



This is to certify that the
thesis entitled
DIE FRAUENGESTALTEN IN THEODOR FONTANES BERLINER ROMANEN:
ROLLE UND FUNKTION IN DER DARSTELLUNG DES KONFLIKTS
ZWISCHEN INDIVIDUUM UND GESELLSCHAFT
presented by

Barbara E. Kienbaum

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in German

Mark O. Kistler

Major professor

Date November 10, 1978



MEU

to 1381# po

R-0006

42 211

JUL 23 '86

1/2 1/2 1/2



DIE FRAUENGESTALTEN IN THEODOR FONTANES BERLINER ROMANEN:
ROLLE UND FUNKTION IN DER DARSTELLUNG DES KONFLIKTS
ZWISCHEN INDIVIDUUM UND GESELLSCHAFT

By

Barbara E. Kienbaum

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

1978

6108790

ABSTRACT

DIE FRAUENGESTALTEN IN THEODOR FONTANES BERLINER ROMANEN: ROLLE UND FUNKTION IN DER DARSTELLUNG DES KONFLIKTS ZWISCHEN INDIVIDUUM UND GESELLSCHAFT

By

Barbara E. Kienbaum

This dissertation examines the female characters in Theodor Fontane's Berlin novels in light of their problematical relationship to their society. In each variation of female character portrayals, Fontane creates a role which, by implication, is socially critical of their existing status. He demonstrates such critical antitheses in the following ways:

- a) the resignation of women in the face of existing social realities, as in *Stine* and *Irrungen Wirrungen*,
- b) the passive suffering of women, induced by their condition of total helplessness in confined societal roles, as in *Cécile* and *Effi Briest*,
- c) the cynical caricature of the so-called ideal woman of the emerging bourgeoisie, as in *Frau Jenny Treibel*,
- d) the rebellion of women against the demands of their particular roles, whereby they become successful in their struggle for new identification, as in *Mathilde Möhring* and *L'Adultera*.

Each chapter of the dissertation investigates the role and function of the women characters from the perspective of the particular social relationship influencing and determining the behavior. In "Misalliance" members of different social classes interact and show that individual happiness is impossible (*Irrungen Wirrungen*, *Stine*). In "Marriage" members of the same social class respect the traditional norms of

society and perpetuate the institution, with varying outcomes for the individual (*Cécile*, *Frau Jenny Treibel*, *Mathilde Möhring*). In "Adultery" the woman, condemned to a passive, fixed role in life, breaks out of the confining restraints of her socially determined marriage (*L'Adultera*, *Effi Briest*).

Thus, in their attempt to break with tradition, only the female characters in Fontane's Berlin novels represent true individuality; they function as visionaries of a better future. Men are portrayed as members of the collective, whereby they represent the status quo and function as promoters and perpetuators of that which gives them economic security and which guarantees the continuation of the outward superiority of their sex. Traditionally, women had been victims rather than initiators of the social norms which determine their lives. From this situation, Fontane demonstrates that women have developed an intuitive insight into the problems of their social environment. And even though only the men in these novels are in a position to improve or change existing conditions, they either lack the insight with which to appreciate the benefits of change, or if they do, they lack the courage and will to initiate change. The reader is left to recognize the connection between the psychological, social or economic suffering of the women characters and the strictures of society which cause their plight. Therefore, the female characterization delineates inadequacies and injustices of the out-dated social system of Fontane's time as well as makes a profound statement of universal value.

An meine Eltern

An dieser Stelle möchte ich meinem "Doktorvater", Professor Mark Kistler, einen besonderen Dank aussprechen, durch dessen Geduld, unermüdlicher Aufmerksamkeit und Ratschläge diese Arbeit beendet werden konnte.

Für seine stilistische Hilfe und Kommentare schulde ich Herrn Professor Kurt Schild meinen ganz aufrichtigen Dank.

Den Mitgliedern meines Komitees, Professor Heinz Dill und Professor Raimund Belgardt, danke ich für ihr aufmerksames Lesen dieser Arbeit und die daraus entstandenen Verbesserungen.

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG	1
I. MESALLIANCE	10
<i>Lene</i>	10
<i>Stine</i>	26
II. EHE	40
<i>Cécile</i>	40
<i>Jenny</i>	52
<i>Mathilde</i>	70
III. L'ADULTERA	85
<i>Melanie</i>	85
<i>Effi</i>	105
EXKURS	131
(Exkurs über den Wandel der Thematik im Spätwerk Fontanes und deren Darstellung im <i>Stechlin</i>)	
ZUSAMMENFASSUNG	136
ANMERKUNGEN	139
BIBLIOGRAPHIE	144

EINFÜHRUNG

Die geographischen Orte, Berlin und Brandenburgerische Mark, sind Schauplätze, in denen Theodor Fontane das unmittelbare Geschehen seiner Zeit dichterisch-journalistisch vor uns erstehen läßt. Das Berliner Milieu ist so intensiv erfaßt, daß es zu einer unmittelbareren, erfahrenen Wirklichkeit der zeitgenössischen, alltäglichen Welt wird. "Fontane ist in seiner Ära der einzige deutsche Schriftsteller von Rang, der so etwas wie Zeitromane schreibt", sagt Richard Brinkmann in seinem Werk über den Dichter.¹ Die Absicht des Dichters besteht darin, den Gesellschaftszustand seiner Zeit dichterisch und journalistisch zu erfassen.

