne natürlich sind, hat eine klare Gestaltung.¹²⁸ Der Mensch steht an diesem Krisenpunkt Wahrheiten gegenüber, die ihn überwältigen. Der Konflikt von Pflicht und Neigung, wenn er nicht gelöst werden kann, wird so eine Ohnmacht hervorbringen.

Einer Krise dieser Art steht Effi Briest gegenüber, als sie während ihres Aufenthalts im Bad den Brief ihrer Mutter bekommt, der ihr mitteilt, dass ihr Mann ihre ehemalige Liebschaft mit Crampas entdeckt hat und dass sich nun die notwendigen Konsequenzen ihres Ehebruchs anbahnen. Wie plötzlich

¹²⁸ Vgl. I, 183, 193, 378; III, 649.

der Brief in den schönen Morgen eines Gartenidylls einbricht, so zerbricht auch das ganze Dasein Effis. Sie steht vor einer Umstellung ihres Lebens und das schon rein äusserlich, da sie nicht mehr gesellschaftsfähig sein wird. Sie ist so schockiert von dieser Wahrheit, dass sie sich noch eben in ihr Zimmer begeben kann, wo sie ohnmächtig zusammenbricht.

Mit dieser scheinbar nüchternen Betrachtung beschliesst Fontane das Kapitel in Andeutung der sich natürlich vollziehenden Umstellung. Das nächste, einunddreissigste Kapitel beginnt dann auch mit Effis langsamer Erholung, und hier liest sie dann mit erneuter Perspektive den Brief zu Ende. Dieser Schluss, ungleich dem Anfang des Briefes, der die Ohnmacht herbeiführt, ist uns durch Fontane im Wortlaut überliefert. Er repräsentiert Effis Dilemma, aber, und das ist wichtig, im Sinne der erneuten Perspektive. Die Worte der Mutter sind eine Erklärung dessen was Effi selbst durch die Ohnmacht erlebte, wobei besonders das Gefühl des Alleinseins in der einstigen Daseinswelt endgültig geklärt wird. Das Ausmass der existenziellen Umstellung reicht hier (VI,255) vom Geographischen bis zum Gesellschaftlichen, vom Empirischen bis zum Seelischen. Eine fast Kafkaeske Situation ist das Ausschiessen eines Menschen aus der Gesellschaft, der er doch angehört und es ist das Ausweglose, das Effis Ohnmacht leicht erklärt.

Das eigentlich Wortlose dieser Motivik ist besonders wirkungsvoll in seiner Gestik, da es das Unsagbare auszudrücken vermag. Diese Art der Motivik erscheint auch in

Schach von Wuthenow in der Problematik Victoires. Ihre ästhetische Persönlichkeit erfährt das Hässliche das neben den gesellschaftlichen Komplikationen auch metaphysische Auswirkungen hat. Nur so kann Victoires extreme Reaktion gegen alles was ihr unästhetisch ist, verstanden werden.

Als sich im Kapitel "Die Schlittenfahrt" eine Gruppe von Männern zusammenschliesst, um zwecks Ironisierung des Theaterstückes "Weihe der Kraft" einen Aufzug unternehmen, artet die ganze Sache in groteske Formen aus. Victoires Reaktion gegenüber dieser Repräsentation der Kunst ist bezeichnend, und als sie dann noch in dem Herrn hinter der Luthermaske Schach vermutet, ist ihr Gleichgewicht gestört.

Welche verkommene Welt, wie pietätlos, wie bar aller Sittlichkeit! Wie schal und ekel. Ein Gefühl unendlichen Wehs ergriff sie, das Schöne verzerrt und durch den Schlamm gezogen zu sehen. (I,628)

Am Arm der Mutter, noch bevor Victoire ihr Zimmer erreichen konnte, bricht sie ohnmächtig zusammen. Sie wird aber nicht nur ohnmächtig weil ihr rationales moralisches Wesen sich empört, sondern weil die Quelle ihres Abscheus gerade die Welt ist, mit der sie ihren Geliebten Schach identifiziert.

In L'Adultera (II,125-126) sehen wir die natürliche Erscheinung des Ohnmachtmotivs in seiner reinsten Form. Hier ist es Melanie, die nach ihrer Trennung von ihrem Mann noch einmal ihre Kinder sehen möchte. Die Gegenüberstellung vollzieht sich auch, aber eines der Kinder erklärt ihr, dass sie keine Mutter mehr hätten. Schon vorher überkommt Melanie ein Angstgefühl, als sie sieht, wie ihre Tochter zurücktritt, anstatt ihr entgegenzukommen. Das Unnatürliche der ganzen



Situation bringt für Melanie jetzt erst die überwältigende Kluft der Trennung zu Bewusstsein und ihre Ohnmacht, die dieser Einsicht folgt, ist erklärlich.

Ausser dem direkten Vollzug der Ohnmacht gebraucht Fontane eine weitere Variation des Motivs, die vom Schwindel.¹²⁹ In diesem Zustand ist das innere Selbst des Menschen der Gesellschaft gegenübergestellt, jedoch befindet sich das Individuum noch in einem suspendierten Zustand der Unentschlossenheit in dem es sich in keiner Weise verpflichtet hat.

In der Szene in Unwiederbringlich, in der Holk versucht, die Trennung von seiner Frau durch höhere Kräfte zu erklären, spricht er auch von der Ohnmacht in Verbindung mit dem grossen Feuer in Fredricksburg.

"Wäre der Weg den mein Herz all diese Zeit ging, ein falscher gewesen, so hätte mich die Strafe getroffen, mich und Ebba, und wir wären ohnmächtig zusammengesunken und erstickt...(II,766)

Das Feuer ist aber ein äusserliches Erlebnis, das zwar im Sinne des Feuermotivs eine Reinigung kausiert, aber keine Voraussetzung für die Ohnmacht hat. So spricht Fontane auch von Ebba als "die halb bewusstlos Gewordene", die von Holk in Sicherheit gebracht wird.

Die Ohnmacht in ihrer natürlich bedingten Form ist hier von Fontane nur angedeutet, weil die durch Anstrengung hervorgebrachte Körperschwäche noch kein Grund zur Ohnmacht ist. Wie der halb bewusstlose Zustand Ebbas andeutet, so ist Holks Verhältnis zu dieser Frau noch unklar.

¹²⁹ Vgl. I,545,548; III,488,492; IV,162,431.



Die Menschen, die nur eine Anwandlung der Ohnmacht erleben, stehen also nur der Anwandlung einer existenziellen Krise gegenüber. Wir können hier also auch nicht vom Vorzug des Unbewusstseins sprechen, es sei denn aus vortäuschenden Gründen, wie denen einer Jenny Treibel (IV,431). Die Anwandlung einer Krise, die Effi Briest erlebt in der Verführungsszene, bezieht sich auch mehr auf die gesellschaftliche Ebene, während alles andere auf ihre natürliche Hingabe schliessen lässt. Das erklärt dann auch, dass es ihr nur so war, als ob sie eine Ohnmacht anwandle. Wenn diese besondere Szene auch an Kleists Marquise von O... erinnern mag, so ist für Fontane die sinnliche Gegenwart des Menschen zu instrumental um ausgeschaltet zu werden.

Das Krankheitsmotiv

Innerhalb der physischen Motive Fontanes ist das Krankheitsmotiv auch auffallend vertreten. Obwohl dieses Motiv literarhistorisch eine Tradition aufweisen kann,¹³⁰ hat Fontane ihm eine typische Charakteristik verliehen. Somit zeigt die Krankheit sich als ein natürliches Phänomen, dem der Mensch anheimfällt. Es ist ein Krisenzustand des menschlichen Organismus, der eine aussergewöhnliche Sensitivität hervorrufen kann und selbst als eine Art Übergangsstadium zum Tod eine verklärende Wirkung hat. Die physischen Aspekte der Krankheit führen so zu einer inneren Intensität, wie auch zu einer äusseren, physischen Begrenzung.

Es können hier zwei grundlegende thematische Variationen des Krankheitsmotivs hervorgehoben werden: die Erscheinung der Krankheit als Katalysator zur Läuterung und Klarheit und zweitens die Krankheit als Begleiterscheinung des resignierenden Menschen, der nicht in der Lage ist sich der Welt anzupassen.

In ihrer physiologisch äusseren Erscheinung tritt die Krankheit als Begleiterscheinung innerer Komplikationen auf. Dies ist besonders in Vor dem Sturm der Fall. Levins Krise ist die Überwindung des Verlustes seiner geliebten Kathinka.

¹³⁰ Hermann J. Weigand, Thomas Manns Novel 'Der Zauberberg' (New York, 1933), S. 39-58. Weigand deutet auf die literarische Tradition der Krankheit vor Thomas Mann. Leider ist Fontane hier nicht erklärt. Hauptpunkte der Diskussion Weigands sind auch für Fontane treffend, wie z.B. die höhere Empfindsamkeit, die der Mensch durch die Erfahrung der Krankheit zur Schau trägt.



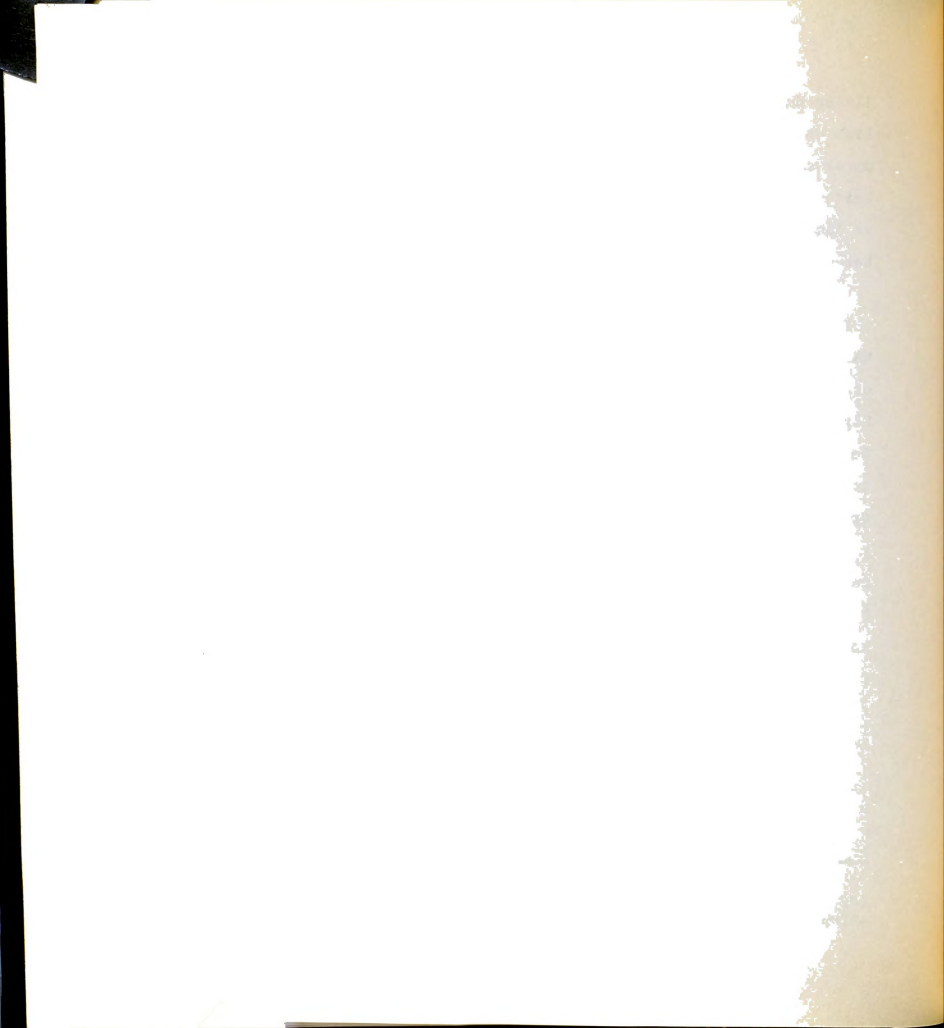
Als er durch deren Bruder Tubal von dieser Nachricht brieflich unterrichtet wird, eilt er in die Winterlandschaft nur um erschöpft und krank aufgefunden zu werden. Seine Krankheit ist hier ein beruhigender Erschöpfungszustand, in dem es ihm gelingen wird, sich wieder zu sammeln und mit neuer Lebenskraft in der Welt zu orientieren.

Obwohl die Krankheit als Ursache die emotionellen Wirren seines jungen Lebens hat, so kann hier weniger von einem Hang der Persönlichkeit zum Kranksein selbst gesprochen werden. Es ist eine natürliche Konsequenz eines erschöpften Körpers, der durch natürliche Methoden wieder geheilt wird. So sagt auch der alte Doktor Leist, als er von Ingwer als dem eigentlichen Heilmittel spricht: "Ja, meine Damen, so spricht die Natur" (III,515).¹³¹

Die Krankheit Levins bestimmt so einige Kapitel des Romans in ihren verschiedenen Stufen. Das 58. Kapitel heisst dann auch bezeichnenderweise "Genesen". In diesem körperlichen und seelischen Zustand der Genesung liest Levin dann auch Maries Brief an Renate, was ihm das Bewusstsein einer Wende seines Lebens klarmacht.

Er war nicht erschüttert, auch nicht eigentlich bewegt (die Nachwehen der Krankheit hielten ihn noch in ihren Banden) aber aller Apathie zum Trotz empfand er doch deutlich, was ihm die hier verbrachten Tage gewesen waren und dass ein Leben hinter ihm versank und ein anderes begann. (III,519)

¹³¹ Diese Aussage, die dem Kapitel seinen Titel gibt ("So spricht die Natur"), deutet auf bisher vernachlässigte Aspekte des Volksguts in Fontane, insbesondere Volksmedizin.



Die Apathie, die Fontane hier erwähnt, ist jener körperliche Zustand, der Levins seelische Erschütterung komplementiert, und die für seine Wiedergeburt vorauszusetzen ist. Diese Form des Krankheitsmotivs, wie sie früh im Romanwerk des Dichters erscheint, deutet auf jene symbolische Verbindung von körperlicher und psychologischer Krise, die in späteren Werken voll zum Ausdruck kommt.

In Schach von Wuthenow zeigt sich jene seelische Empfindsamkeit deren Ursprung das Erlebnis der Krankheit zu Grunde liegt. Im Betrachten von Victoires Problematik denken wir unwillkürlich an Goethes schöne Seele, die eine in ihrer Kindheit erlebte Krankheit als Grund ihrer empfindsamen Seele ansieht. Auch Victoire erlebte eine Krankheit in ihrer Kindheit, die ihre Schönheit zerstörte. Aber die Zerstörung des Äusserlichen stimmte Victoire mit einer ästhetischen Gefühlsintensität, die ihr Innenleben regiert. So ist auch in diesem Roman eine Verbindung zwischen dem Gesundheitszustand und der Schönheit aufgestellt und zwar im Discours des Prinzen über die Schönheit. Er spricht über die Langeweile einer beauté par excellence, die immer kränkelt, während seine bevorzugte beauté du diable "die Trägerin einer allervollkommensten Gesundheit" ist, (I,608). Des Prinzen Versuch dieses durch das paradoxe "le laid cest le beau" noch zu bekräftigen, wird mit allseitigem Schweigen begegnet.

Wie der Gesundheitszustand Victoires von ihrer ästhetischen Empfindsamkeit bestimmt wird, zeigt uns aber die Szene der grotesken Schlittenfahrt von der sie so angegriffen



wird, dass sie eine symptomatische Ohnmacht und heftige Brustkrämpfe zur Schau stellt. Ihre eigene Aussage lässt diese Problematik gut erfassen.

"Ich bin mir zuwider, zuwider wie die Welt. In meiner Krankheit damals hab' ich Gott um mein Leben gebeten... Aber wir sollen nicht um unser Leben bitten...Gott weiss am besten, was uns frommt. Und wenn er uns zu sich hinaufziehen will, so sollen wir nicht bitten: lass uns noch...Oh, wie schmerzlich ich das fühle! Nun leb' ich...Aber wie, wie!" (I,628)

Wie diese ästhetische Empfindsamkeit sich dann noch steigert, zeigt uns die weitere Charakterisierung Céciles in Cecile. Man spricht immer wieder von ihr als von einer Nervenkranken¹³² und Gordon betrachtet sie in ihren Schwächeanwandlungen als eine "Kinderseele" (II,184). In einem Brief, in dem er seine Schwester um Auskünfte über Céciles Vergangenheit bittet, besteht für ihn kein Zweifel, dass sie nervenkrank ist, ein Zustand, der ihrer Umwelt und besonders ihrem Mann dem Oberst, viel abfordert.

Der Ausdruck dieses krankhaften Zustandes bedarf zur Auslösung jedoch des tiefen inneren Erlebnisses. In der schon diskutierten Szene (siehe Farbenmotivik), als Cécile von ihrer Vision Gordons erzählt (II,260), reagiert sie auch physisch im Wiedererleben des Ganzen.