Fontanes Berliner Romane geben ein interessantes Bild der Zeit nach dem Krieg der 70er Jahre, das Preußen auf dem Höhepunkt wirtschaftlicher Konjunktur zeigt. Es ist ein Zeitbild der kontemporären Gesellschaft. Die Großstadt selbst tritt nie als Gegenspieler auf, wie dies bei den Naturalisten häufig geschieht, wo die Stadt die Bewohner in ihren Bann zieht. Die Stadt an sich ist nur Kulisse, vor der sich das Schicksal der Menschen abspielt.

Mit Ausnahme von *Irrungen Wirrungen* tragen alle Berliner Zeitromane den Namen einer Frau als Überschrift. Auch *L'Adultera* solle *Melanie van der Straaten* als Titel tragen. In allen ist eine Frau die Trägerin der Handlung, welche mit ihrem Schicksal zum zentralen Fokuspunkt des Romangeschehens wird.

Diese Arbeit soll die Berliner Romane (*Effi Briest* mit eingeschlossen) behandeln, in denen die Frauenfiguren ausschlaggebend sind, zu Protagonisten der Handlung werden und durch ihr ganz persönliches Schicksal den Lauf der kontemporären Zeit in Frage stellen. Die zentrale menschliche Figur, in diesen Romanen die Frau, ist nicht der Repräsentant eines Kollektivs, sondern ein Mensch, der um seine Individualität ringt, da er von der Gesellschaft zum Konformismus gezwungen werden soll. Meistens kommt es aber nicht zu einer Rebellion der Charaktere, sondern die Problematik zwingt zur Resignation. Diese Resignation ist nicht ein Sich-Einfügen oder Akzeptieren des Diktats der Gesellschaft, sondern ein existentielles Erkennen der menschlichen Ohnmacht gegenüber dem allmächtigen Gesetz des Kollektivs. Es sind die weiblichen Gestalten, die die Gesellschaft zwingen, eine Inventur der gesellschaftlichen Normen vorzunehmen und damit zu einem kleinen Verschieben der strengen moralischen Gesetze zu provozieren. Eine solche dichterische Behandlung des Stoffes läßt einen Zustand in dem Bewußtsein oder auch Unterbewußtsein des Lesers entstehen, der Alternativen verlangt. Es könnte auch anders gehen, oder es muß nicht so sein, wie es ist.

Hans-Heinrich Reuter schreibt:

Das Schicksal, das der Frau in der Praxis der herrschenden Klassen bereitet ist, in der Theorie vorgezeichnet von deren erwähltem und erklärtem Ideologen, wird für Fontane zum typischen, "bedeutenden" Exempel und Menetekel eines allgemeinen gesellschaftlichen wie sittlichen Notstandes. Sein gesamtes Alterswerk ist in diesem Betracht als ein einziger Akt kritischer Überwindung zu verstehen.²

Liebe zwischen den Geschlechtern ist nur selten realisierbar und wenn dann nur von ganz kurzer Dauer. Sie ist kein persönlich-romanhaftes Thema, sondern eine Behauptung individueller Bedürfnisse gegenüber einer

verklemmten Gesellschaftsordnung. In seinem Aufsatz, "Fontane und die Gesellschaft", meint Hermann Lübke:

Die Liebe in ihrer elementaren, aller soziologischen Zuordnung entrückten Unmittelbarkeit ist für Fontane menschlich und literarisch unproblematisch. Erst der Konflikt mit der Gesellschaft, in den zwangsläufig verwickelt wird, wessen Liebe und Leben einen konventionellen Ort nicht hat, macht sie zu einem literarischen Thema. Der Konflikt selbst ist das Thema, und in diesem Sinne die Gesellschaft, die ihn erzwingt, wenn sie ihre Ordnung durch das Ereignis schlechthinniger, konventionsloser Menschlichkeit bedroht sieht.³

Mag das Thema "Liebe" für Fontane zu unproblematisch sein, es ist gewiß, daß ihm die ganze Thematik nicht lag:

Liebesgeschichten in ihrer schauderösen Ähnlichkeit haben etwas Langweiliges - aber der Gesellschaftszustand, das Sittenbildliche, das versteckt und gefährlich Politische, das diese Dinge haben . . . *das* ist es, was mich so sehr daran interessiert.⁴

Zwei Briefe aus dem Jahre 1883, an seine Frau geschrieben, geben weiteren Aufschluß zu dem Thema "Liebe". Am 15. Juni schreibt er: "Im Uebrigen weiß ich sehr wohl, daß ich kein Meister der Liebesgeschichte bin; keine Natur kann ersetzen, was einem von Grund aus fehlt." Am 19. Juli erklärt er:

Was früher die jungen Damen an mir versäumt haben - worüber ich jetzt sehr milde und beinah dankbar denke - holen die alten nach. Beiden liegt wohl ein richtiger Instinkt zu Grunde: die jungen fühlten heraus, daß Liebe nicht meine Force war, und die alten fühlen jetzt heraus, daß ich ein artiger und amüsabler alter Herr bin. Irgendwie kommt man immer auf seine Kosten.