Sie war unter diesen Worten in ein nervöses Fliegen und Zittern verfallen, und der Hofprediger, der wohl wusste, dass ihr, wenn diese hysterischen Paroxysmen kamen, einzig und allein durch ein Ab- und Überleiten auf andere Dinge hin...zu helfen war...sagte: "Dieser Überschwang der Gefühle, meine gnädigste Frau, das ist recht eigentlich der böse Feind in ihrer Seele, vor dem sie sich

¹³² II,155,167,168,173,188.



hüten müssen." (II,260)

Der Prediger, der Cécile die Worte förmlich in den Mund legt, deutet die psychologische Motivierung dieser Krankheit bei Cécile an. Für Cécile ist die Nervenkrise ein Mittel der Abwehr gegen ihre eigenen elementaren Anwendungen gegenüber Gordon. Als beide sich in intimsten Gespräch gegenüberstehen, kommt das klar zum Ausdruck. Gordon bezeichnet sie als Urbild aller Weiblichkeit, während sie sofort einwirft: "Und Schwäche. Sprechen Sie's nur aus. Und nun elend und krank dazu" (II,289). Gordon versucht jedoch sie zu überzeugen, indem er ihr sagt, dass sie nicht krank sein dürfte und dass sie sich dem Elementaren (Luft, Licht) zugunsten ihres Gemüts (Freiheit, Freude) aufschliessen soll (II,290). Obwohl sie diese Worte "aufsaugt", kann sie doch ihren Konflikt von Herz und Willen nicht überwinden, und im Hinweis auf symptomatisch erscheinende Flecken (sie läßt hier Gordon ein sich durch Fühlen zu überzeugen dass sie brennen!) bemerkt sie, dass sie wirklich krank sei. Aber sie setzt hinzu, dass er auch wenn sie gesund sei, nicht so zu ihr reden dürfte. Somit entrückt sie die Begründung für die Krankheit ins Moralische, wobei die Krankheit jedoch nicht eine blosse äussere Erscheinung ist, sondern auf eine wirkliche innere, wenn auch ethisch motivierte Krise deutet.

In der zweiten Variation des Krankheitsmotivs ist das Individuum nicht mehr in der Lage sich der Welt anzupassen und einen Kompromiss mit dem Dasein zu schliessen. Die Verbindung von innerer Problematik und äusserem Krisenzustand wird

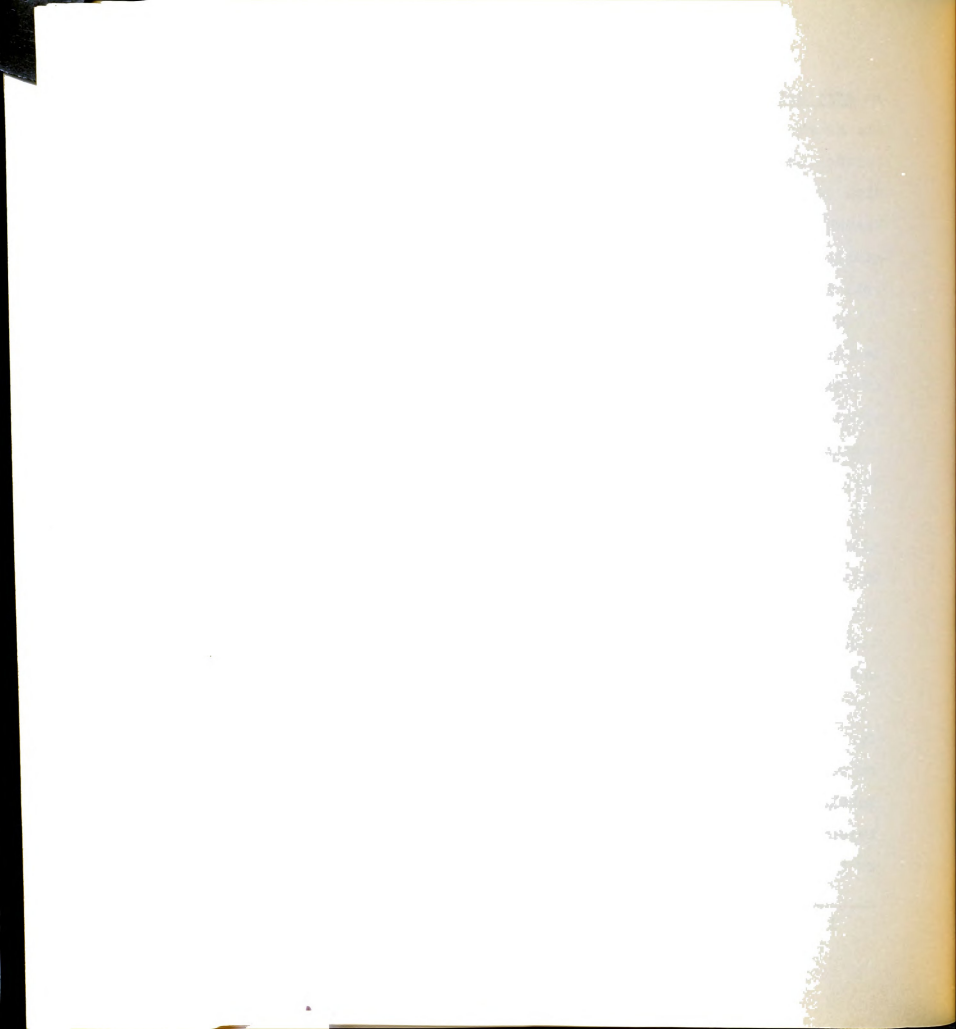


in Effi Briest wiederholt angedeutet.¹³³ Auch hier nimmt die Krankheit die Form eines Nervenleidens an, was bei der Persönlichkeit Effis besonders wirksam ist. Es gestaltet sich bei ihr die innere Krise zu solchen Ausmassen, dass die Krankheit nur zu wirklich wird. Effi verliert ihren existenziellen Halt und die Krankheit, die ihren Tod herbeiführt, vollzieht äusserlich, was innerlich schon vollendet war.

Der Wille zur Gesundheit setzt eine natürliche Harmonie des inneren und äusseren Menschen voraus, und wie das eine das andere komplementiert, so ist es auch als gegenseitig voneinander abhängig gestaltet. Es macht sich beim Fontanemenschen immer wieder jene Ergebenheit ins Natürliche bemerkbar. Was bei Cécile aber noch mehr Täuschung ist, das ist bei Effi natürliche Konsequenz. Diese junge Frau leidet nicht an ihrer Krankheit, sie scheint sie in einer Art Verklärung sogar zu begrüssen, denn es ergibt sich für sie aus ihrem körperlichen Zustand heraus die Möglichkeit sich äusserlich von der Welt zu isolieren, um dem Zustand der Befreiung und Ruhe entgegenzusehen.

Auch der alte Dubslav im Stechlin erreicht diesen Zustand der Freiheit, jene Fähigkeit auf das äusserliche des Körpers zu verzichten, wenn die innere Reife zum Tod erreicht ist. Dubslavs Krankheit wird von ihm auch nicht in der Form des Leidens erlebt. Man könnte fast sagen, dass er damit spielt. Es drückt sich hier jene Heiterkeit aus, von der Schillemeit

¹³³ IV, 99, 275, 291-292, 294.



spricht¹³⁴ und die den Stechlin kennzeichnet. Effi und Dubslav sehen in ihrer Krankheit die Möglichkeit der Freiheit, die sich im Tode offenbart. Diese Heiterkeit im Angesicht des Nichts hat Fontane Thomas Mann voraus.

Ein Urtyp des lebensmüden Menschen ist ohne Zweifel Waldemar in Stine, einer jener Untüchtigen, die dem Tod schon zu Lebzeiten entgegensehen. Als Mann sieht sich Waldemar gezwungen die Lebenskräfte im Liebesbündnis mit Stine zu suchen. In diesem Sinne ist dieses Verhältnis also nicht nur die Marotte eines Adligen, sondern die einzige Lebensmöglichkeit eines Menschen überhaupt. Er gesteht Stine auch, dass er krank ist "und ohne Sinn für das, was die Glücklichen und Gesunden ihre Zerstreuung nennen" (II,509). Dafür hat Waldemar aber auch die Empfindsamkeit aller Kranken.

"Ja, Fräulein Stine, das Kranksein, das eigentlich von Jugend auf mein Lebensberuf war es hat auch seine Vorteile; man kriegt allerlei Nerven in seinen zehn Fingerspitzen und fühlt es den Menschen und Verhältnissen ab, ob sie glücklich sind oder nicht." (II,509)

Im Lebensraum der Stine fühlt Waldemar die Gegenwart der für ihn notwendigen Lebenskraft, die sich ihm leider wegen der gesellschaftlichen Diskrepanz verschliesst. Im Gespräch mit seinem Onkel macht er dann den Versuch ein mögliches Bündnis mit Stine anzudeuten. Der Onkel, der eine leichte Fiebrerröte bei Waldemar bemerkt, warnt ihn, dass sein Leben sowieso "an einem seidenen Faden hängt" (II,534), und dass er sich schonen müsse. Auch bezüglich einer Ehe rät der Onkel ab, auch schon ohne zu wissen, dass Waldemar keine Dame ge-

¹³⁴ Schillemeit, S.107.



wählt hat, denn, wie er sagt, schuldet Waldemar sein Ledigsein sich selbst, seiner Dame und letztthin seiner Nachkommenschaft, "die bei kränklichen Leuten wie du nie ausbleibt" (II,535). Die Lebensschwäche Waldemars findet dann eine weitere Bestätigung durch seinen Selbstmord.

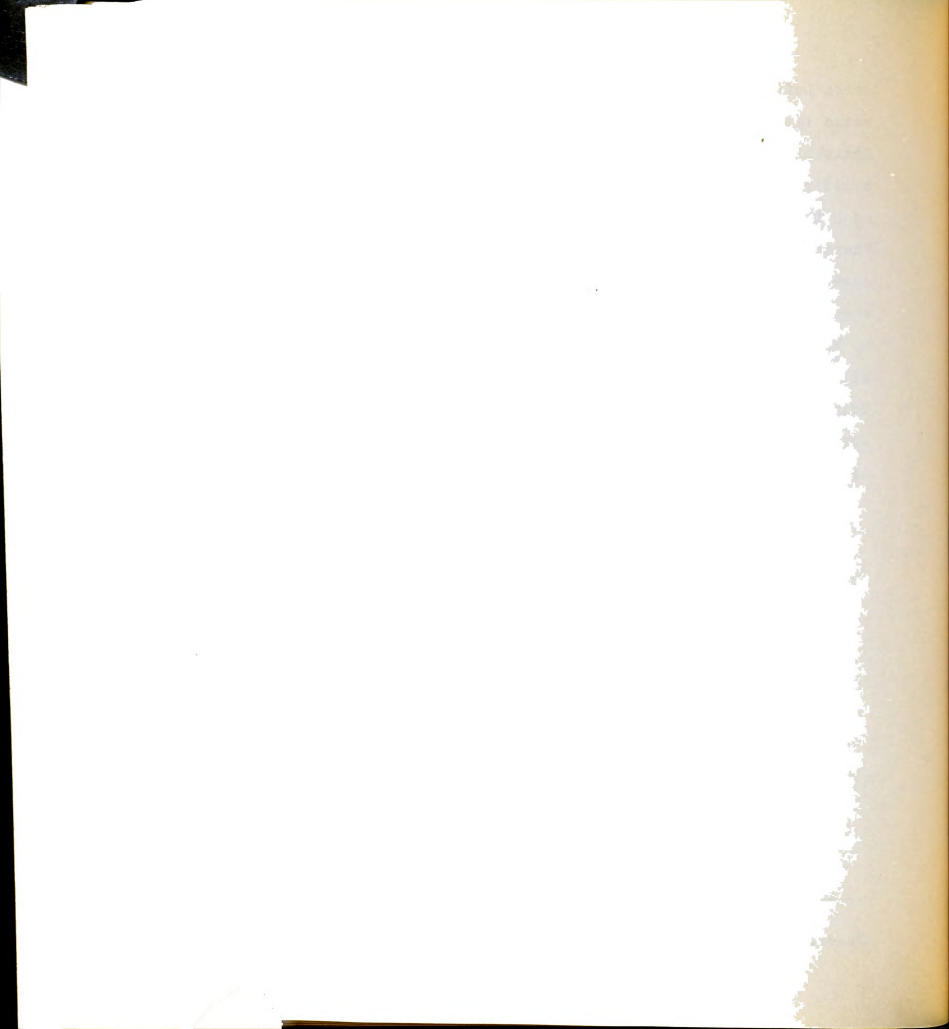
Wenn im Falle Waldemars vielleicht die Bemerkung Settembrinis in Thomas Manns Zauberberg zutreffen könnte,¹³⁵ nämlich, dass die Krankheit eine Form der Liederlichkeit sei, so muss man doch gestehen, dass Waldemar den Weg zur Gesundung erkennt. Dieser Weg ist jedoch gesellschaftlich versperrt, denn Stines Einwilligung in das Ehebündnis versagt sie ihm aus dem Grund, weil sie erkannt hat was die Folgen sein würden. Wichtig ist also, dass Waldemar nach dem Diktat seiner Persönlichkeit handelt.

Hugo in Mathilde Möhring ist eine ähnliche Männergestalt, die ohne weibliche Hilfe ihre innere wie äussere Krankheit nicht überwinden kann. Schon zu Beginn, als er noch ein Zimmer bei Möhrings mietete, erlag er den Masern, und es war Tilde, die ihn wieder gesund pflegte. Hugo erkennt auch dankbar die Fähigkeiten dieser Frau, indem er sie zu seiner Gattin macht. Aber wie Tilde auch ihren Mann anspornt in seiner Laufbahn, die ihn bis zum Bürgermeister einer kleinen Stadt bringt, so ist Hugo doch von immenser Empfindlichkeit gegenüber der Natur, der er dann schliesslich erliegt. Schon während seiner ersten Krankheit muss er vor der fri-

¹³⁵ Vgl. Weigand, S.55.

schen Luft und dem Licht bewahrt werden (IV,605-606). Auch seine letzte Krankheit (er erlebt wie Effi Briest einen Rückschlag durch Witterungseinflüsse) bringt fast symbolische Symptome mit sich, und später spricht Tilde mit ihrer Mutter noch über seine "Beklemmungen und die Atemnot", der er ein Vierteljahr ausgesetzt war. Die Krankheiten Hugos sind nicht ohne Absicht Krankheiten, die ihn von den sonst lebenswichtigen Naturkräften abschliessen. Fontane zeigt uns hier eine Männergestalt, deren Existenzberechtigung wie durch Vorbestimmung verscherzt ist. Tilde kann zwar im Gegensatz zu Stine die gesellschaftliche Tüchtigkeit fördern, aber seine Persönlichkeit kann sich mit seiner körperlichen Schwäche nicht versöhnen.¹³⁶

¹³⁶ Vgl. Hugos Flugmotivik IV,628,655. Siehe auch Wandrey, 249-251.



VI. Kapitel : Existenzmotive

Dieser Motivkomplex besteht aus abstrakten Motiven, die den Höhepunkt aller bisher diskutierten Motive darstellen. Die hier aufgestellten Motive reichen schon jenseits jeder konkreten physischen Charakteristik. Obwohl ihre bildliche Gestaltung aus dem rationalen täglichen Leben erwächst, ist es ein Teil ihrer flüchtigen Natur, dass sie einen idealen, fast unerreichbaren Seinszustand repräsentieren. So werden diese Motive im Werk des Dichters Fontane das Symbol für seine harmonische Weltanschauung, die sein natürlicher Mensch zu erreichen versucht.



Das Märchenmotiv

Wenn wir die existenziellen Anklänge des Märchenmotivs zusammenraffen wollten, wäre es wohl angebracht, zu behaupten, dass Fontane hier versucht den zweideutigen Zustand der Freiheit in seinen Menschen zu zeigen. In der Tat ist diese Freiheit zweideutig, da die Welt seiner Menschen des Öfteren über diese Freiheit triumphiert. Die Benennung dieses Motivs als Märchenmotiv ist daher auch bestimmt durch die Charakteristik dessen, was man als Märchen bezeichnet.

Als Ausdruck der bedingten Freiheit des Menschen innerhalb seiner Welt, zeigt sich durch diese Handlungsperspektive eine zeitweilige Unabhängigkeit der Wirklichkeit gegenüber. Es ist ein seelischer Zustand angedeutet, der wenig Ansprüche auf Glaubwürdigkeit stellt, i.a., eine Bestätigung dieses inneren Zustandes durch aussenstehende Faktoren ist unwichtig. Diese Erscheinungsform der einsamen Freiheit ist eine Urform der seelischen Verhaltensformen des Fontanemenschen, die sich bis zum Flugmotiv hin steigert.

Diese grundlegenden inneren Einstellungen bestimmen die äussere Erscheinung des Motivs in seiner variierten Ausdrucksweise. So steht neben der eigentlichen Erscheinung des Märchens das Motiv als Andeutung der Diskrepanz zwischen Welt und Mensch. Weiterhin charakterisiert es den natürlichen Menschen Fontanes, und zuletzt bedeutet das Aufsuchen des Märchenhaften auch eine Zuflucht der Persönlichkeit in den Lebensraum, der seinen Zwiespalt mit der Welt überwinden soll. Das Bild von Engel und Prinzessin, das häufig bei Fon-

tane erscheint, ist hier als Teil des Märchenmotivs behandelt, da beide derselben Problematik entstammen.¹³⁷

Die eigentliche Erscheinung des Märchens stellt im Romanwerk Fontanes jene Stellen dar, in denen auf ein bestimmtes Märchen verwiesen wird, wie z.B. in Effi Briest.¹³⁸

Effi soll Baron von Instetten vorgestellt werden, als sie sich mit ihren Spielgefährten im Garten befindet. Sie löst sich aus dieser Sphäre ihrer jugendlich spielerischen Unschuld mit der Bemerkung, "spielt nur weiter; ich bin gleich wieder da." (IV,17). Sie entschuldigt sich bei der Mama für ihre Verspätung und sagt: "Verzeih, ich will mich nun eilen; du weisst, ich kann auch rasch sein, und in fünf Minuten ist Aschenpüddel in eine Prinzessin verwandelt".

Diese Bemerkung wird so recht aus dem intuitiven Wesen Effis heraus gesprochen. Sie wirkt so entwaffnend, dass selbst die Mutter von einer ungewöhnlichen Weichheit befallen wird. Wie sehr das Phantastisch-Märchenhafte Effis sich hier gegenüber den Absichten Instettens abhebt, braucht wohl kaum betont zu werden. Tatsächlich macht Effi diese

¹³⁷ Vgl. IV,398: "Die Honig lächelte. 'Nein, Herr Kommerzienrat, nichts von Flügel, aber ich möchte doch sagen dürfen, "Unberührtheit vom Irdischen" das ist ein Engel".', III,666: "Wir armen Prinzessinnen, wir haben schon nicht viel, und aus der Welt der Wirklichkeiten sind wir so gut wie verdrängt; nimmt man uns auch noch die Märchen- und Balladenstelle, so weiss ich nicht, was wir überhaupt noch wollen."

¹³⁸ Vgl. auch I,8,148-151,164; II,48,336; IV,27,684 (Keitels Anmerkungen).



Bemerkung noch bevor sie über Instettens Plan sie zu heiraten informiert ist. Der märchenhaften Welt, die Effi dann mit der prosaischen Sphäre Instettens vertauscht, wird dann noch durch den bedeutenden Ausruf Herthas ("Effi, komm") Nachdruck verliehen, und von hier aus nimmt dann ihre Daseinsproblematik ihren Lauf. Effi sehnt sich ihr ganzes Leben nach dem märchenhaften Glück ihrer Jugend, wo sie ihrem natürlichen Instinkt folgen konnte. In den Pflichten ihres Lebens als die Frau Instettens, kann sie nie wieder jene märchenhafte Unschuld erreichen.

In dieser Art der Verbindung drückt das Märchenmotiv einen kindisch-spielerischen Wesenszug aus, die den Menschen von seiner Umwelt distanziert. In L'Adultera wird Melanie auch in diesem Lichte gesehen. Anastasia sagt z.B., dass Melanies Erscheinen die Brandenburger Torwache veranlassen würde "heraus" zu rufen, obwohl Melanie selbst diese Reaktion dem Erscheinen einer anderen Persönlichkeit zusagt ("Das ist um deinetwillen. Sie haben dich für eine Prinzessin gehalten." II,52).

Auch ihr Geliebter Rubehn betrachtet Melanies vorheriges Leben im scharfen Kontrast mit der prosaischen Existenz, die er ihr in einer Ehe mit ihm bieten kann. Es sind für beide schlechte Zeiten heraufgekommen und mit dem finanziellen Ruin Rubehns ist ein Tiefpunkt erreicht, den Melanie mit neuem Lebensmut Überwinden will. Aber Rubehn, ohne sie verletzen zu wollen, spricht doch seine Zweifel aus.

"Ach meine liebe Melanie, du warst immer ein Kind, und



du bist es auch in diesem Augenblicke noch. Ein verwöhntes und ein gutes, aber doch ein Kind...nie, solange du lebst, ist dir ein Wunsch unerfüllt geblieben. Und du hast gelebt wie im Märchen von 'Tischlein deck dich', und das Tischlein hat sich dir gedeckt...Und alles, was du getan hast, das hast du spielend getan. Ja, Melanie, spielend." (II,133)

Wenn diese neue Welt Melanies auch prosaischer ist als diejenige Effis in Kessin, so unterschätzt Rubehn doch die Lebensenergie Melanies. Es ist wahr, dass Melanies Leben nicht mehr die Form einer märchenhaften Existenz haben wird, aber ihre Annäherung an das neue Leben, worin sie Pflicht und Neigung zu harmonisieren versucht ist ehrlich und erfolgreich.¹³⁹

Natürlich bleibt auch die ironische Andeutung des Märchenmotivs bei Melanie nicht aus,¹⁴⁰ und keinem käme eine Bemerkung dieser Art wohl besser zustatten als ihrem ersten Mann van der Straaten (II,60). Man befindet sich auf einer Landpartie bei Lünnekes Kaffeehaus, als sich durch einen Zwischenfall, bei dem Elimar beinahe in das tiefe Wasser der Anlegestelle fiel, ein Gespräch über den Heroismus entspinnt. Melanie behauptet, dass "tragische Manieren" doch so eigentlich das sind, was die Frau von ihrem Manne verlangt. Van der Straaten ist anderer Meinung und behauptet spöttischerweise, dass es doch wohl die "lustigen Manieren" seien, und dass es am Ende doch der Dünkel einer jeden Frau sei, für einen indischen Prinzen oder einen Schah von Persien geboren zu sein.

¹³⁹ Vgl. I,785: "Aber ein Märchenleben ist kein Leben. Es fehlt was darin." I,858.

¹⁴⁰ Vgl. IV,398-399.



Die märchenhafte Seite der Persönlichkeit Melanies wird so durch ihren Mann, der nicht Anteil daran haben kann, durch Spott blossgelegt.

Wie das Märchenmotiv auf diese Weise den inneren Konflikt des Menschen andeutet, so wird die Zuflucht in eine märchenhafte Lebensform andererseits als notwendig dargestellt, wie z.B. in Irrungen Wirrungen.¹⁴¹ Bothos Bestreben in der Welt Lenes heimisch zu werden, sind letztthin Bestreben, einen harmonischen inneren Zustand zu erreichen, der gesellschaftlich nicht möglich ist. Die Welt Lenes wird daher von Fontane bewusst durch die Märchenmotivik gezeichnet.

Schon die räumliche Charakteristik dieser Welt ruht auf einer "halb märchenhaften Stille" (II,320), und man spricht von den eigentlich bescheidenen Häuslichkeiten der Dörr als dem "Schloss". Lene, die Pflgegetochter der Frau Nimptsch, wird auch schon frühzeitig von der Dörr entsprechend charakterisiert, als sie die Nimptsch in bezug auf Lene und deren Verhältnis mit Botho mit der Bemerkung vertröstet, dass sie ja nicht ihr eigen Fleisch und Blut wäre und dass sie vielleicht eine Prinzessin sei (II,322).

Aber auch die Dörr ist ein Teil der Erscheinung dieser märchenhaften Welt. So sagt Botho als er eine kleine Überraschung auf einem seiner Besuche mitbringt: "Nun, da will ich nicht lange warten lassen, sonst denkt meine liebe Frau

¹⁴¹ Vgl. I,65,78,79,102,122,180,189,342,245,606,640,672; II,144,145,166,190,283,284,519,579,596,623,625,643,705,730,737; III,324; IV,22,30,58,409,469.

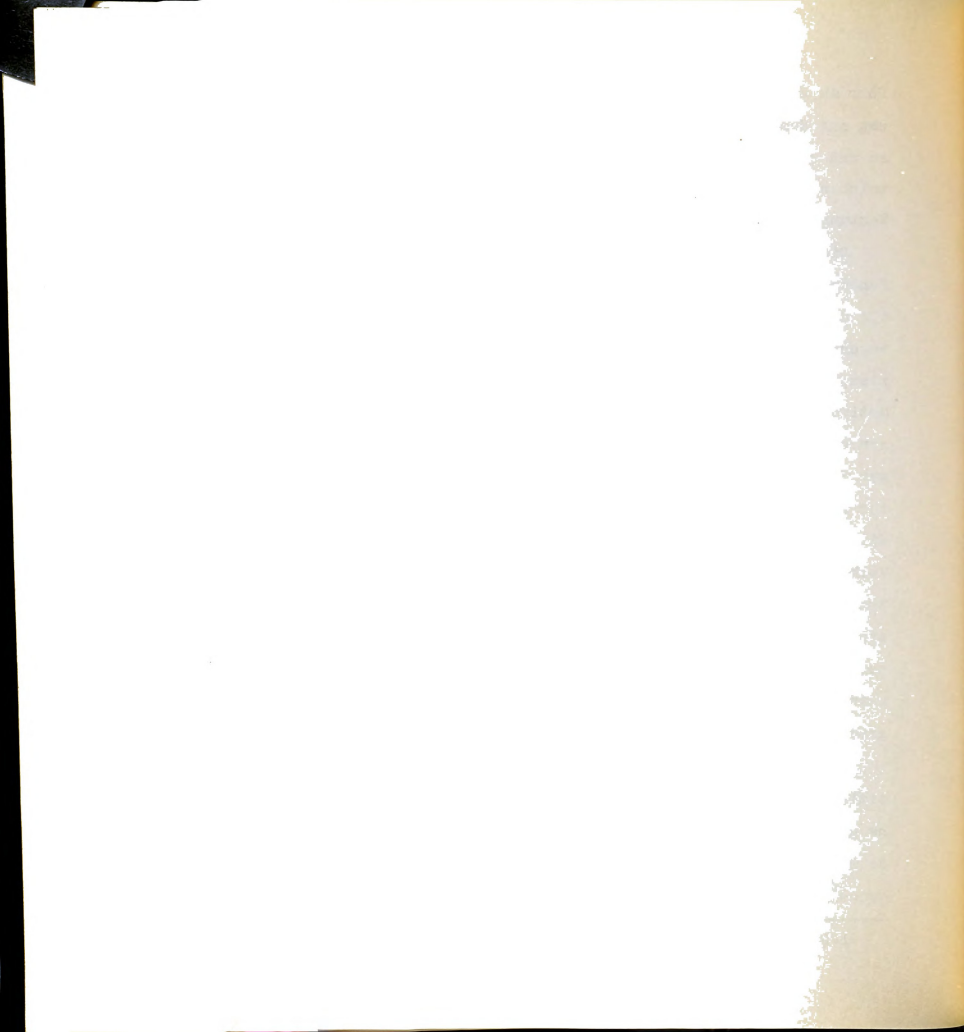


Dörr am Ende, dass es ein goldener Pantoffel ist oder sonst was aus dem Märchen (II,336). Botho wendet sich dieser Welt zu und seine Liebe zu Lene ist der Schlüssel, der in einer solchen zauberhaften Welt seiner Neigung auch eine ethische Wertung verleiht.

Dieser Zauber im Anklang an die Idee der Prädestination Fontanes, unterliegt auch der Erscheinung des Märchenmotivs als direkte Charakterisierung des natürlichen Menschen, insbesondere Marie in Vor dem Sturm. Die Charakterisierung Maries, die sich kompositorisch ausrundet, und durch diverse Motive getragen wird, findet auch im Märchenmotiv ihren Ausdruck. In der Tat eignet sich neben Effi wohl kaum eine Figur Fontanes so gut für dieses Motiv. Dafür sprechen schon ihr rätselhafter Ursprung, wie auch ihr feenhaftes Wesen. Wir brauchen hierzu bloss die Leitmotivik des Hohen-Vitzer Volksreimes "Und eine Prinzessin kommt ins Haus..." zu betrachten. Ihr märchenhaftes Wesen wird in der Gegenüberstellung zu einer standesgemässen Prinzessin besonders hervorgehoben, da es ja ein bezeichnender Faktor ist, dass Marie zwar nicht standesgemäss ist, aber dennoch über alle Standesgrenzen hinaus natürlich erhaben ist.

So charakterisiert Renate zu Beginn Marie mit den vielzitierten Worten: "Sie ist wie ein Märchen. Wenn morgen eine goldene Kutsche bei Kniehases vorgefahren käme,..ich würde mich nicht wundern" (III,25).¹⁴² Auch Schulze Kniehase nennt sie ein Feenkind, seine Weihnachtspuppe und sein Zau-

¹⁴² Vgl. Demetz, 63.



berkind, als er sie in seinen Haushalt als Pflege Tochter aufnimmt (III,76-77). Selbst Maries Weigerung Othegravens Heiratsantrag anzunehmen, findet im Sinne dieser Motivik durch Levin eine Auslegung: "Er ist aus Münsterland, und sie ist aus Feenland, und alles Westfälische ist der letzte Fleck der Erde, mit dem sich die Feen befreunden können". Marie ist so wie die Märchenprinzessin gestaltet und begründet ihr Glück und das Glück der Sippe Levins, da sie eine der wenigen Charaktere Fontanes ist, die ihrem Instinkt folgt, ohne in einen gesellschaftlichen Konflikt zu geraten.



Das Traummotiv

Wie im Märchenmotiv, so offenbart sich uns auch im Traummotiv der Zwiespalt des Menschen in der Gegenüberstellung des Daseins und seiner eigentlichen existenziellen Bestimmung. Obwohl das Traummotiv schon in der Romantik eine reiche Ausprägung psychologischer Komplikationen erwirkte, tritt seine Form bei Fontane klar und bewusst in Erscheinung. Innerhalb dieser Gruppierung existenzieller Motive erleben wir auch hier eine Grundsituation des Fontaneschen Denkens, in der das Bewusstsein der Psyche sein Anrecht geltend macht und sich ausdrückt. Dieses zweite Gesicht des Menschen bedeutet für Fontane nicht mehr und nicht weniger als eine metaphysische Ehrlichkeit, die sich besonders in seinem natürlichen Menschen rücksichtslos durchsetzt.

In der Erscheinungsform des Motivs sehen wir den Traum grundlegend als Vordeutung kommender Geschehnisse oder als Auslegung der menschlichen Psyche. Bei Fontane stehen wir der Anerkennung des Unterbewusstseins als Teil der Persönlichkeit gegenüber. So gestaltet sich die existenzielle Bedeutung des Motivs in der Aufdeckung aller Persönlichkeitsaspekte zum vollen Verständnis seines Menschen.

In der Gestaltung des Traummotivs als Vordeutung kommender Ereignisse, oder proleptischer Bilder, wie Demetz sie nennt,¹⁴³

¹⁴³ Demetz, 59-65. Demetzes Diskussion der Träume Levins in Vor dem Sturm erübrigt hier eine Wiederholung derselben. Die Erscheinung des Traums als Motiv erschöpft sich natürlich nicht in Vor dem Sturm, wo die Funktion dann auch anders als proleptisch wirkt. Die stilistische Funktion des Traumes als Quelle des "proleptischen Bildes" ist von Demetz richtig er-



muss vor allem betont werden, dass dies eine Denkweise Fontanes ist, die sich in seiner gesamten Stilistik manifestiert. Die undefinierbare Kraft, die das Geschick der Menschen wie das Geschick des Einzelnen bestimmt, ist hier im Traum auch als dem Individuum innewohnend gestaltet. Somit sind gewisse Menschen Fontanes mit der Fähigkeit des Traumerlebnisses ausgestattet, was ihnen ermöglicht Lichtblicke des Schicksals zu erhaschen.¹⁴⁴

Eine Persönlichkeit dieser Art ist auch Christine in Unwiederbringlich (II, 623-624). Sie sitzt allein mit der Dobschütz, die eine Träne in Christines Auge bemerkt. Auf die Frage, was es sei, antwortet sie, dass sie von einer "unbestimmten Angst" sei, deren Grund ein Traum sei. Obwohl sie der Dobschütz versichert, dass sie das Träumedeuten als heidnisch betrachtet, ist das Bild doch von solch innerer Wucht, dass es eine Angst kausiert. So erzählt sie von einem Trauerzug, an dem auch Holk teilnimmt ("in der Ferne"), der sich plötzlich in einen Hochzeitszug verwandelt, nur um sich wieder in einen Trauerzug umzuwandeln.

Noch vor der eigentlichen Scheidung von Holk erlebt Christine schon den Verlauf der Dinge in der Zukunft. Die Trennung wird alle in Trauer versetzen, wobei Holk sich in der Ferne zu vergessen sucht. Die Umwandlung in den Hoch-

(143) kannt, wobei aber erwähnt werden sollte, dass die Gestaltung des Bildes als Stilelement bei Fontane fast immer jener Motivbündelung unterliegt, die sich nicht nur im Traum offenbart.

¹⁴⁴ Vgl. I, 768, 786; II, 639; II, 397, 406.

zeitszug deutet also die Wiedervereinigung Holks und Christines durch eine zweite Einsegnung an. Der Selbstmord Christines erklärt uns dann zuletzt den erneuten Wechsel des Traumbildes in einen Trauerzug.