Das nicht Selbsterlebte verharret für Fontane zu sehr in der Distanz, um es dichterisch bewältigen zu können. Am 30. Dezember 1891 schreibt er an Otto Brahm:

Liebe, Liebe, Liebe. Ich habe selbst zu der großen antiken Leidenschaft kein rechtes Fiduz, weil mir auf meinem, bis nun gerade heute zweiundsiebzigjährigen Lebensweg nichts vorgekommen ist, was unter der Rubrik "antike Leidenschaft"

unterzubringen wäre. Es mischt sich immer sehr viel häßlicher Kleinkram ein, der mit der Erhabenheit der Gefühle nichts zu schaffen hat. Dennoch wenn meiner persönlichen Beobachtung auch fern geblieben - ich will in dieser Sache nicht eigensinnig sein und will ohne weiteres zugeben, daß eine große gewaltige Leidenschaft vorkommt und als solche nicht bloß rücksichtslos ihres Weges schreitet, sondern weil elementar, auch schreiten darf.

Die männlichen Romangestalten repräsentieren die Dürftigkeit der Gesellschaft, an der die Frauen scheitern. Die Männer, die diesen Frauen gegenüberstehen, sind durchaus schwach gezeichnet und geben dadurch den Frauencharakteren eine dominierende Stellung im Handlungsverlauf. Eine Ausnahme bilden die adligen Figuren Cécile und Effi, deren Passivität zu einer Antithese wird. "Schön aber schwach" ist eine ganze Kategorieneinstufung des Größtenteils der männlichen Liebhaber. In dem Werk *Umwiederbringlich*, das weder ein Zeit- noch ein Berliner-Roman ist, faßt Fontane die Eigenschaften seines männlichen Helden so zusammen:

Holk, so gut und vortrefflich er war, war doch nur durchschnittsmäßig ausgestattet und stand hinter seiner Frau, die sich höherer Eigenschaften erfreute, um ein beträchtliches zurück.⁵

Die Männergestalten stellen die Vertreter der Welt- und Staatsordnung dar. Es sind ihre Gesetze, welche ein Offensein gegenüber dem Neuen ausschließen. Frauen können diese veralteten Werte in Frage stellen und sie auch manchmal brechen: "'Ihr seid auf die Unruhe gestellt'", sagt van der Straaten in *L'Adultera* zu seiner Frau, die im Begriff ist, ihn eines Liebhabers wegen zu verlassen.⁶ Mit dem "ihr" meint van der Straaten die Frauen im Generellen. Es ist diese Unruhe, die von den Männern nicht geteilt wird und die nach neuen Wegen und Möglichkeiten sucht. Es entwickelt sich dadurch eine Spannung zwischen der Bewahrung erkannter und respektierter Werte und dem Drang und Suchen

nach Fortschritt und neuen Zielen, welche dem Einzelmensch ermöglichen, sich selbst zu entfalten.

Je niedriger die Volksschicht, in die eine Person geboren wird, desto größer ist die Intensität ihres Strebens. Mathilde Möhring ist die Kulmination dieser Sinnesrichtung. Sie ist die einzige der Fontane-Frauen, die sich aus den Restriktionen ihres Milieus herauskämpft. Auf sich selbst gestellt, beginnt erst ihre eigene Existenz. Ein Teil selbst der neueren Sekundärliteratur hat sich mit dieser Richtung der Auslegung noch nicht befreunden können. Hedwig Spier schreibt in ihrer Dissertation, "Theodor Fontanes Weltbild und Träger seines Gesellschaftsromans": "Es gibt zwar ein paar prachtvolle Frauengestalten der unteren Volksklasse, doch im großen Ganzen ist der Proletarier und Kleinbürger eine lächerliche Figur."⁷

Es wird in der vorliegenden Arbeit versucht, diese Auffassung zu widerlegen. Liest man den größten Teil der älteren Fontane-Sekundärliteratur, bekommt man den Eindruck, was für ein enormer Vertreter der kontemporären Gesellschaftsordnung Fontane gewesen sei. Mit der Herausgabe der Friedlaender-Briefe im Jahre 1954 und dem Erwerb weiterer Briefe, hauptsächlich die an seine Tochter Mete, von der preußischen Staatsbibliothek Berlin (28.11.1963), bleibt kein Zweifel über die zeitkritische Einstellung des Autors. Kurt Schreinert schreibt in der Einleitung der Friedlaender-Briefausgabe:

Fontanes Haltung, vornehmlich in der Spätzeit, ist durchaus nicht die eines "heiteren Darüberstehens", eines wissend-gelassenen Herniedersehens auf die Schönheit, die Wunderlichkeit, die Fragwürdigkeit des Lebens und der Welt, sondern vielmehr die einer tiefen skeptischen Erregtheit, wie sie in den Briefen anderer Zeitgenossen nur selten in ähnlicher Stärke begegnet.⁸

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es nur zwei Werke,

die sich mit der Frauengestaltung im Werk Fontanes befassen: *Frauengestaltung bei Theodor Fontane* von Lore Grages und *Fontanes Frauengestalten* von Else Croner.⁹ Doch in beiden Arbeiten gelingt es den Autorinnen nicht, eine durchgehende Thematik in der Frauengestaltung zu entwickeln. Der "Modernste" der frühen Literaturkritik bleibt ohne Zweifel Conrad Wandrey, der in seinem Buch über Fontane die kritische Einstellung Fontanes gegenüber seiner Zeit beleuchtet.¹⁰ In der neuen Forschung wäre besonders Hans-Heinrich Reuter zu erwähnen.¹¹ Im zweiten Band seines Fontanewerks, mit besonderer Berücksichtigung der Kapitel 8 (Schopenhauer), 9 (Ein Triptychon) und 10 (Von Cécile zu Mathilde), behandelt Reuter die Frauengestaltung bei Fontane. In *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland* bringt Walter Müller-Seidel die Fontane-Forschung auf den gegenwärtigen Stand und präsentiert die vollständigste Auslegung der sozialkritischen Gesinnung Fontanes.¹²

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Erfassung und Darstellung der motivischen Varianten ganz bestimmter Frauenrollen und deren Bedeutungen. Sie analysiert zunächst die motivische Entfaltung der Frauenrollen und kommt erst später zur Diskussion von deren ideellem und intentionalem Hintergrund.