Wenn Christine auch die volkstümliche Wurzel der Traumdeuterei erkennt, kann sie selbst als religiöse Frau die Wirkung nicht verleugnen. Für sie klärt der Traum nicht nur den Konflikt zwischen ihrer Welt und der ihres Mannes, sondern bringt in ihr die Überzeugung auf, dass dieser Konflikt unlösbar ist.

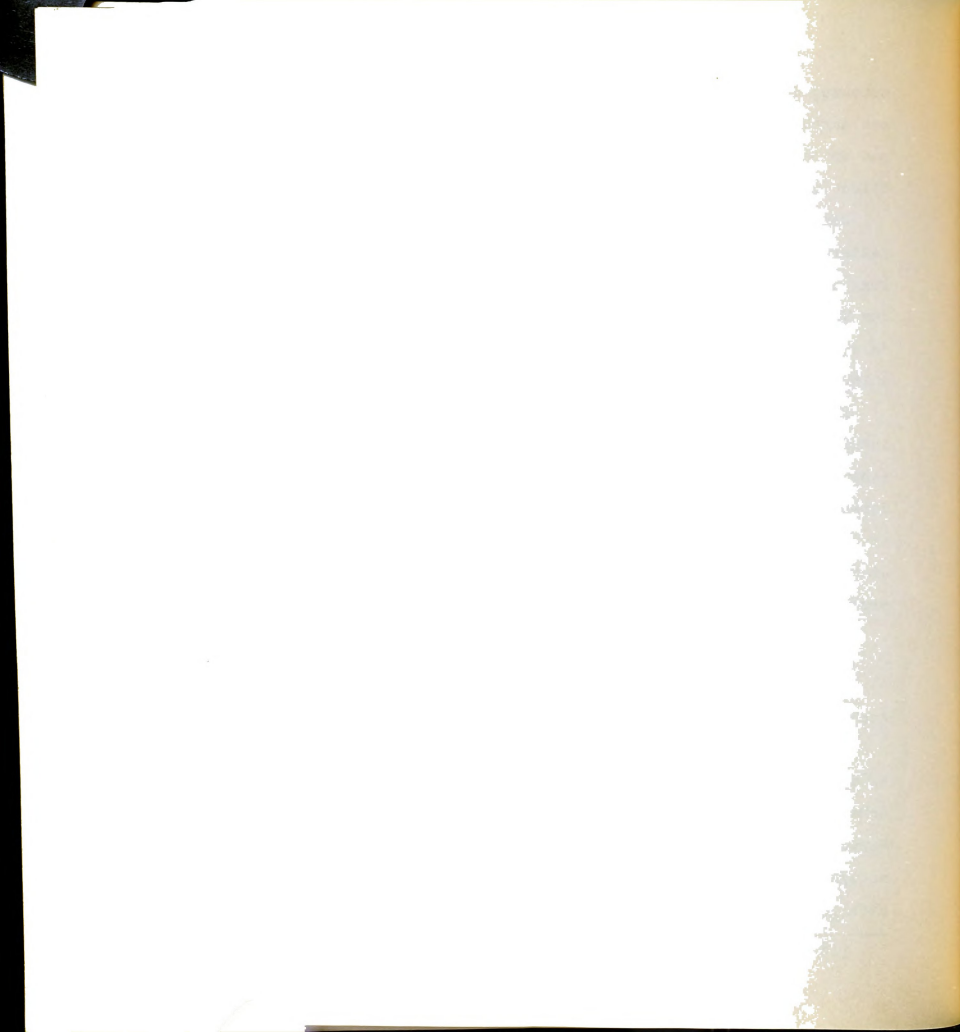
Diese Art der Vorbestimmung im Traum erhält durch das intuitive Wissen um die noch nicht ausgelöste Problematik eine existenzielle Perspektive, die letztthin der jeweiligen Persönlichkeit innewohnt. Das ist auch zutreffend für Instetten in Effi Briest, als er nach Effis Schlittenfahrt mit Crampas ihr am nächsten Morgen beim Frühstück seinen Traum erzählt.

"Ich träumte, dass du mit dem Schlitten im Schloos verunglückt seist, und Crampas mühte sich, dich zu retten; ich muss es so nennen, aber er versank mit dir".
(IV,162)

Auch hier wird der Verlauf des Romans den Traum bestätigen.

Wie das Traummotiv das Zukünftige andeutet so bestätigt es aber auch das Seiende, d.h. es klärt uns in seiner Erscheinung Aspekte der Persönlichkeit, die zur Totalität des Menschen unentbehrlich sind. In dieser Funktion des Traummotivs sieht Pongs die Möglichkeit für das Gefühl das tatsächlich Erlebte auszusprechen.¹⁴⁵ Wenn das tatsächlich Er-

¹⁴⁵ Pongs, 145.



lebte bei Fontane auch den empirischen Raum bezeichnet, so ist der Traum bei ihm doch auch auf diesem Boden gewachsen. Dieser Boden ist das Erlebnis selbst, das nun in gesteigerter Form im Traum erscheint und die tatsächlichen Gründe andeutet, wie das bei Holks Traum in Unwiederbringlich geschieht (II, 716-717).

Was auf der Ebene des von Aussen wahrzunehmenden Erlebnisses geschieht, ist, dass der solide Ehemann Holk im moralisch nicht so festen Hofleben Kopenhagens der Ebba Rosenberg zum Opfer wird. Dieses gesellschaftlich fast normale Ereignis hat aber in bezug auf Holk eine elementare Dimension, die sich im Traummotiv ohne Zweifel offenbart. Das elementare des ganzen Verhältnisses, erscheint hier in einer Form, die über Persiflage und zweideutige Sprache der Gesellschaft erhaben ist.

Wiederum sind wir Zeuge einer Motivbündelung, die Fontane dem Traum unterlegt. Der Mond mit seinem "unheimlichen Blick" ist der Grund für die Schlaflosigkeit, die, als sie endlich überwunden ist, nur den unruhigen Träumen Platz macht. Der Stoff des Traumes liefert nun das leitmotivisch erscheinende Bild des "Makellos" (siehe Bildmotiv), dessen Erscheinen nun zum gegenständlichen Vehikel der elementar erregten Gefühle Holks wird. Ebba selbst erscheint hier als Meerweib, die ihn in den elementaren Bereich der Flut zieht. Holk, der hierüber erwacht, gesteht sich, dass Ebba durchaus dazu in der Lage wäre. Er will aber, trotz seiner Neigung nicht weiter bei diesen Gedanken verweilen.



Wie die Persönlichkeit im vordeutenden Traum am zukünftigen Geschehen teilnimmt, so ist auch hier von seiten Holks eine seelische Verständigung mit den Urkräften zu entdecken, die nur durch den Traum angedeutet werden kann. Durch den Traum sieht Holk so die tragischen Konsequenzen, die sich verwirklichen werden, wenn er seinem Instinkt folgen wird.

So erscheinen in Fontanes Romanwelt eine Reihe von Charaktere, die eine Affinität zum traumhaften Zustand aufweisen und die in ihrer gesamten Charakteristik als natürliche Menschen auftreten. Diese Menschen sind mit dem Elementaren so eng verbunden, dass die Erscheinung des Traumes sie nicht nur von der konventionellen Welt distanziert, sondern sie selbst in einer Art Flucht ins Ich in ideale Bereiche versetzt, die der romantischen Heimat gleichen könnte.¹⁴⁶ Eine solche Gestalt ist Marie in Vor dem Sturm.

Marie ist so distanziert vom konventionellen Bewusstsein, dass es ihr nicht möglich ist Standesunterschiede, wie der ihre, im Verhältnis zu ihrer Freundin Renate, zu empfinden. Fontane charakterisiert sie mit den Worten: "Sie sah in die Welt wie in einen Traum und schritt selber traumhaft darin umher" (III,82). Wirklichkeit ist für Marie ein Begriff, der, ihrem natürlichen Wesen angepasst, sich in Bereiche entgrenzt, die dem normal Sterblichen verschlossen bleiben. Ähnlich wie Kleists Käthchen hat sie eine intuitive Gewiss-

¹⁴⁶ Vgl. besonders Hilde in Ellernklipp (I,138,144), Waldemar in Stine (II,556) und Effi Briest (IV,23,46,93, 283).



heit ihrer Wahlverwandtschaft mit Levin und auch hier trifft man sich auf der Ebene der Träume.¹⁴⁷

Diese Träume, als Verständigungsmittel auf unbewusster Ebene, wirken sich auch andererseits aus und wo diese Verständigung fehlt, kann nicht von einer seinsergreifenden Verbindung gesprochen werden. Kathinka, die in Levins Unklarheit von ihm geliebt wird, kann diese Neigung nicht erwidern. Ihr Kommentar über Levins Charakter, während ihrer Aussprache mit ihrem Vater, ist daher auch kennzeichnend.¹⁴⁸ "Alles an ihm ist Phantasie; er träumt mehr, als er handelt" (III, 397). Eine bessere Aufrechterhaltung der Motivkonstanz hätte Fontane nicht finden können.

Eine weitere Betonung des Auserwähltseins Levins und Marias erleben wir durch die zweite Rivalenfigur, nämlich Tugal. In seinen Gefühlswirren gesteht er Marie zu scheinbar günstigem Zeitpunkt seine Liebe, und zwar als beide allein

¹⁴⁷ Die Parallele zu Kleists Käthchen von Heilbronn lässt sich noch weiterführen. Kleist enthüllt Käthchen am Schluss als sozial ebenbürtig, während Fontane das durch die Humanisierung des alten Vitzewitz überflüssig macht. Vgl. auch Gunter H. Hertling, "Kleist's 'Michael Kohlhaas' und Fontanes 'Grete Minde'", The German Quarterly, No. 1, XL (January 1967), S. 24-40. Hertling sieht beide Dichter zwar verschieden in ihrer Wesensart, jedoch ähnlich im Keim ihrer Skepsis. Der Erkenntnis eines Determinismus, an dem Kleist zerbricht, setzt Fontane seinen Lebensmut entgegen.

¹⁴⁸ Demetz, 60. Demetz sieht Levin, im Gegensatz zu Scotts Edward, als Liebling des Dichters. Diese Beobachtung bestätigt sich auch hier insofern, dass die kritische Bemerkung Kathinkas nicht die Gefühle des Autors vertritt und auf einem Missverständnis ihrerseits beruht.



in die Kirche eingeschlossen werden. Seine gefühlsvolle Liebeserklärung kann von Marie nicht erwidert werden und erlebt ein jähes Ende, als der alte Kubalke die Türe wieder aufschliesst. Tubal will zwischen sich und Marie Frieden haben, und indem er ihr die Hand bietet meint er, ob es wohl ein Traum gewesen wäre. Aber in entscheidender Geste schüttelt Marie den Kopf. Für ihr traumhaftes Wesen wäre die Bejahung dieser Frage Tubals eine Zustimmung zum Bündnis gewesen, und was Tubal als Illusion sehen möchte wäre für sie zur Realität geworden.



Das Fluchtmotiv

Im Gegensatz zum Märchen- und Traummotiv sehen wir im Fluchtmotiv zum ersten Mal den Ausdruck der existenziellen Problematik in der physisch äusserlichen Handlung. Die Dissonanz von Wesen und Lebensraum steigert sich in dem Masse, dass eine Flucht ins Märchenhafte oder in den Traum nicht mehr ganz genügt, selbst wenn die Ausführung der Flucht auch nicht immer verwirklicht wird.

Der natürliche Mensch Fontanes sucht hier einen anderen Zustand in einer neuen Daseinssphäre, von der er sich einen inneren und äusseren Ausgleich erhofft. Obwohl diese natürliche Reaktion als Ausdruck eines Freiheitsverlangens absolut ihre volle Berechtigung hat, bedeutet das jedoch nicht, dass hier eine Lösung des problematischen Zustandes vorherrscht. In der Tat ist das Erreichen des Zustandes der Freiheit nicht im Verrücken der äusseren Daseinssphäre zu verwirklichen. Das Fluchtmotiv in seinen Variationen drückt das dann auch aus, und die Flucht erscheint uns erstens als Handlung zum Erreichen eines Zustandes in dem das Individuum Klarheit, Ruhe und Überlegung erfährt, zweitens als Notwendigkeit und Ausweg einer unmöglichen Situation und drittens einer ausweglosen geographischen Flucht, in der sich der Mensch einer Illusion der Lösung seiner Konflikte oder der Resignation hingibt.

Die Wende im Leben des Fontanemenschen ist häufig durch eine Art Schwebezustand angedeutet, in der er aus erneuter Perspektive Vergangenheit und Zukunft überblicken kann.



Hier erreicht ihn auch die Entscheidung des Fortlebens oder auch der Termination seines Lebens. Holk in Unwiederbringlich ist ein gutes Beispiel für den ersten Fall. Sein Aufenthalt in London, nach erfolgter Scheidung von Christine, repräsentiert die Flucht in die neue geographische, wie auch gesellschaftliche Sphäre, die ihn ausserhalb des Raumes seiner Entscheidung hält, d.h., Kopenhagen wie auch Holkenäs. Sein Zustand ist aber der der Einsamkeit und Isolierung von einer echten Daseinsform, und erst als er die Nachricht erhält, dass er auf eine Wiedervereinigung mit Christine hoffen kann, fühlt er sich erleichtert in der Hoffnung, dass sein Asyl beendet ist.

Holks Flucht in die "Zerstreuung" bringt für ihn nur die Einsicht, "dass auch das Üdeste Daheim immer noch besser ist, als das wechselvolle Draussen" (II, 790), ein erneuter Hinweis, dass er eben doch der geborene Ehemann ist, wie Ebba wiederholt betont. Wenn sich an Holks Wiederkehr in seine ursprüngliche Daseinssphäre auch nicht die Garantie des "Glückes von Holkenäs" anknüpft, denn das scheitert schon an der unwiederbringlichen seelischen Konstitution Christines, so verhalf ihm die Flucht doch eine Klarheit zu erreichen um seine Position im Dasein zu erkennen.

Die Flucht Holks, die gesellschaftlich bedingt mehr einer Anstandsreise gleicht, hat in Schachs Flucht auf sein Gut in Wuthenow ein frappantes Gegenüber. Im Gegensatz zu Holk ist Schach alles andere als der geborene Ehemann, da er im höchsten Masse von der gesellschaftlichen Offizierswelt ab-



hängig ist. Seine Ehe mit Victoire, die sich nun anbahnen soll, bedroht aber gerade diese Welt Schachs, die er aus existenziellen Gründen nicht entbehren kann. Je näher er dem entscheidenden Zeitpunkt entgegentritt, desto mehr verlangt seine innere Unruhe nach einer äußerlichen Handlung, die ihm die Möglichkeit gibt wenigstens seine Situation klar zu übersehen.

Die Flucht bereitet sich schon vor in dem sich verfremdenden Verhältnis Schachs gegenüber den Carayons (vgl. Kapitel "Schach zieht sich zurück" I,618-621 und dem andeutenden Kapitel "Es muss etwas geschehen" I,621-626). Die Problematik Schachs steigert sich aber nach der Publizierung der Karikaturen zum Höhepunkt, worauf er dann um Mitternacht auf seinem Gut in Wuthenow ankommt.

Die Notwendigkeit der Entscheidung, die über ihm hängt, wird durch die Unruhe seines Äusseren und inneren Wesens, wie es sich in Wuthenow äussert, noch betont. Er kann nicht schlafen und Nachtfalter stören die Ruh im Zimmer, bis er aufsteht um in den Garten zu treten. Als er wiederholt den Schatten einer Eiche umschreitet (Es muss also auch eine Mondnacht sein!), kommt ihm der Gedanke, dass er im Kreis schreitet, und er beschliesst mit der vielsagenden Bemerkung "könnt' ich heraus!" (I,645). Für Schach gibt es aber keinen Ausweg.

Diese Landflucht Schachs ermöglicht es ihm jedoch jene Klarheit über sein Schicksal zu gewinnen, die für sein Wesen lebensnotwendig ist. Wenn Schach auch am Ende Selbstmord begeht, so bestätigt das nur seine Einsicht auf Wuthenow am See,



nämlich, dass kein Ausweg aus dieser Situation führt.¹⁴⁹
Der Tod bildet also die absolute Flucht.

Die andere Erscheinung des Fluchtmotivs deutet auf die geographische Flucht als Notwendigkeit und, was wichtiger ist, als Lösung einer Problematik. Hier wird der Konflikt zwischen Pflicht und Neigung zugunsten der Neigung gelöst und zwar durch eine Flucht aus der gegenwärtigen Situation, wie z.B. Kathinka in Vor dem Sturm.

Das bestimmte Problem ist die Liebe Kathinkas für den Grafen Bninski, der dem Vater Kathinkas aus politischen Gründen nicht annehmbar ist. Die hierauf notwendige Flucht Kathinkas aus der Daseinssphäre ihres Elternhauses wird von Fontane auch so entsprechend begründet.