In den Berliner Romanen kann man ein dialektisches Vorgehen verfolgen: der zentrale Konflikt zwischen Mann und Frau löst sich zu einem Konflikt zwischen Jung und Alt oder besser ausgedrückt zwischen Alt und Neu auf. Der preußische Staat, Bismarck und der Adel repräsentieren das Alte; das Neue, am Anfang auch für Fontane noch etwas unheimlich und sich in Ambivalenz ausdrückend, ist die aufstrebende Sozialdemokratie. Ein intensiver Alt-Jung-Konflikt entsteht in denjenigen Ehen, wo die Partner einen großen Altersunterschied aufweisen (*Effi Briest* und

L'Adultera). Die Männer sind dort um vieles älter als ihre Frauen, und dies ist nicht nur von Fontane so gezeichnet, weil es ein gesellschaftliches Phänomen seiner Zeit war. In *Mesalliance*, d.h. in außerehelichen Beziehungen zwischen Vertretern ungleicher gesellschaftlicher Ebenen, sind es die proletarischen Frauen, die die Schwäche in ihren aristokratischen Partnern erkennen (*Stine* und *Irrungen Wirrungen*). In der *Ehe*, als sanktionierter Institution der Gesellschaft, karikiert Fontane in *Jenny Treibel* die leergelaufenen bürgerlichen Werte, wobei der Daseinszweck der Partner darauf hinausläuft, angesammelte materielle Güter zu behalten und zu vermehren. In der Welt des Adels wird die Ehe zu einer erstarrten Institution, welche den Untergang gegen ihre Rolle rebellierender Frauen erzwingt (*Effi Briest* und *Cécile*). Ehebruch wird für die bürgerliche Melanie van der Straaten Flucht und neuer Anfang, für die adlige Effi Briest ein bemitleidenswertes Leiden, Siechtum und Tod. Aber auch in der Resignation und im Leiden behält die Frau eine aktive Funktion: sie fungiert als das Werkzeug eines neuen Gedankens.

Alle Varianten der Frauenrollen in Fontanes Berliner Romanen dienen der selben Funktion: sie sind sozial- und ideenkritisch. Es gibt nur verschiedene motivische Entfaltungen der Variationsmöglichkeiten einer immer gleichen Problematik: auf der einen Seite Konflikt im Individuum selber zwischen Sollen und Wollen, Gefühl und Vernunft, privater und öffentlicher Person; auf der anderen Seite der Mensch als Gesellschaftswesen, Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht, Annahme und Ablehnung der Rolle, Resignation oder Protest.

Zwecks poetischer Demonstration der Komplexität der möglicherweise kollidierenden Schichten, sei es persönlicher oder sozialer Natur,

muß Fontane regelmäßig Komplimentärcharaktere schaffen, um seine Intention besser zu verwirklichen. Wie zum Beispiel die Aufspaltung in die Rolle der älteren, erfahreneren, distanzierten Frau, die er dann der jüngeren, gefühlsmäßig handelnden gegenüber stellt: Frau Dörr in *Irrungen Wirrungen*, Pauline Pittelkow in *Stine*. Nur Mathilde Möhring als letzte der Frauen in den "Frauenromanen" lehnt die romantische Rolle der Frau total ab und entscheidet sich für die rigorose Selbstbehauptung in der Form sozialen Aufstieges, wobei der Mann zum Instrument reduziert wird.

Das Schaffen solcher Frauentypen, die die Enttäuschung über das Scheitern ihrer Hoffnung überleben und aus der Distanz ihrer Erfahrung heraus die Triebkräfte der Gesellschaftsstrukturen ihrer Zeit erkennen, läßt auf einen vorsichtigen, politischen Optimismus des Realisten Fontane schließen. Auch in seinem Werk ist es "das Los des Schönen auf der Erde" (Schiller, *Wallenstein*), von adversativen Kräften verletzt zu werden. In Figuren wie Witwe Pittelkow und Frau Dörr präsentiert Fontane eine zweite Lebenschance des Menschen. Dieser Frauentypus hat die Verletzung durch die Welt überwunden und sich eine realistisch-illusionslos-neue Daseinsmöglichkeit geschaffen. Dadurch gewinnt allerdings gleichzeitig die Gesellschaft aus den Erfahrungen der Betroffenen und hat die Chance, die Gesetzmäßigkeiten gesellschaftlicher Interaktionen zu durchschauen und möglicherweise zu verbessern.

Beide Frauentypen, die naiv Intuitive und die distanziert Erfahrene, erschöpfen die Variationsmöglichkeiten weiblicher Charaktere bei weitem nicht. Im Folgenden sollen die Texte der Berliner Romane Fontanes daraufhin analysiert werden, welche weiteren Frauentypen die immer gleiche soziale und persönliche Problematik zur Darstellung bringen.

Es darf vorwegnehmend angedeutet werden, daß der Dichter offenbar die Möglichkeiten weiblicher Schicksale in einem klar strukturierten Darstellungsschema behandelt und variiert. Dabei sind die jeweiligen determinierenden Faktoren: a) die soziale Herkunft der Charaktere, aus Adel, Bürgerwelt oder Proletariat; b) die Kombinationen der Verhältnisse zwischen Repräsentanten der sozialen Schichten; und c) das jeweilige Verhalten der Charaktere innerhalb der Zwänge der sozialen Gegebenheiten.

Es besteht kein Zweifel, daß Fontane dem schwächeren Geschlecht eine ganz bestimmte Rolle zugedacht hat: "'die Frauen sind geborene Seher'", sagt Petersen in *Unwiederbringlich*.¹³

I. MESALLIANCE

Lene

In ihrer Dissertation, "Die sozialen Schichten in den Berliner Romanen Theodor Fontnaes", erkennt Marianne Zerner Fontanes Sympathien für die unteren Volksschichten und nennt seine gesellschaftliche Orientierung die Wendung zum Volk, welche das Ergebnis seiner letzten literarischen Entwicklung gewesen sei.¹ Außer in seinen Berliner Milieu-Romanen gibt der Dichter durch seine Korrespondenz Aufschluß über diese neue politische und ästhetische Sinnesrichtung. In einem Brief vom 22. Februar 1896 an James Morris steht:

Das, was die Arbeiter denken, sprechen, schreiben, hat das Denken, Sprechen und Schreiben der altregierenden Klassen tatsächlich überholt. Alles ist viel echter, wahrer, lebensvoller. Sie, die Arbeiter, packen alles neu an, haben nicht bloß neue Ziele, sondern auch neue Wege.

Die untere proletarische Sphäre ist der Hauptschauplatz in den Romanen *Irrungen Wirrungen* und *Stine*.² Nur kurze Kapitel spiegeln die Welt des Adels, und diese funktionieren dann immer als Kontrast zu dem einfachen aber aufrechten Milieu der unteren Volksschichten. Das Leben der adligen Figuren wirkt neben dem der lebendigen Charaktere aus dem Volk nichtig und belanglos; das, was jene besitzen, ist hohle gesellschaftliche Form und nichtssagende Liebenswürdigkeit. Das Leben, wie die adligen Figuren es kennen, hat nur sie selbst zum Inhalt. "Beati possidentes", wie es in *Stine* heißt (*Stine*, S. 231). Tiefere menschliche Konflikte kennen sie nicht, denn mit lebenswürdigem und

jeweils passendem Benehmen kann man allen Konflikten aus dem Wege gehen und auf der Oberfläche des Daseins dahingleiten.

Irrungen Wirrungen nennt man öfters den Schwesterroman von Stine.

Fontane war sich der Ähnlichkeiten seiner zwei Werke bewußt. Am 3.

Januar 1888 schreibt er an Emil Dominik:

"Stine" ist das richtige Pendant zu "Irrungen, Wirrungen", stellenweise weniger gut, stellenweise besser. Es ist nicht ein so breites, weite Kreise umfassendes Stadt- und Lebensbild wie "Irrungen, Wirrungen", aber an den entscheidenden Stellen energischer, wirkungsvoller. Die Hauptperson ist nicht Stine, sondern deren ältere Schwester: Witwe Pittelkow. Ich glaube, sie ist eine mir gelungene und noch nicht dagewesene Figur.

Das Grundproblem ist in beiden Romanen das gleiche: die Problematik von Liebesverhältnissen zwischen Vertretern ungleicher gesellschaftlicher Ebenen. Ein Mädchen aus der unteren Volksschicht verliebt sich jeweils in einen jungen Repräsentanten des Adels. Das Thema ist nicht nur eine soziale Mesalliance zwischen Vertretern des Gesunden und Starken mit Vertretern des Müden, Schwachen und Kränklichen. Diese Repräsentanten ungleicher sozialer und physischer Eigenschaften präsentieren darüber hinaus utopische humane Werte einer Menschheit, wie sie sein könnte, und sie zerbrechen an der Unmenschlichkeit und Starrheit des gesellschaftlichen Status quo.

Die Problemlösung in beiden Romanen liegt in der Entsagung der Frauen. In *Irrungen Wirrungen* kämpft sich Lene nach tiefer seelischer Erschütterung zu einer positiven Existenz innerhalb des Rahmens bürgerlicher Erwartungen durch. Sie rettet ihr Gleichgewicht inmitten der menschlichen Gesellschaft. Für Stine ist der Ausgang katastrophal: ihre Entsagung führt zu dem Tod des geliebten Mannes, und ihr eigenes, zukünftiges Schicksal bleibt ungewiß: Stirbt sie auch? Wird sie unglücklich bleiben? Ist sie für den Existenzkampf zu schwach? Kann ihr

Charakter vor den Anforderungen der Wirklichkeit bestehen? Was besitzt Lene, das Stine offenbar fehlt?