Das Kompromisslose des Charakters der Kathinka drückt sich hier als blutbedingt aus. Hierzu ist uns ein ausreichendes Portrait der Mutter Kathinkas gegeben zu der sie unzertrennliche Charakterbeziehungen hat. Diese Mutter endete ihr Erscheinen als Ehefrau des Geheimrats von Ladalinski auch mit einer Flucht, die ähnlichen Gründen wie denen Kathinkas entsprang. Auf einer Fuchsjagd reitet sie mit ihrem Liebhaber davon, dem Geheimrat zwei Kinder hinterlassend, Tubal und Kathinka. Die Affinität zwischen Mutter und Tochter

¹⁴⁹ Vgl. I, 679. In diesem Brief Bülow's an Sander spiegelt sich Bülow's Ansicht über Schachs Flucht: "Er flieht nach Wuthenow, einfach weil das holde Geschöpf...ein paar Grübchen mehr in der Wange hat, als gerade modisch oder herkömmlich ist...Er flieht also, sag' ich, löst sich feige von Pflicht und Wort..."

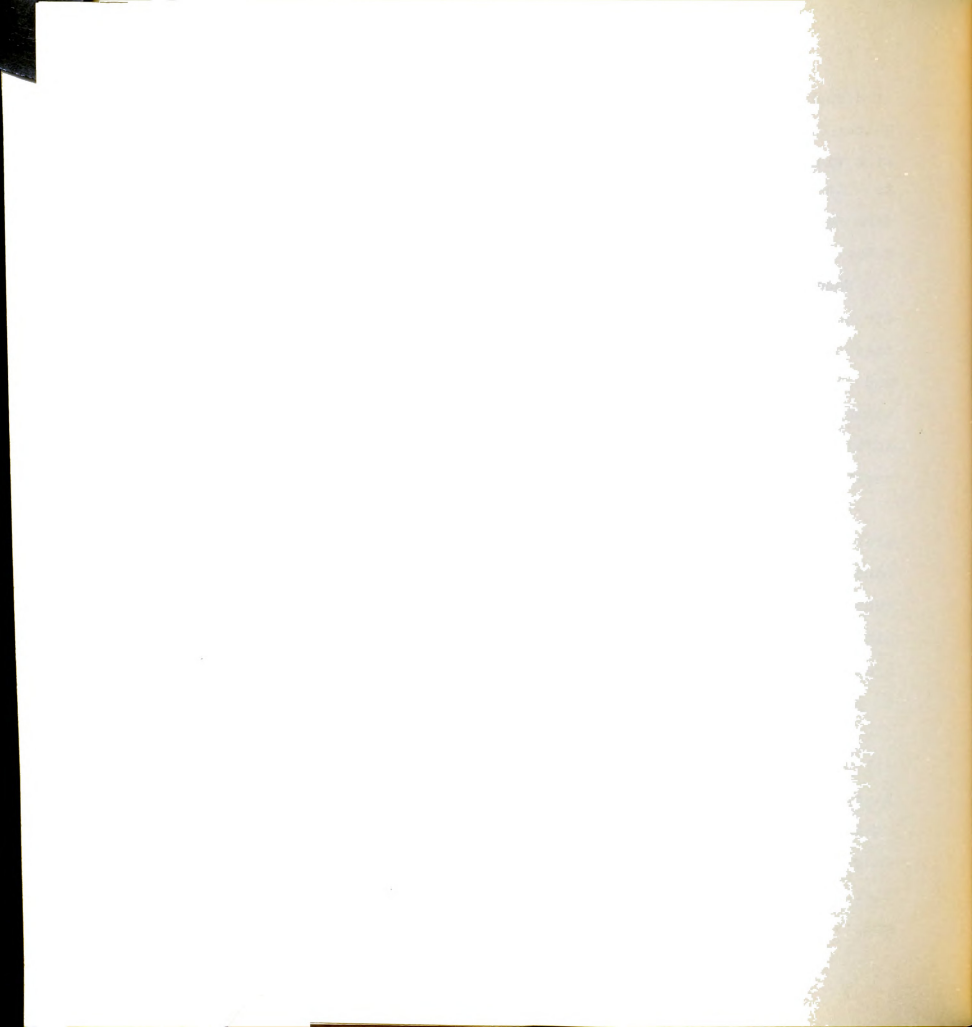


wird noch hervorgehoben durch die Tatsache, dass Kathinkas Mutter Tubal nie liebte und nur Kathinka gegenüber, weil sie sich vielleicht selber in ihr sah (III,327), Interesse zeigte. In ihrem lakonischen Abschiedsbrief an ihren Mann steht dann auch "einen Kuss für das Kind", bedeutungsvoll im Singular.

Neben der kompromisslosen Natur Kathinkas erscheinen nun die bestimmenden äusseren Umstände, insbesondere die politische Einstellung ihres Vaters, der einst aus Polen floh und sich nun weigert erneute Bande mit diesem Lande durch einen Schwiegersohn zu knüpfen. Die Problematik, die für Kathinka so zur "Existenzfrage" wird (III,399), lässt ihr somit keine Wahl als die Flucht mit Brinski.

Die Lösung des inneren Konfliktes durch die Flucht ist aber eine sehr fragliche Angelegenheit bei Fontane. So üben besonders die älteren Menschen eine Resignation, die für Fontane typisch ist. Diese Erkenntnis der wahren Zustände verhindert besonders die Illusion einer Lösung durch die geographische Flucht, wie das im Gespräch Instetten-Wüllersdorf in Effi Briest ersichtlich ist.

Die Problematik Instettens, die sich nach erfolgtem Duell und Trennung von seiner Frau Effi, in einer Mischung von Reue, Verzweiflung und Resignation offenbart, steigert sich an Intensität, so dass Instetten sich die Einsicht aufdrängt, dass sein Leben verpfuscht ist (IV,287). Er erkennt nur zu klar, dass er den "Mann im Büsserhemd" wohl kaum abgeben könnte, und das wohl das Beste sein würde "weg von hier" und



zwar nach Afrika, ¹⁵⁰ d.h. in eine Situation, in der Kultur und Ehre, jene fatalen Pole seines Dilemmas, nicht vorhanden sind. Wüllersdorf betrachtet diesen Ausweg jedoch als "Leutnantslaune" und gibt seine Meinung.

"Einfach hierbleiben und Resignation üben...Es ist Torheit mit dem Im-Urwald-Unterkriechen oder In-einem-Termitenhügel-Nächtigen...In der Bresche stehen und aushalten, bis man fällt, das ist das beste." (IV,288)

Wüllersdorf sieht sein eigenes Leben in diesem Lichte, ein Leben gesegnet mit "Hilfskonstruktionen" (IV,289), die ihm noch ein kleines Glück sichern können.

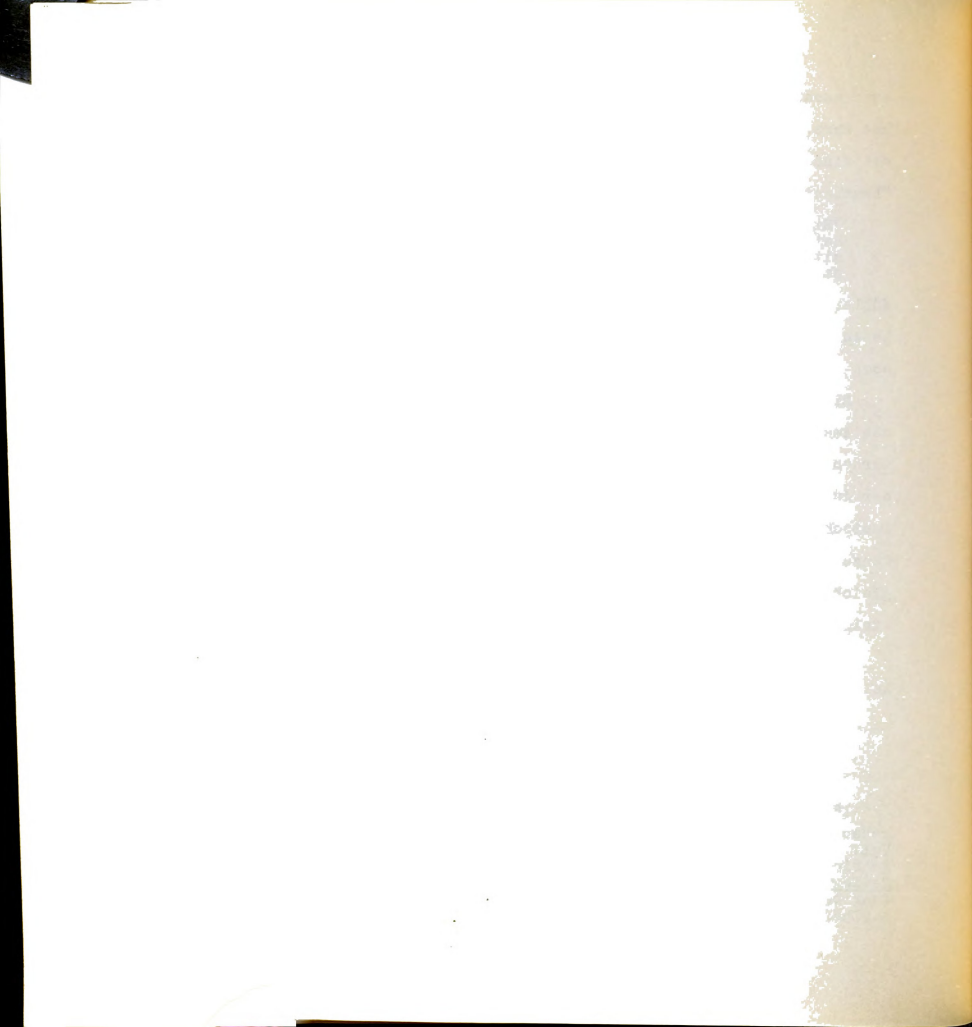
Eine weitere Variation dieses Motivs erscheint in der Idee Amerikas als das Land, wo Probleme ohne Umwege gelöst werden. Fontane beschäftigte sich selbst mit dem Gedanken der Auswanderung, aber die künstlerischen Bande die ihn an Deutschland fesselten waren stärker.¹⁵¹ Was immer Fontanes Konzept von Amerika sei,¹⁵² das Glück als heilbarer Ausgleich der Problematik wird dort nicht gefunden, eine Feststellung die auch in Quitt aufrechterhalten ist.

Das zeigt sich auch in Stine. Waldemar, der seinem Onkel erzählt hatte, dass er die unter seinem Stand stehende

¹⁵⁰ Vgl. IV,505,507,530,555,576.

¹⁵¹ Roch, S.91.

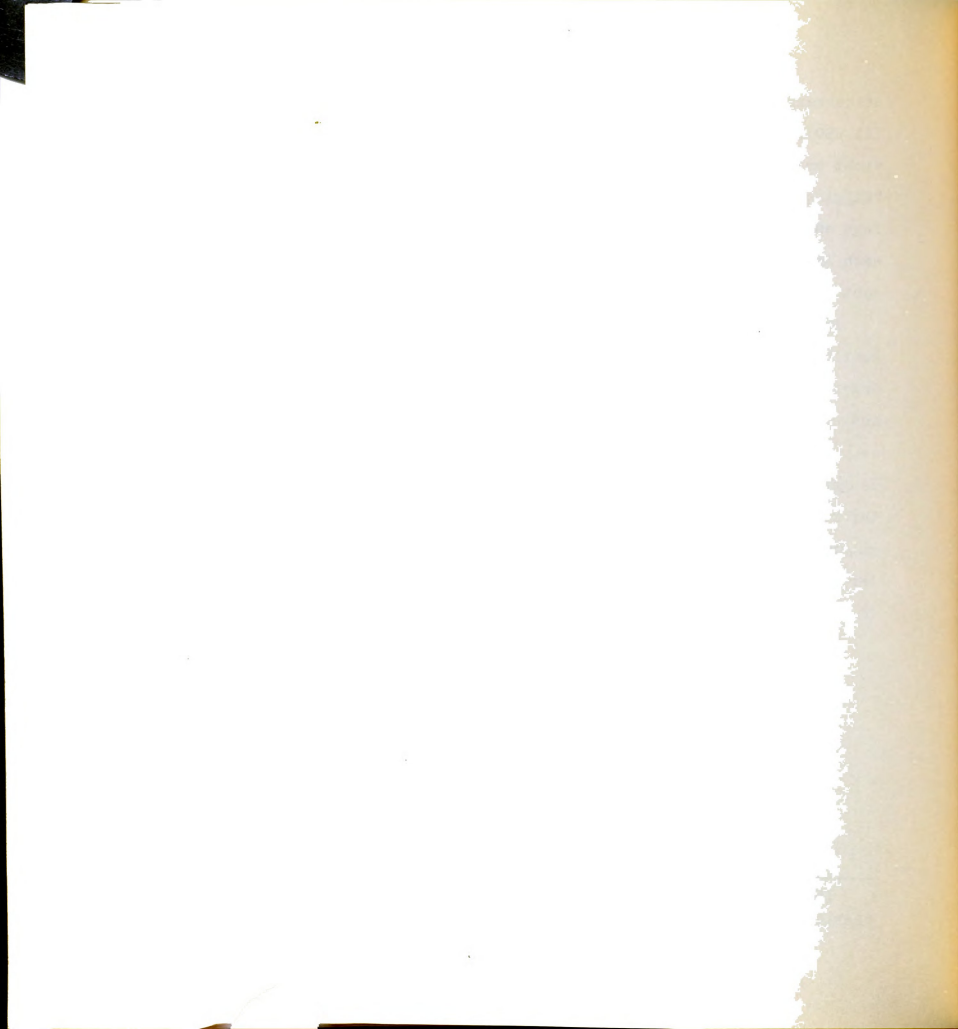
¹⁵² Demetz, S.107. Fontanes Amerika ist hier als "buntscheckiges Derivat" bezeichnet. Vgl. auch Arthur L. Davis, "Theodor Fontane's interest in America as revealed by his novel 'Quitt'," American-German Review, XIX,3 (1953), S.28-29. Hier ist es besonders "the American's wholesome sense" der sich gegenüber Europa vorteilhaft bewähre und Fontane anzog.



Stine heiraten würde, um dann mit ihr nach Amerika zu gehen (II,550), fühlt das wohl auch. Man kann sich des Lächelns nicht erwehren, wenn man sich diesen kränklichen Menschen in "diggings" vorstellen sollte. Stine erkennt das sofort und legt es ihm in ihrer direkten Weise auseinander: "Du willst nach Amerika, weil es hier nicht geht. Aber glaube mir, es geht auch drüben nicht".

Die scheinbare Naivität, mit der Fontane die Idee eines Amerika in die Gedanken seiner Menschen legt, wird durch ein Gegenargument, wie das der Stine, gekontert. Amerika als Ausweg ist eine Illusion, von der man zwar sprechen kann, die aber nicht zur Ausführung gelangt. Fontanes Menschen überzeugen sich meistens von dieser Illusion, und halten aus in ihrer Daseinssphäre in einem Zustand der Resignation. Darin unterscheidet sich Fontane wohl von Raabe, dessen Bewohner der Sperlingsgasse in der Auswanderung nach Amerika die letzte Möglichkeit einer Existenz sehen.¹⁵³

¹⁵³ Georg Lukacs, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts (Berlin, 1952), S. 268, 271, 272.



Das Spielmotiv

Wie das Fluchtmotiv eine äussere Reaktion auf die innere Problematik darstellt, so zeigt uns das Spielmotiv Aspekte der Persönlichkeit, die eine existenzielle Naivität enthalten. Diese Naivität erscheint in verschiedenen Intensitätsstufungen, die von der blossen beiläufigen Erscheinung des Spiels bis zum symbolischen Ausdruck der Persönlichkeit reichen. Die existenzielle Dimension dieser Naivität erklärt sich aus der Erscheinung des Spielmotivs als Zeichen der wahren Natur des Individuums, die von allen gesellschaftlichen Einflüssen frei ist. In der Situation des Spieles wird die Ungezwungenheit des Gefühlsausdruckes offenbart, die den Fontanemenschen in all seiner Frische erscheinen lässt.

Als blosser äussere Erscheinung sind Spiele, wie z.B. das Kartenspiel, nur zum gesellschaftlichen Zeitvertreib angeführt und haben keine symbolische Prägnanz zu verzeichnen. Das Spiel ist hier Ausfüllung der Situation mit literarisch begrenztem Wert.

Eine Andeutung von tieferer Bedeutung erleben wir in Vor dem Sturm, wo ein Pfänderspiel selbst den Titel des gesamten Kapitels trägt ("Alles, was fliegen kann, fliege hoch" III,101-103). Levin spricht vom Spiel allgemein und seinem Lieblingsspiel im besonderen, das eine natürliche Komik besitzt, wozu man Phantasie und "plastischen Sinn" bedarf.

Beim Einlösen der Pfänder bietet dann Marie ihre Lippen dem Konrektor Othegraven, welcher errötet und ihre Stirne küsst. Othegravens heimliche Liebe zu Marie erlebt hier eine

Art Bestätigung, die in ihm zur Gewissheit reift. Auf der Heimreise sprechen Turgany und Othegraven miteinander im Schlitten und in einer Art des verlegenen understatement spricht Othegraven vom Pfänderspiel als "jedem Kleinen und Aller kleinsten". Turgany hat ihn aber durchschaut und mit der Bemerkung, dass Pfänderspiele eigentlich grosse Sache seien, erzwingt er sich letztthin Othegravens Geständnis seiner Liebe zu Marie.

Eine Variation des Spielmotivs zeigt das Spiel als Stilelement, das zugleich die innere Wahrheit erhellt und gewisse Vorkommnisse voraussagt. Eine dieser Situationen haben wir in Ellernklipp.¹⁵⁴ Hilde und Martin, spielen zusammen das Spiel von Boot und Flotte, indem sie selbstgefertigte Segelschiffchen den Wellen übergeben, um zu sehen, ob sie ans andere Ufer gelangen. Martin steckt ihre Namen an zwei dieser Schiffchen und verleiht der Szene so eine Spannung, als ob nun tatsächlich ihr Schicksal in der Laune der Naturgewalten läge.

Die meisten kenterten gleich und wurden ans Ufer geworfen, aber zwei hielten sich bis weit hinaus und sie konnten sie nicht bloss verfolgen, sondern auch deutlich erkennen, wie sie grad auf den Sonnenball zufuhren. "Sieh", sagte Martin, "das sind wir; ich hab' unsere Namen drangesteckt, und die scheitern nicht." (I,114)

Die Andeutung der Naturgewalten und des menschlichen

¹⁵⁴ Vgl. I, 809-811. Siehe auch Gustav Radbruch, Theodor Fontane (Leipzig, 1948) S.55. Der Gedanke der Prädestination wird von Radbruch als die Sekularisierung des Gedankens der ewigen Seligkeit oder der ewigen Verdammnis diskutiert. Beide Möglichkeiten der Interpretation erscheinen auch in der Andeutung des Spielmotivs.



Schicksals verbindet sich aber zum tragischen Ausdruck, und als beide hoffnungsvoll am anderen Ufer ankommen entdecken sie schon den gescheiterten "Martin". Martin ist sichtlich erschrocken: "Ach, Hilde, dann ist es ein anderes Schiff, das mit dir fährt". Hilde aber starrt schweigend den im Abendlicht verschwindenden Segeln nach, als ob sie jenen anderen erkennen wollte, der neben ihr gehen wird.

Das Verständnis der Kinder für diese andeutende Situation des Spiels könnte hier vielleicht als Ahnung verstanden werden, die sich im Laufe ihres Lebens zur Gewissheit gestaltet, als Martin vom eigenen Vater getötet wird, damit er Hilde heiraten kann.

Besonders im Spiel wo zwei Partner sich gegenüberstehen wirkt die Andeutung des wahren Sachverhaltes.¹⁵⁵ In L'Adultera befinden wir uns auf der Stralauer Wiese beim Ballspiel. Elimar lässt einen Gummiball über Arm und Schulter laufen und als Rubehn und van der Straaten sich nähern, wirft Melanie ihrem Mann einen der grossen Gummibälle zu. Jedoch verfehlt sie ihr Ziel und der seitwärts fliegende Ball wird von Rubehn aufgefangen. Melanies Bemerkung, "Sie wissen den Ball im Flug zu fassen", wird an Andeutung nur noch durch Rubehns "ich wollt', es wäre das Glück" übertroffen (II,55). Melanie, im Bewusstsein der Situation, antwortet darauf: "Vielleicht ist es das Glück". Van der Straaten verbietet sich alle "derartigen intrikatsten Wortspielereien", die allerdings

¹⁵⁵ vgl. II,45.



Vorboten der schicksalhaften Liebe Melanies und Rubehns sind.

In Cécile zeigt uns die Neigung der Heldin zum gesellschaftlichen Spiel ihre wahre instinktive Natur.¹⁵⁶ In einem Brief an seine Schwester beschreibt Gordon diese Seite der Natur Céciles.

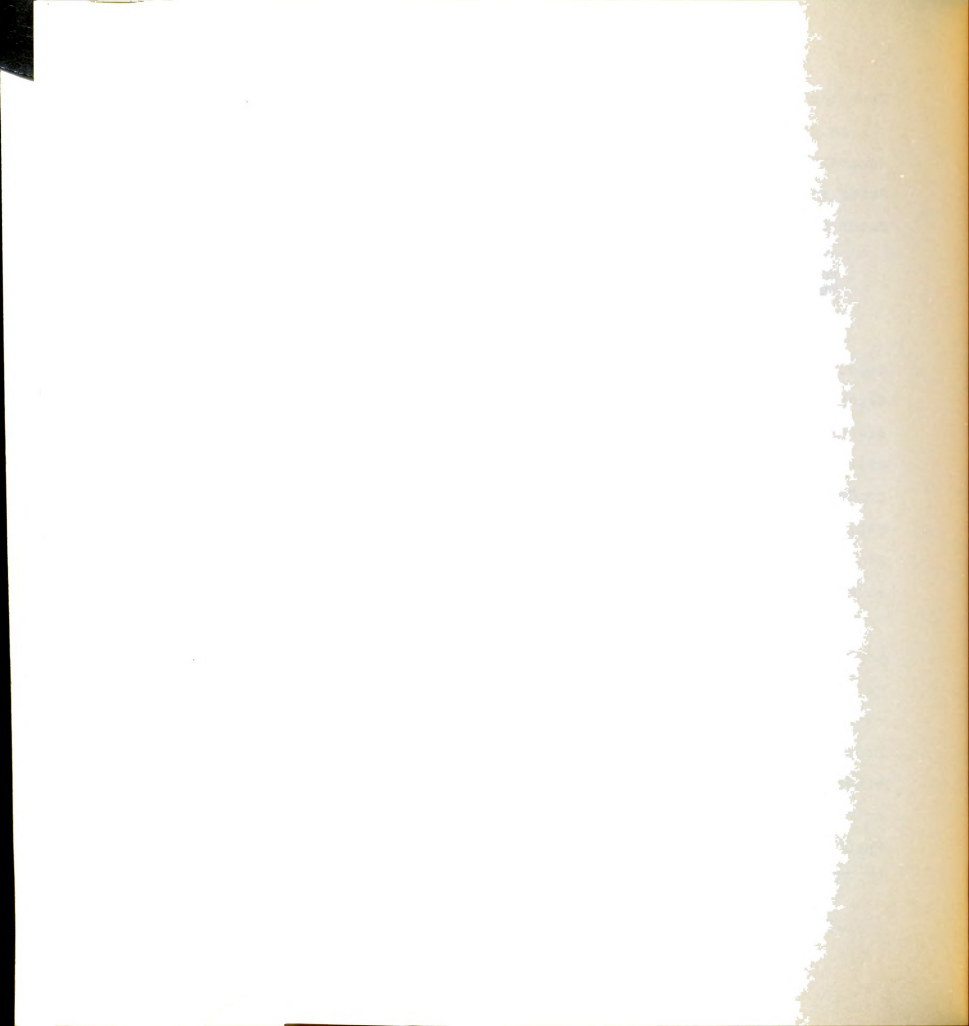
"Dame von Welt und dann wieder voll Kindersinn...Sie war wohl eigentlich ihrer ganzen Natur nach auf Reifenwerfen und Federballspiel gestellt und dazu angetan, so leicht und graziös in die Luft zu steigen wie selber ein Federball. Aber es wird ihr von Jugend an nicht daran gefehlt haben, was sie wieder herabzog." (II,187)

Schon am Anfang macht sich die Polarität (Dame von Welt-Kindersinn) bemerkbar, die die tragische Spannung des Lebens dieser Frau bestimmt. Die Andeutung ihrer "Natur", jenem existenziellen Kern der Persönlichkeit, steht in ihrer Daseins-sphäre dem Prosaischen gegenüber, das sie immer wieder "herabzieht". Dieser Widerspruch von Neigung und Konvention, wie er hier durch das Spielmotiv angedeutet wird, zeigt Cécile wiederum als natürliches Wesen im Ehekompromiss.

Trotz des Vermeidens einer biographisch-kausalen Interpretation in dieser Arbeit, soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass Fontane in seinen Kinderjahren über die Spiele seiner Jugend in solch dichterischer Weise schreibt, besonders über seine "Versteckspielpassion", dass das rein Erzählerische einer symbolischen Bedeutung Platz macht.¹⁵⁷ Das Versteckspiel bedeutete ihm "etwas viel Grossartigeres, Poetisch-Phantastischeres", und nachdem Fontane diese Leidenschaft

¹⁵⁶ Vgl. III, 277; II,358; I,711,736.

¹⁵⁷ IV,16,365; I,14.



noch weiter beschreibt, beschliesst er seine Gedanken, dass hierin das Glück selbst liegen kann, d.h., wenigstens für den Menschen in seiner Kindheit, ein seelischer Zustand der nur noch schwach, wenn überhaupt, im Wesen des Erwachsenen spukt.



Das Flugmotiv

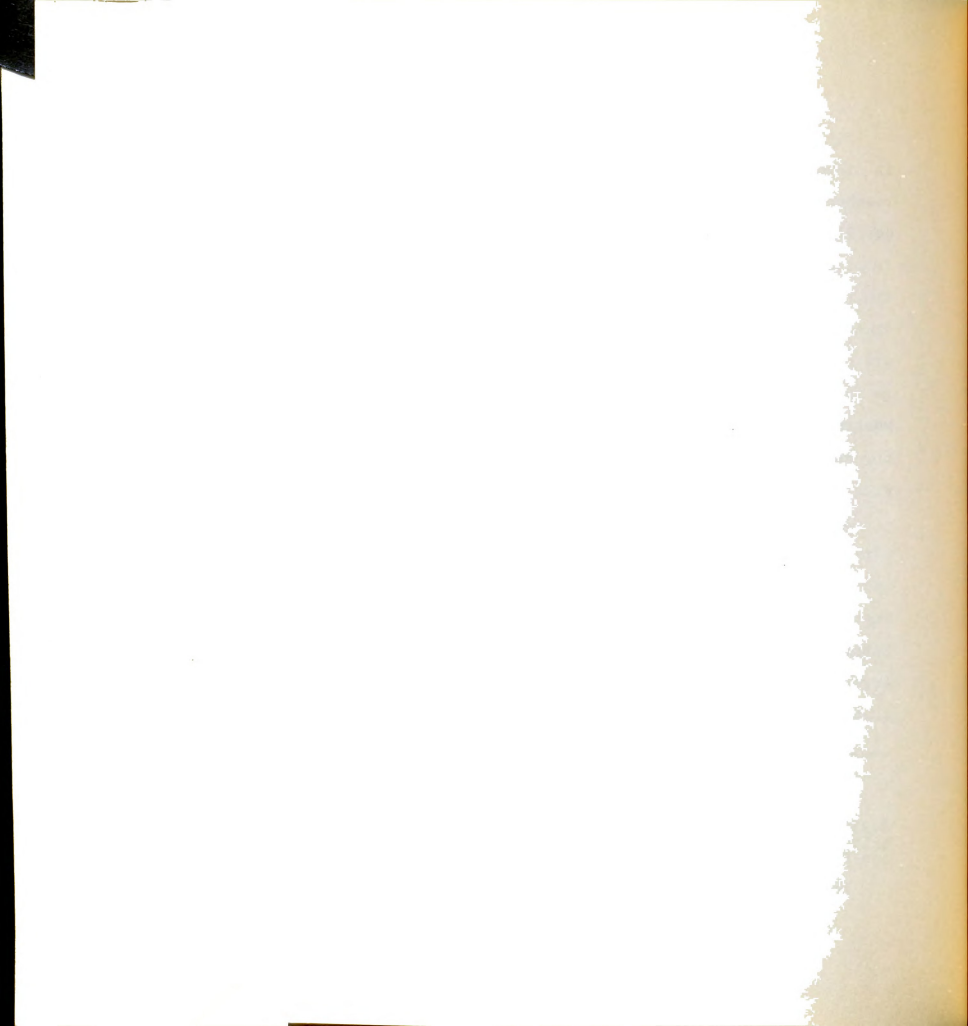
Die existenzielle Problematik des Fontanemenschen findet in diesem Motiv die Andeutung einer möglichen Lösung, das Erreichen eines Zustandes der Freiheit, der nicht nur im Sinne der Flucht eine physische oder innerliche Versetzung aus der Problematik darstellt. In seiner höchsten Steigerung könnten wir von diesem Motiv als das "Einsetzen der Existenz, dies rückhaltlose Bekenntnis der Neigung" (II,100) betrachten, wie es Melanie empfindet. Diese Gedanken bilden die Grundlage für die vielseitige Variation dieses Motivs; in der Tat können wir mit Hohoff ¹⁵⁸ von einer Reihe von Symbolen sprechen, die einen "gemeinsamen Bezugspunkt" haben und die im Flug eine Enthemmung der irdischen Sphäre darstellen.¹⁵⁹

Die symbolische Prägnanz dieses Motivs wird auch von Demetz betont,¹⁶⁰ und es wäre wohl mit Recht anzunehmen, dass das Symbol, wie es bei Fontane als konkrete Erscheinung des Unsagbaren sichtbar wird, hier einen seiner vollendetsten Ausdrücke erlebt. Das Flugmotiv, als stilistisch bewusste Anwendung Fontanes, teilt die Vollendung dieses dichterischen Ausdruckes auf der Ebene der Form. Somit wird das Flugmotiv

¹⁵⁸ Hohoff, S.279.

¹⁵⁹ Vgl. Ricarda Huch, Die Romantik, I (Leipzig,1931), S.255. "Der Wunsch zu fliegen, der immer wieder in der Menschheit auftaucht, verrät auch nur die Sehnsucht, die Schwere des Stoffes zu überwinden."

¹⁶⁰ Demetz, S.204-216.



in dieser Interpretation in drei Erscheinungsformen diskutiert, als Äussere emblematische Andeutung, als Gleichnis und letztthin als Teilnahme.

Als emblematische Andeutung wird das Flugmotiv indirekt durch das fliegende Tuch (Schal, Schleier, Gardine) hervorgehoben. In zahlreichen Stellen des Romanwerks Fontanes ist die sich bewegende Gardine ein stilistisches Element der Stimmung von motivischer Bedeutung. Wie wichtig diese Erscheinung des Motivs ist, dürfte z.B. klar werden, wenn wir berücksichtigen, dass selbst im Prospektus der Fragmente und Entwürfe dieses Detail erscheint (V,632). In der spezifischen Situation setzt die fliegende Gardine natürlich das offene Fenster und den dadurch entstehenden Zug voraus. Trotz dieser kausalen Erklärung bleibt das Ungewöhnliche dieser Bewegung nicht unbeobachtet.

In Effi Briest ist das Motiv deutlich, als Effi die schleifenden Geräusche auf der gespenstischen Diele hört. die logische Erklärung ist auch ein Vorhang, der sich in einem Luftzug bewegt. Effis Phantasie ist aber zu erregt, um es bei dieser Erklärung zu lassen (IV,54). Als sie dann den Saal zum ersten Mal in Begleitung von Instetten sieht, bewegen sich die "mehrerwähnten langen Gardinen" wieder im Luftzug (IV,60).

Diese Begleitmotivik, die Effis Wesen emblematisch untermalt, zeigt sich aber auch in Hohen Cremen, als sie bei ihrem Aufenthalt im Elternhaus wieder ihre ehemaligen Zimmer bewohnt. Ihre Sehnsucht nach existenzieller Befreiung wird



hier von Fontane nur angedeutet, da ihr eigentlicher Lebenskampf noch bevorsteht. So sind es auch wieder die sich im Luftstrom bauschenden Gardinen, die sich abwechselnd in der Stuhllehne fangen und wieder befreien (IV,217).

Eine weitere symbolische Emblematisierung dieses Motivs zeigt uns Effi und den Schleier.¹⁶¹ Auf einem Spazierritt mit Crampas ist sie in ihrem Element.