Die jeweiligen Hauptfiguren in den beiden Romanen sind struktural in der Form eines Dreiecksverhältnisses aufeinander bezogen. Beide Paare, Stine und Waldemar, Lene und Botho, haben rein menschlich vieles gemeinsam, sind aber durch Klassenunterschiede weit voneinander getrennt. Wie ein ruhender Pol steht je eine andere wichtige Frauenfigur in dem Zentrum des Romangeschehens: Pauline Pittelkow in *Stine* und Frau Dörr in *Irrungen Wirrungen*. Die Funktion dieser Gestalten liegt darin, durch kontrastierende Erläuterungen die Exposition des Romanes aufzubauen und durch fortwährenden Kommentar die Handlung zusammenzuhalten. Diese Frauenfiguren haben die überlegenere Einstellung zum Leben. Fontane hat sie besonders scharf gezeichnet. Er entfaltet ihre Charaktere zu lebendiger Plastizität und erhebt sie über den Status von Repräsentanten abstrakter Ideen hinaus. Das spezifische Sprachgebahren des echt Berlinerischen hat Fontane bei beiden Frauen auf das Genaueste getroffen. Dieser Sprach- oder Dialekteffekt gibt den Romanen ihre besondere Würze, ihren Sprechern eine besonders kräftige Lebensnähe, welche wieder als Kontrast zu dem polierten, hochgestochenen Sprachstil des Adels dient. Doch die Romane beabsichtigen keine tiefere Milieuanalyse, sie üben Kritik an Konventionen und starren gesellschaftlichen Kategorien, welche das Individuum daran hindern, den Weg zu seiner Selbstverwirklichung zu finden.

Die reichhaltige Korrespondenz Fontanes aus der Schaffenszeit dieser zwei Romane demonstriert, daß sich Fontane schriftstellerisch einem "dunklen Drange" überlassen hat und sich selbst nicht ganz über den Romanverlauf im voraus im klaren war. In einem Brief vom 14. Mai

1884 an seine Frau steht:

Meine ganze Produktion ist Psychographie und Kritik, Dunkel-schöpfung im Lichte zurechgerückt [!]. Ein Zufall hat es so gefügt, daß ich diese ganze Novelle [*Irrungen Wirrungen*] mit halber und viertel Kraft geschrieben habe. Dennoch wird ihr dies schließlich niemand ansehen.

Dies spricht gegen die übliche Auffassung, daß Fontanes "Wendung zum Volk" aus der objektiven Perspektive eines Journalisten geschehen sei, aber es läßt den Eindruck aufkommen, daß der Dichter Fontane sich dem kreativen Gefühl des Unterbewußtseins überlassen hat, welches ihn in eine Richtung steuerte, die ihm selbst nicht immer offenbar war. Ein Brief vom 13. Juni 1888 an Paul Schlenther gibt weiteren Einblick in die Weise seines Schaffens:

Ich möchte noch ein Wort sagen dürfen. Ich schreibe alles wie mit einem Psychographen (die grenzenlose Düsterei kommt erst nachher) und folge, nachdem Plan und Ziel mir feststehn, dem bekannten "dunklen Drange". Es klingt ein bißchen arrogant, aber ich darf ehrlich und aufrichtig sagen: es ist ein natürliches, unbewußtes Wachsen. Wenn nun bei diesem Naturprozeß eine sentimentale und weisheitsvolle Lise wie diese "Stine" herauskommt, so muß das einen Grund haben, denn im ganzen wird man mir lassen müssen, daß ich wie von Natur die Kunst verstehe, meine Personen in der ihnen zuständigen Sprache reden zu lassen. Und nun spricht diese Stine im Stine-Stil statt im Lene-Stil. Warum? Ich denke mir, weil es eine angekränkelte Sentimentalwelt ist, in die sie, durch ihre Bekanntschaft mit Waldemar, hinein-versetzt wird. Und so wird die Sentimentalsprache zur Natürlichkeitssprache, weil das Stück Natur, das hier gegeben wird, eben eine kränkliche Natur ist. Dadurch geht freilich ein Reiz verloren, und an die Stelle von Seeluft tritt Stubenluft, aber der psychologische Prozeß, Vorgang und Ton sind eigentlich richtig.

Dieses Bekenntnis läßt dazu ein, die Funktion und die Gestaltung der Fontane-Figuren mit besonderer Berücksichtigung der Frauengestalten zu untersuchen, denn diese sind es, die durch ihr Handeln und ihre Einstellung zur Welt Hoffnung auf eine positivere Entwicklung der westlichen Zivilisation geben.

In seinem Werk *Irrungen Wirrungen* hat Fontane in Lene Nimptsch eine seiner stärksten Frauengestalten geschaffen, welche durch die Sicherheit ihrer Persönlichkeit die leidvollen Konsequenzen ihres Handelns überwindet. Durch ihre existentielle Kraft, ohne falsche Hoffnungen, kann sie ihr Liebesglück mit Botho genießen, ohne sich und ihr Schicksal im Augenblick des Verzichtes bejammern zu müssen. Sie ist absolut ehrlich mit sich selbst und macht sich überhaupt keine Illusionen. Diese illusionslose Ehrlichkeit macht sie liebenswert, und neben Mathilde Möhring ist sie eine der modernsten Frauen in Fontanes Werken.

Georg Lukács hielt Lene Nimptsch für die beste Repräsentantin von Fontanes Moral und Weltanschauung. Er schreibt in seinem Aufsatz "Der alte Fontane":

Lene Nimptsch, die Heldin von "Irrungen Wirrungen", erhebt sich dagegen in einer schlichten, völlig phrasenlosen, völlig illusionslosen Weise moralisch hoch über alle anderen Gestalten des Romans. Da man nun einmal bei Fontane akzeptieren muß, daß er nicht imstande ist, rebellierende Menschen zu gestalten, verkörpert dieses plebejische Mädchen das menschlich Beste, das in dieser dichterischen Welt vorhanden sein kann.³

Es liegt etwas Geheimnisvolles über dieser Lene-Gestalt. Von ihrem Ursprung wissen wir nichts. Sie ist die Pflögetochter von Frau Nimptsch, kein Engel, "aber proper und fleißig un kann alles und is für Ordnung un fürs Reelle" (*Irrungen Wirrungen*, S. 9-10).

Über der journalistisch genau beschriebenen Kleinbürgerwelt liegt immer wieder ein Hauch von Märchen. Frau Dörres Haus wird als Schloß charakterisiert, weil es ein kleines Türmchen hat, und als über Lenes Herkunft gesprochen wird, sagt Frau Dörr: "'Sie haben sie ja bloß angenommen un is nich Ihr eigen Fleisch und Blut, un vielleicht is es eine Prinzessin oder so was'" (*Irrungen Wirrungen*, S. 10). Ein

Hund namens Sultan wacht über diese Hinterhofidylle, über das "Schloß", welches nichts als ein "jämmerlicher Holzkasten" ist. In diesen kleinen Kreis, zu der kränklichen Frau Nimptsch, ihrer Pflegetochter, Herrn und Frau Dörr mit ihrem geistesschwachen Sohn, kommt nun der "Prinz" in Gestalt Baron Botho von Rienäckers. Und wie es für Ritterfiguren üblich ist, "rettet" er Lene aus "der Seenot"; in Wirklichkeit ist es nur ein kleiner Kahn, dessen Steuerung außer Kontrolle geraten war. Dieser Baron ist von nun an ein häufig gesehener Gast im Dörrschen Haus. Fontane läßt uns nicht in Zweifel darüber, daß Botho und Lene sich bald herzlich lieben. Aus dem Gespräch seiner Kameraden erfahren wir mehr über Botho: "'Rienäcker, trotz seiner sechs Fuß oder vielleicht auch gerade deshalb, ist schwach und bestimmbar und von einer seltenen Weichheit und Herzensgüte'" (*Irrungen Wirrungen*, S. 51). Diese Eigenschaften des schönen, aber schwachen Menschen kommen auch in einem Gespräch der zwei Liebenden zur Darstellung. Lene erkennt bald den Charakter ihres Geliebten:

"Du liebst mich und bist schwach. Daran ist nichts zu ändern. Alle schönen Männer sind schwach, und der Stärkre beherrscht sie... Und der Stärkre... ja, wer ist dieser Stärkre? Nun, entweder ists deine Mutter oder das Gerede der Menschen, oder die Verhältnisse. Oder vielleicht alles drei..." (*Irrungen Wirrungen*, S. 34).

Solange die Liaison sich im Rahmen des "Schlößchens" abspielt, verläuft alles harmonisch. Sowie die Außenwelt dazu kommt, fällt ein Schatten des Ironisch-Tragischen über die Geschichte. Sogar Botho erkennt, daß nur die Umstände des Isoliertseins den Zauber der Idylle bewahren können. Botho sagt, daß Frau Dörr unter Menschen zur komischen Figur wird (*Irrungen Wirrungen*, S. 63). Er ahnt damit, daß die ganze Konstellation außerhalb ihrer eigenen Dimension zusammenbrechen muß.

Auf die Dauer ist dieser kleine Kreis zu eng für Botho und Lene. Die Exkursion in die Außenwelt wird geplant; der Ort ist "Hankels Ablage", die nur mit einem Schiff erreichbar ist. Völlige Einsamkeit macht diesen Ort zum Paradies. Daß dieses Glück von nur kurzer Dauer ist und nur in Stunden und Minuten gezählt werden darf, weiß Lene: "War es nicht schon ein Vorzug, einen solchen Tag durchleben zu können? Und wenn auch nur einmal, ein einzig Mal" (*Irrungen Wirrungen*, S. 76). Aber die Wirklichkeit bricht bald herein: Bothos Kameraden wählen "Hankels Ablage" zu ihrem Ausflugsziel mit ebenfalls nicht gesellschaftsfähigen "Damen". Für diese Damen ist der Flirt ein Spiel ohne emotionale Bindung; wer sich dabei verliebt, bricht die Regel des Spieles. Lenes und Bothos Spielregelbruch wird von den anderen bald erkannt. "'Und wie is es denn eigentlich mit Ihnen?'" fragt man sie und konstatiert ihre Reaktion: "'Jott, Kind, Sie verfärben sich ja; Sie sind woll am Ende mit *hier* dabei', und sie wies aufs Herz, 'und tun alles aus Liebe? Ja, Kind, *denn* is es schlimm, denn gibt es 'nen Kladderadatsch'" (*Irrungen Wirrungen*, S. 85). Aufrichtige Gefühle eines sensiblen Menschen wie Lene werden für die anderen zur Gefahr. Zwei der "Damen" unterhalten sich über Lene Nimptsch. Die eine fragt: "'Wie gefällt sie dir denn?'" "'Gefallen? Gar nich. Das fehlt auch noch, daß solche mitspielen und in Mode kommen!'" (*Irrungen Wirrungen*, S. 85). Mit dem Einbruch der Außenwelt verliert auch die Liebe ihren Zauber über Botho. Die Wirklichkeit hat die Illusion einer Welt ohne soziale Schranken zerstört. Bei Tagesanbruch erwachen Zweifel in Botho: "'Wieder fort. Es hilft nichts. Also Resignation. Ergebung ist überhaupt das Beste'" (*Irrungen Wirrungen*, S. 89). Sobald der Gedanke des Aufgebens aufleuchtet, bricht die

Außenwelt mit ihren Forderungen herein. Ein Brief seiner Mutter beschreibt die katastrophale finanzielle Lage des Hauses Rienäcker: man steht vor dem Bankrott. Nur Botho kann die Familie noch retten; eine standesgemäße Ehe mit Käthe Sellenthin soll die Finanzen der Rienäcker wieder auffrischen. Das Kalkül beherrscht die menschlichen Beziehungen.