Rollo jagte voraus, dann und wann von dem Gischt überspritzt, und der Schleier von Effis Reithut flatterte im Winde...wenn man dann aber, vom Meer fort, in die schutzgebenden Dünen oder noch besser in den weiter zurückgelegenen Kiefernwald einlenkte, so wurd' es still, Effis Schleier flatterte nicht mehr...(IV,130)

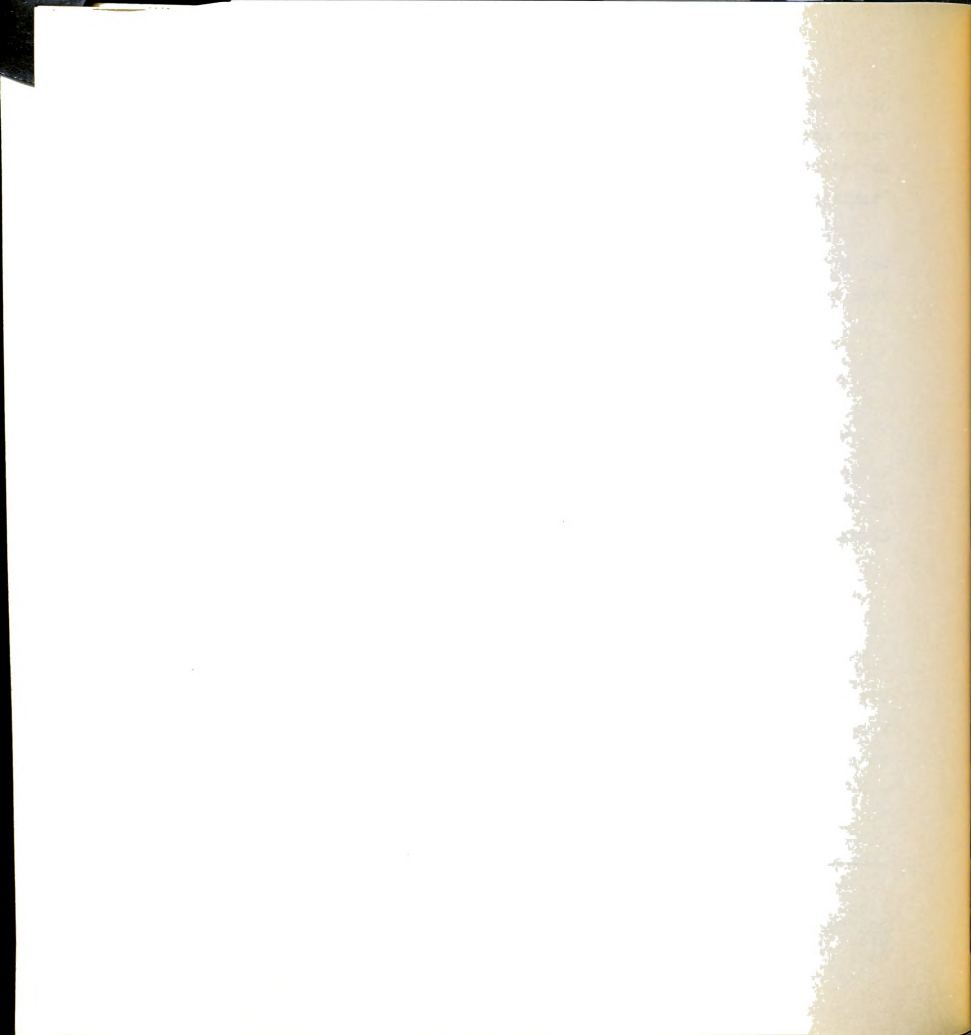
Wie das fliegende Tuch, so hat auch die Schaukel emblematische Bedeutung, als Effi später, nach erfolgter Scheidung im Elternhaus, wie in ihren Tagen der Kindheit, trotz ihrer Krankheit, wieder auf die Schaukel steigt.

...und ehe sich noch der Alte...von seinem halben Schreck erholen konnte, huckte sie schon zwischen den zwei Stricken nieder...ein paar Sekunden noch, und sie flog durch die Luft, und bloss mit einer Hand sich haltend, riss sie mit der anderen ein kleines Seidentuch von Brust und Hals und schwenkte es wie in Glück und Übermut. (IV,281)

Die Schaukel wie auch das fliegende Tuch symbolisieren Effis Versuch sich von gesellschaftlichen Hemmungen freizuschwingen, so dass sie wieder ihr natürliches Selbst in freier Neigung verwirklichen kann.

Ein drittes Sinnbild, welches Fontane hier braucht, ist

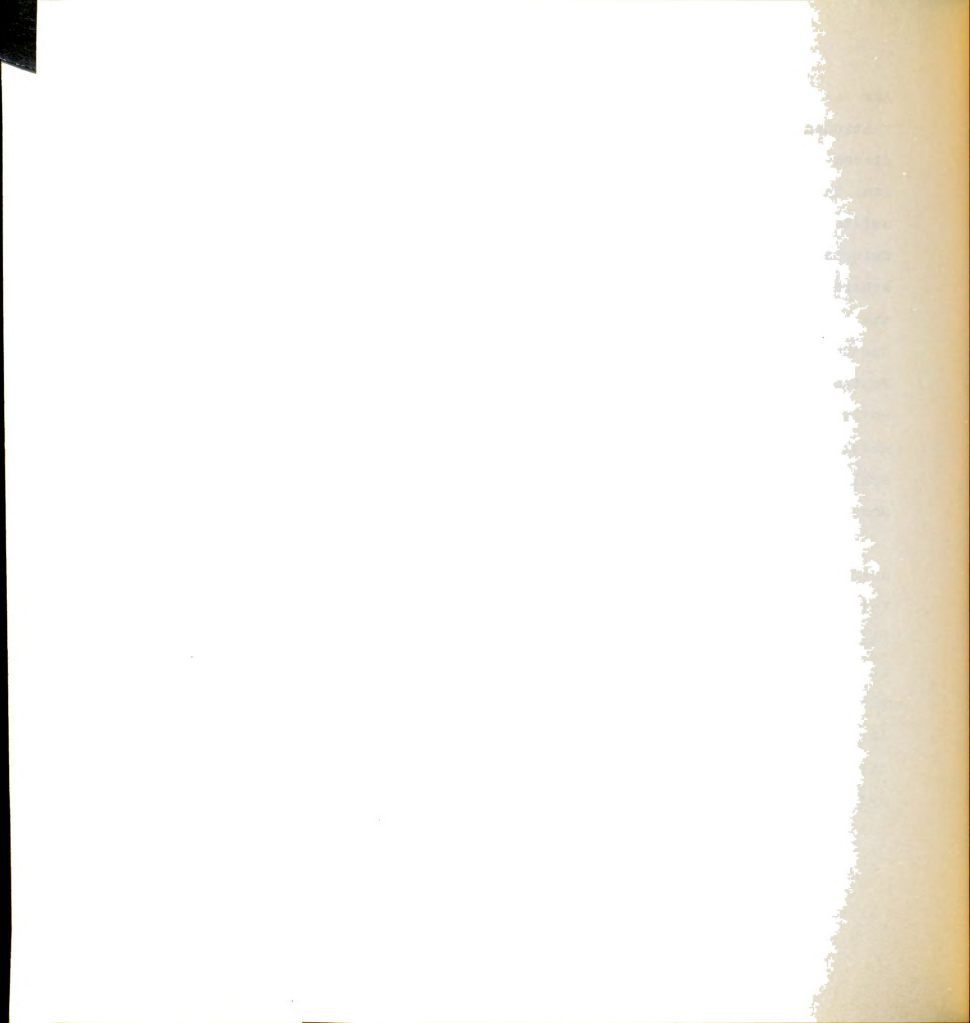
¹⁶¹ Fontanes Frauentypen von mehr oder weniger natürlicher Wesensstärke sind so gezeichnet. Was Victoire in Schach von Wuthenow als markante Verzierung am Hut trägt, dient Marie in Vor dem Sturm zum Schaltanz. I,329,331,611, 837; II,159,194,312; III,74.



das des Schaukelstuhls, in dem sich Effi in bedeutenden Situationen befindet. Bei schönem Wetter sitzt Effi einst in diesem Stuhl und sie bittet Instetten heute den Gast zu spielen, da sie den Schaukelstuhl so schön findet, dass sie nicht aufstehen mag (IV,121). Es entspinnt sich nun ein Gespräch zwischen Effi und Instetten, indem Instetten ihr in halb scherzender Weise sagt, dass sie eine "Kokette" sei und etwas "Verführerisches" habe. In diesem Moment erscheint Crampas um sie zu begrüßen. Es ist interessant zu sehen, wie Fontane das Verführerische durch diese milde Form der Flugmotivik auszudrücken versteht. Effi scheint in der Tat ihre gesellschaftliche Haltung zu verlieren, was sie Crampas zu erklären versucht, während sie sich fortwährend in dem Schaukelstuhl wiegt.

Auch später, als Effi in Berlin ist, treffen wir sie leidend in einem Schaukelstuhl (IV,201). Das Erlebnis der leichten Schwingungen scheint für Effi, die eine "weiche Stimmung" über alles liebt, eine Art der entschärften Flugmotivik ihrer robusten Kinderjahre zu sein. Als sie z.B. während ihres Aufenthaltes in Hohen Cremmen kurz vor ihrer Abreise nach Berlin steht, erinnert sie ihr eigenes Kind an die Kessiner Tage und die Bilder dieser Zeit tauchen vor ihr auf.

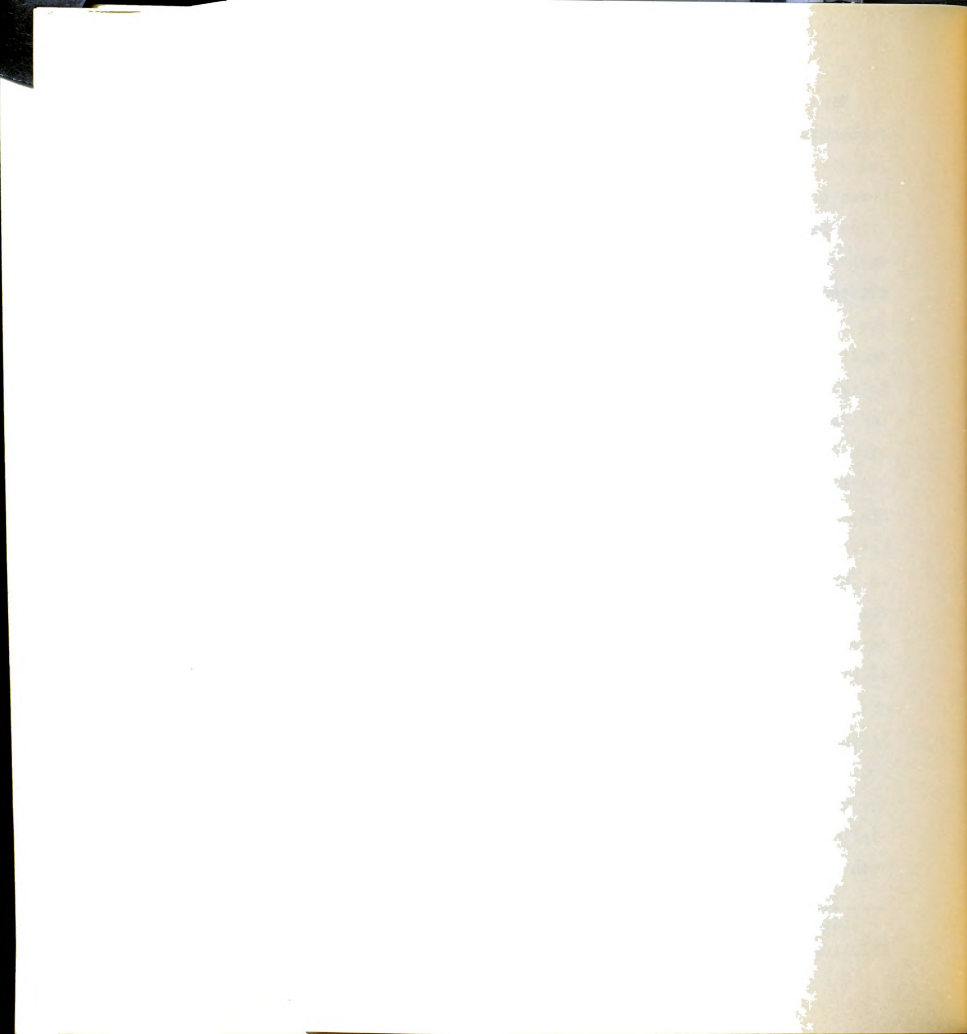
...und sie sass im Schaukelstuhl und wiegte sich; und nun trat Crampas an sie heran, um sie zu begrüßen....
"Das war der erste Tag; da fing es an". Und während sie dem nachhing verliess sie das Zimmer...und setzte sich wieder an das offene Fenster und sah in die stille Nacht hinaus. (IV,218)



Eine weitere Erscheinungsform des Flugmotivs stellt das Betrachten des Fluges als Gleichnis dar.¹⁶² Ausschlaggebend ist die persönliche Affinität des Beobachtenden mit dem Phänomen des Beobachteten. In dieser Verbindung erscheint vor allem das Bild der Flocke oder des beflügelten Tieres als analoge Situation zur inneren Gefühlswelt des Menschen. Existenziell gesehen wird sich das Wesen seiner Daseinsengenhier bewusst, und es steigert sich die Sehnsucht der Schwerkraft des eigenen Lebens zu fliehen. Diese Bedeutung des Motivs macht sich besonders bemerkbar im bildlichen Darstellen des Steigens und Fallens, einer Urmetapher Fontanes, die sich den seelischen Rhythmen seiner Menschen anpasst.

Dieser Gefühlsstimmung unterliegt auch Stine, nachdem sie an dem Begräbnis ihres Geliebten Waldemar teilgenommen hat. Auf ihre eigene naive Weise erlebt sie diesen Schmerz in ihrer ganzen menschlichen Ohnmacht. So gewahrt sie auf dem Rückweg nach der Beerdigung unter einigen Lerchen besonders eine, die, höher als alle anderen steigend, im Blau verschwindet. Dieses aus der Natur an sie herantretende Gleichnis versteht und interpretiert sie auch sofort aus ihrer eigenen Situation heraus: "In den Himmel...Ach, wer ihr folgen könnte...Leben; leben müssen..." (II,563). In wenigen Worten verleiht Stine ihrem inneren Verlangen nach einer existenziellen Lebensform Ausdruck, die, wenn sie gelebt werden muss, auch gelebt werden kann.

¹⁶² I,105,126,709,837; II,145,147,705,773,779,803; III,118,77,80,75,491; IV,388.



Die nächstliegende Gestaltung dieser Variation des Flugmotivs zeigt sich in dem Bild der Schneeflocke.

Das Bild der Flocke, das auch Demetz ausgiebig erwähnt, findet besonders in L'Adultera Anwendung als Naturkomplement zum inneren Zustand des Menschen. Melanie sieht die Flocken zu Beginn des Romans (II,11) von ihrem Fenster aus und "etwas wie Sehnsucht überkam Melanie beim Anblick dieses Flockentanzes, als müsse es schön sein, so zu steigen und zu fallen und dann wieder zu steigen..." Später erscheint das Bild der Flocken wieder leitmotivisch (II,103). Hier ist es der schicksalsschwere Augenblick als Melanie ihren ersten Mann und ihre Kinder verlässt. Als sie aus dem Haus tritt liegen die Schneeflocken wieder in der Luft und Melanie erinnert sich an den ersten Eindruck dieses Bildes in einem Anflug von Wehmut einer vergangenen Zeit.

Die innere Beschaffenheit des Menschen wird am Ende aber auch die sinnliche Entfaltung verlangen. Das Flugmotiv steigert sich in seiner Intensität bis zur Teilnahme am Flug selbst, wobei Fontanes Mensch mit jener elementaren Entgrenzung seines Wesens eins wird in seiner natürlichen Sehnsucht nach existenzieller Freiheit.

Wie diese Motivik in stilistischer Vollendung in Effi Briest schwer zu überbieten ist, so erscheint das Flugmotiv im Sinne der Teilnahme aber auch schon in den frühen Werken.¹⁶³ Hier muss vor allem Grete Minde erwähnt werden, je-

¹⁶³ I,116,834-839; II,747; III,470; IV,8,9,11,15,16,29,38,85,88,127,149,157,192,193,229,230,441,540,542.

nes rätselhaft balladeske Wesen, das aus persönlicher Rache eine Stadt und sich selber verbrennt.

Schon zu Beginn ist die Flugmotivik eine markante Charakteristik Gretes. Als junges Mädchen begegnet sie Valentin, der über ihre Springfähigkeit erstaunt ist ("Du fliegst ja nur so" I,8). In ihrer Welt des geduldeten Stiefkindes ist diese Flucht in die Freiheit ihre einzige Freude und Hoffnung. Wenn sie abends schlafen soll, so beginnt sie sich in ihren Träumen eine eigene Welt aufzubauen.

Dabei sah sie sich am liebsten am Bug oder Steuer eines Schiffes stehen, und der Seewind ging, und es war Nachtzeit, und die Sterne funkelten. Und sie sah dann hinauf, und alles war gross und weit und frei. (I,48)

Gretes Freiheit lässt sich nur auf der Bewusstseinsebene des Traumes verwirklichen. Sie spricht zu Valentin und sagt, dass sie wieder einen Traum von Flucht gehabt habe (I,56) und dass es ihr war als flöge sie. In diesem Erlebnis des Fluges fühlt sie sich wohl und leicht, doch die Wirklichkeit kontrastiert sich zu diesen Gefühlen, und als sie aufwacht ist sie bedrückt und unruhig in ihrem Gemüt.

Das Flugmotiv als Teilnahme im Sinne einer Flucht hat auch eine künstlerische Variation. Besonders Hugo in Mathilde Möhring ist für diesen seelischen Zustand anfällig. Seine schon diskutierte kränkliche Erscheinung versagt ihm die volle Teilnahme am tätigen Leben. Er sieht im Bilde der Luftkünstlerin eine Möglichkeit seine Schwächen indirekt zu überwinden und so seinem sterblichen Selbst zu entfliehen.

Als er einst auf dem Heimweg an einer Litfassäule vorbeikommt, bemerkt er unter den Anschlägen auch eine gewisse Luft-



künstlerin, die im Fluge abgebildet war. Hugos Monolog, der sich daraufhin entspinnt, ist für ihn besonders kennzeichnend.

"Ich sehe gern so was...Es ist sonderbar, dass mir alles Praktische so sehr widerstreitet. Man kann es eine Schwäche nennen, aber vielleicht ist es auch eine Stärke. Wenn ich solch schöne Person durch die Luft fliegen sehe, bin ich ganz benommen und eigentlich beinahe glücklich! Ich hätte doch wohl auch so was werden müssen. Ausübender Künstler oder Luftscherer oder irgend etwas recht Phantastisches. Zum Beispiel Tierbändiger...Schliesslich ist man, was man ist, und wenn ich nur so leidlich durchkomme..." (IV, 628-629)

Zwar ist Hugo noch kein Tonio Kröger, aber diese männliche Version der Flugmotivik hat faszinierende Parallelen aufzuweisen. Einen krasserem Zwiespalt zwischen Leben und Lebenwollen hätte Fontane wohl kaum finden können. Die vermünftige Mathilde macht Hugo daher auch klar, dass man mit "Null" (sie summiert hier ihr beiderseitiges Einkommen) nicht in teure Lokale geht und eine "Tochter der Luft" beobachtet (IV, 630).

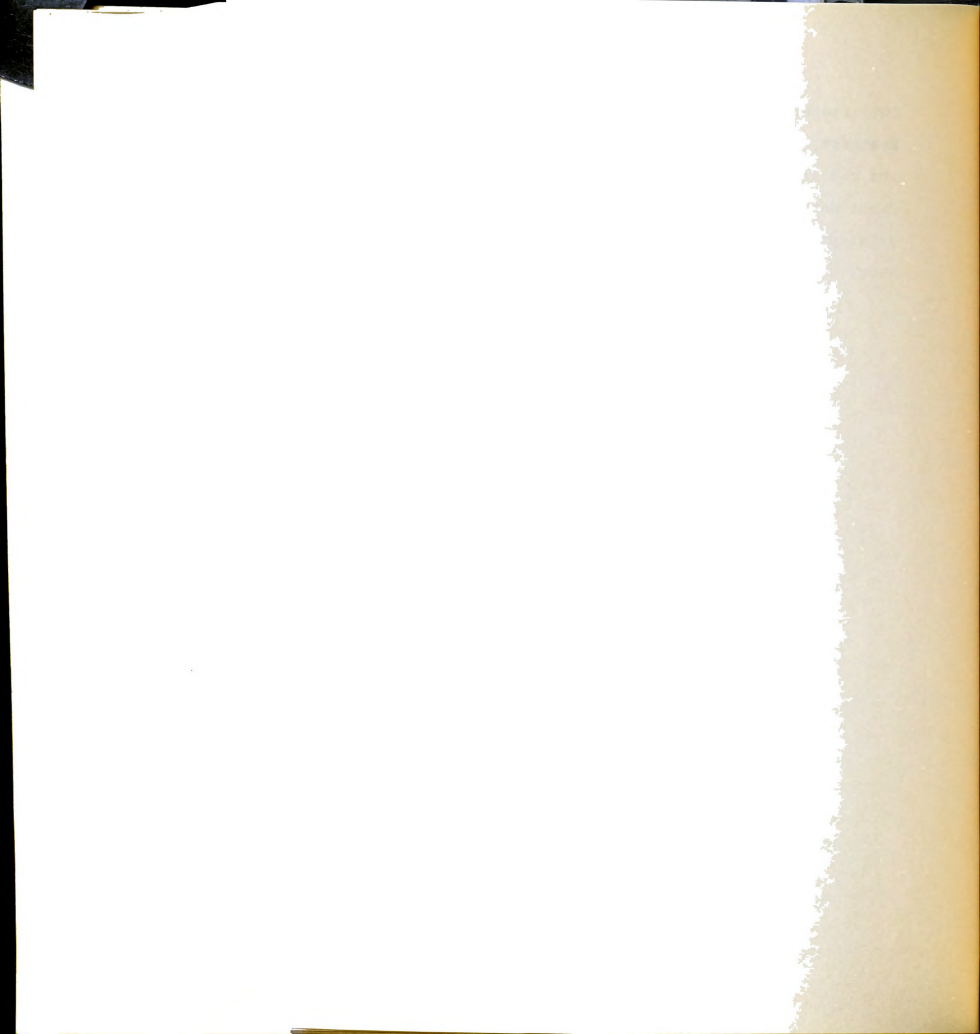
Dieses Bild der Tochter der Luft verleiht Fontane auch direkt einer Frauenfigur, nämlich Effi Briest. Sie wird von ihrer Mutter eine "Tochter der Luft" genannt (IV, 8), wobei sich Verbindung und Kontrast zu Hugo in Mathilde Möhring ergibt, der wohl nicht zu Unrecht darauf zurückzuführen ist, dass die "menschliche Durchschnittlichkeit" ¹⁶⁴ bei den männlichen Gestalten Fontanes ausgeprägter ist, als bei den weiblichen.

Das ist dann der Ausdruck der Freiheit, die Fontane be-

¹⁶⁴ Lukacs, 302.



fürwortete; eine Freiheit ohne Weihekuss und Heldentum, eine Freiheit, die dem Lebenskampf des Menschen noch überlegen ist und die keinen Ausdruck der Resignation im konventionellen Sinne darstellt, sondern eine Hingabe und Anerkennung einer existenziellen Sphäre im aussergesellschaftlichen natürlichen Raum.



VII. Kapitel : Zusammenfassung

Es sollte die Aufgabe dieser Arbeit sein, eine Übersicht über Fontanes Motive zu geben. Zu diesem Zweck ergab sich eine Gruppierung in der die einzelnen Motive offensichtlich in Erscheinung treten. Die Definition des Motivs als bewusst angewandtes Stilmittel, kann durch die mögliche Korrelation von Gehalt und Gestalt bewiesen werden. Aus dieser Perspektive heraus wurde Fontanes Romanwerk auf seine Motive hin untersucht, wobei das Romanwerk als ästhetisch ausschlaggebendes Objekt der Untersuchung galt. Allgemein wurde also ein induktives Verfahren angewandt, wobei sich die Gruppierung der Motive von selbst ergab. Vor allem zeigt eine solche Motivstudie Fontanes stilistische Fähigkeiten. Alle Motive aus der Welt der Natur, der Farben und Dinge, wie auch die abstrakten Existenzmotive symbolisieren in einheitlicher Weise Fontanes Weltanschauung. Ob sich das Motiv nun im Bild des Wassers, des Spiegels oder auch des Fluges zeigt, in jedem Fall ist es ein Ausdruck der dualistischen Anschauung, die Fontane dem Leben gegenüber hatte. Für den Protagonisten in seinem Roman, ist das Leben ein steter Kampf zwischen Pflicht und Neigung, Individuum gegen Gesellschaft oder das innere Selbst gegen die Fassade der äusseren Welt.

In einigen Fällen ist der Mensch nicht in der Lage sein



dualistisches Inneres zu überbrücken, wie uns die Tragik einer Effi Briest beweisen sollte. Andererseits steht der Fontanemensch "in der Bresche" und kehrt dem Leben seine mutige Seite zu, wie das am Ende bei Instetten in Effi Briest und Holk in Unwiederbringlich der Fall ist. Nur in seltenen Fällen kann sich der Mensch einer Harmonie rühmen, jener ideale Zustand, in dem die natürliche Neigung und die äussere Welt übereinstimmen. Einige der Menschen Fontanes erleben das ersehnte Glück nur in kurzlebigen Augenblicken, wie uns das Bild der schwebenden Sommerfäden bei Grete Minde nur zu klar ausdrückt. Nur das Schicksal einiger Naturmenschen beschert einen Lebensweg, wo dieser Zustand des Glücks von Dauer ist, wie das Marie in Vor dem Sturm andeutet.

Die Tatsache, dass Fontanes Menschen die Harmonie ersehen, ist typisch für das Individuum des 19. Jahrhunderts. Obwohl sie die Suche des modernen Menschen nach Bedeutung in einer chaotischen Welt vorwegnehmen, bleibt doch am Ende der Glaube an eine positive Wende aus dem Dilemma. Als Repräsentanten im Zeitalter des Realismus fliehen Fontanes Menschen jedoch nicht in eine romantische Traumwelt, sondern wenden sich der Wirklichkeit zu, um sie zu überwinden und einen Platz darin zu finden.



BIBLIOGRAPHIE

Primäre Literatur

Fontane, Theodor. Sämtliche Werke. 6 Bände, München, 1962.

(1. Abteilung der Hahser Ausgabe. Hrsg. von Walter Keitel.)

———. Sämtliche Werke. 14. Band, München, 1961.

(2. Abteilung der Nymphenburger Ausgabe. Hrsg. von Edgar Gross.)

———. Briefe an Georg Friedländer. Heidelberg, 1954.

(Hrsg. von Kurt Schreinert.)

———. Fontane oder die Kunst zu leben. Bremen, 1961.

(Hrsg. von Ludwig Reiners.)

———. Von Dreissig bis Achtzig. Leipzig, 1959.

(Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter.)

———. Schriften zur Literatur. Berlin, 1960.

(Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter.)



Sekundäre Literatur

Alker, Ernst. Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert.

Stuttgart, 1961.

Barlow, Derek. "Symbolism in Fontane's 'Der Stechlin',"

German Life and Letters, N.S.XII, (1958/1959), S.282-286.

Bauer, Kurt. Asthetik des Lichtes. München, 1908.

Behrend, Erich. Theodor Fontanes Roman "Der Stechlin".

Marburg a.d. Lahn, 1929.

Beitl, Richard. Wörterbuch der deutschen Volkskunde.

Stuttgart, 1955.

Bollnow, Otto Friedrich. "Das Problem einer Überwindung des
Existenzialismus," Universitas, VIII, (1953), S. 461-471.

Burke, Kenneth. Permanence and Change. Los Altos, Cali-
fornia, 1954.

Carter, T.E.. "A Leitmotiv in Fontane's 'Effi Briest',"

German Life and Letters, N.S.X, (1956/1957), S.38-42.

Cary, John Richard. Antithesis as a Principle of Structure
and Technique in the novels of Theodor Fontane.

Baltimore, 1952.

Davis, Arthur L. "Theodor Fontane's interest in America as
revealed in his novel 'Quitt'," American German Review,
XIX, (1953), S.28-29.

Demetz, Peter. Formen des Realismus: Theodor Fontane.

München, 1964.

Der grosse Brockhaus. 21 Bände, Wiesbaden, 1953.

Dilthey, Wilhelm. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig,
1929.



Frenzel, Elisabeth. Stoff-, Motiv- und Symbolforschung.
Stuttgart, 1963.

Goethe, Johann Wolfgang von. Goethes Werke. 14 Bände,
Hamburg, 1962.

Hatfield, Henry. "Realism in the German Novel," Comparative Literature, III, (1951), S.234-252.

Hertling, Gunter H.. "Kleist's 'Michael Kohlhaas' und Fontanes 'Grete Minde'," The German Quarterly, No.1,
XL, (January, 1967), S.24-40.

Hotes, Leander. Das Leitmotiv in der neueren deutschen Romandichtung. Frankfurt a.M., 1931.

Huch, Ricarda. Die Romantik. 2 Bände, Leipzig, 1931.

Jaspers, Karl. Psychologie der Weltanschauungen.
Berlin, 1960.

———. Existenz-Philosophie. Berlin, 1956.

Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. München, 1963.

Kölle, Helmut. Farbe, Licht und Klang in der malenden Poesie Deržavins. München, 1966.

Körner, Joseph. Wortkunst ohne Namen. Bern, 1954.

Langen, August. "Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung," Germanisch Romanische Monatsschrift, XXVIII, (1940), S.269-280.

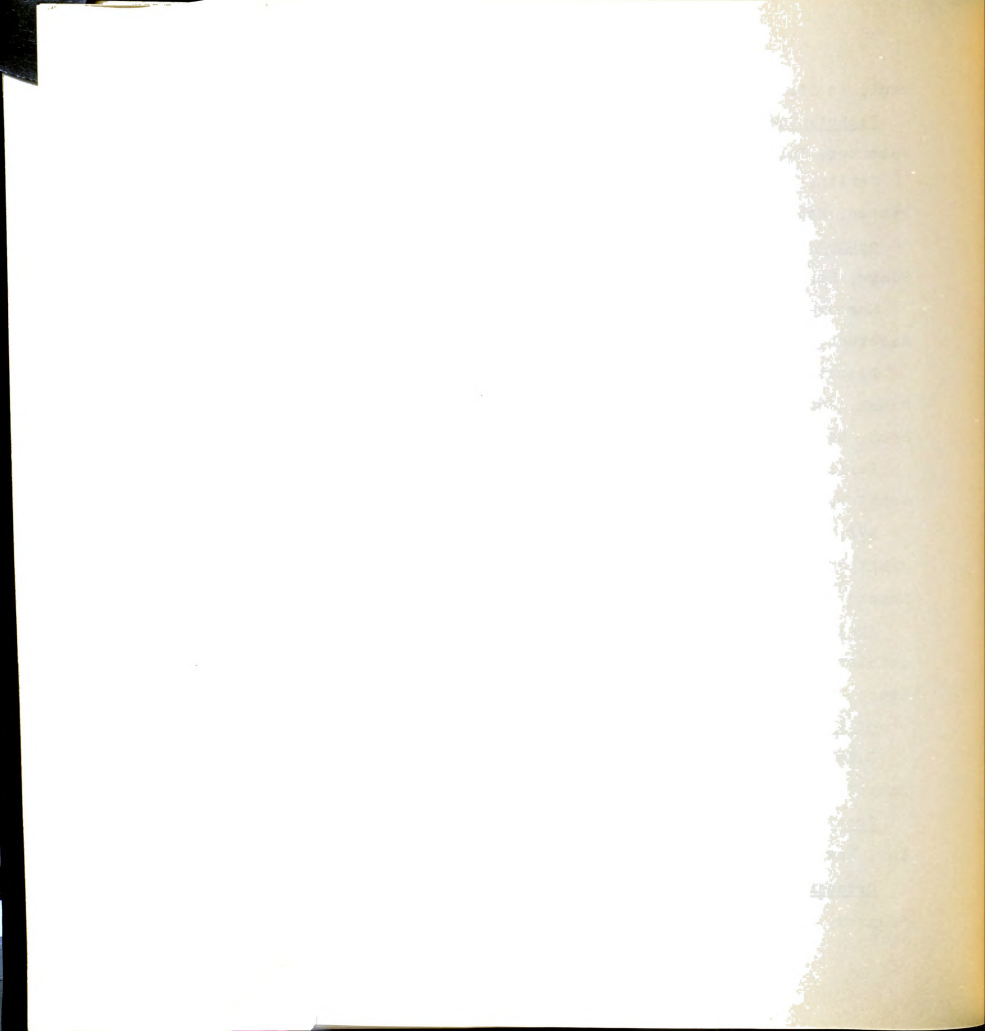
Lukacs, Georg. Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.
Berlin, 1952.

Merker, Paul und Stammer, Wolfgang. Reallexikon der deutschen Literatur. 4 Bände. Berlin, 1925.

Momas. "Nur noch Irrungen," Die Zeit, XL, (1. November 1966),
S. 8.



- Paul, Adolf. Der Einfluss Walter Scotts auf die epische Technik Theodor Fontanes. Breslau, 1934.
- Petersen, Julius. Die Wissenschaft von der Dichtung. Berlin, 1939.
- Petsch, Robert. "Motiv, Formel und Stoff," Zeitschrift für deutsche Philologie, LIV, (1929), S.378-393.
- Pongs, Herman. Das Bild in der Dichtung. 2 Bände. Marburg, 1960.
- Radbruch, Gustav. Theodor Fontane oder Skepsis und Glaube. Leipzig, 1945.
- Remak, Joachim. The gentle Critic. Syracuse, New York, 1964.
- Roch, Herbert. Fontane Berlin und das 19. Jahrhundert. Berlin-Schöneberg, 1962.
- Schäfer, Renate. "Fontanes Melusinemotiv," Euphorion, LVI, (1952), S.69-104.
- Schillemeit, Jost. Theodor Fontane. Zürich, 1961.
- Schmidt, Peter. "Goethes schematische Kreise," Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, (1965), S.168-185.
- Seidler, Herbert. Die Dichtung. Stuttgart, 1959.
- Skard, Sigmund. "The Use of Color in Literature," Proceedings of the American Philosophical Society, LXL, (1946), S.163-251.
- Sternfeld, Richard. "Das Leitmotiv bei Theodor Fontane," Vossische Zeitung, (24. Juli 1910).
- Tau, Max. Der assoziative Faktor in der Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes. Oldenburg, 1928.
- Thanner, Joseph. "Symbol and Function of the Symbol in



Theodor Fontane's 'Effi Briest'," Monatshefte, LVII,
(1965), S.187-192.

Waffenschmidt, Heinrich. Symbolische Kunst in den Romanen
Theodor Fontanes. Gelnhausen, 1932.

Wandrey, Conrad. Theodor Fontane. München, 1919.

Weigand, Hermann J.. Thomas Mann's Novel 'Der Zauberberg'.
New York, 1933.

Wellek, Rene und Warren, Austin. Theory of Literature.
New York, 1956.

Wiese, Benno von. Novelle. Stuttgart, 1964.

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur.
Stuttgart, 1959.







MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 03071 4178