Fontane denkt nicht sehr positiv über den kontemporären Adelsstand. In einem Brief vom 14. August 1896 an Friedlaender schreibt er:

Sie wissen, daß ich früher in Bezug auf den Adel immer von einer "unglücklichen Liebe" gesprochen habe. Damit ist es vorbei. Diese unglückliche Liebe hat sich in Abneigung oder wenn das zu viel gesagt ist, in äußerste Mißstimmung und Verdrießlichkeit verkehrt.

Diese Illusionslosigkeit in Bezug auf den preußischen Adel präsentiert sich besonders stark in den zwei Schwesterromanen *Irrungen* *Wirrungen* und *Stine*. Botho wird zum Prototypen des schwachen Adelsgeschlechts. Solange sein Leben eine Spielerei ist, kann er die Affäre mit der größten Finesse absolvieren; sobald es zum Konflikt zwischen sich selbst und den Anforderungen seiner Klasse kommt, bricht er zusammen. Jetzt, wo er sich als Mensch bewähren müßte, wird er zur Marionette:

"Wer bin ich? Durchschnittsmensch aus der sogenannten Obersphäre der Gesellschaft. Und was kann ich? Ich kann ein Pferd stallmeistern, einen Kapaun tranchieren und ein Jeu machen. Das ist alles, und so hab ich denn die Wahl zwischen Kunstreiter, Oberkellner und Croupier" (*Irrungen* *Wirrungen*, S. 92).

Botho ironisiert die Wirklichkeit. Auf keinen Fall ist er geneigt, aus Liebe in einen unteren Klassenstand zu treten, da ihm jegliches Talent auch nur zu einer renommierten bürgerlichen Karriere fehlt.

Lene versteht sich als Kind der Arbeiterklasse, nicht nur von Geburt, sondern aus ihrer Überzeugung heraus. Dieses Milieu bezaubert Botho mit seinem Charme. Er ist sich der menschlichen Vorzüge dieser

sozialen Schicht bewußt, denn darauf gründet seine Liebe zu Lene: "Und dies Beste heißt mir Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit. Das alles hat Lene; damit hat sie mirs angetan, da liegt der Zauber, aus dem mich zu lösen mir jetzt so schwerfällt" (*Irrungen Wirrungen*, S. 93). Botho ist kein Unmensch. Hätte er die Kraft, den Schritt zu tun, der jetzt unterbleibt, hätte er ihn getan:

"Und war es denn", fuhr er fort, "etwas so Törichtes und Unmögliches, was ich wollte? Nein. Es liegt nicht in mir, die Welt herauszufordern und ihr und ihren Vorurteilen öffentlich den Krieg zu erklären; ich bin durchaus gegen solche Donquichotterien" (*Irrungen Wirrungen*, S. 93).

Ihm kommen die Zweifel an seinen eigenen Stand:

"Ich hab eine Gleichgültigkeit gegen den Salon und einen Widerwillen gegen alles Unwahre, Geschraubte, Zurechtgemachte, Schick, Tournüre, savoir-faire - mir alles ebenso häßliche wie fremde Wörter" (*Irrungen Wirrungen*, S. 93-94).

Während dieses Selbstgespräches reitet er durch die Felder und stößt auf ein Steinkreuz: die letzte Ruhestätte eines Adligen. Dieser Adlige schied durch Selbstmord aus dem Leben, weil er mit seinem Stand in Konflikt geriet und liegt getrennt von der Familiengruft, auch im Tod verstoßen. Dieses literarische Bild erinnert an das traurige Schicksal des Waldemar von Haldern in *Stine* (siehe Text unten).

Der Tote verhilft Botho, zu einem Entschluß zu kommen:

"Was predigt dies Denkmal *mir*? Jedenfalls das eine, daß das Herkommen unser Tun bestimmt. Wer ihm gehorcht, kann zugrunde gehn, aber er geht besser zugrunde als der, der ihm widerspricht" (*Irrungen Wirrungen*, S. 94).

Die standesbedingte Auswegslosigkeit seiner Situation liegt ihm vor Augen. Von zwei Übeln wählt er das kleinere. Widerstand ist das größere Risiko, Fügung das geringere. In dieser Resignation - seiner Klasse gegenüber wie auch gegen sich selbst - stößt er auf die symbolische Vision der Arbeiterwelt: vom Pferde aus sieht er ein Walzwerk,

rauchende Schlote und Maschinenwerkstätte. Im Fabrikqualm symbolisiert Fontane Strebsamkeit und Bewegung. Arbeiter essen ihr Mittagessen, Frauen, die ihre Säuglinge auf dem Arm halten, lachen. Botho, sich selber als Anachronismus empfindend, ist von diesem Bild naiver Aktivitäten entzückt. Diese Menschen kennen geordnete Zusammenhänge. Sie kümmern sich nicht um abstrakte Dinge wie die Liebe; Liebe bedeutet Unordnung der Gefühle, die in einer pragmatischen Welt keinen Platz haben. Die Ehe innerhalb seinen Klassenschranken bedeutet Ordnung für Botho. Sein Entschluß ist gefaßt; er wird sich in eine unvollkommene Welt einfügen. Es ist zu spät für jeglichen Idealismus. Ausharren, bis seine Zeit vorbei ist, das ist seine Devise.

Lene weiß in ihrem Innern um das Unabwendbare ihres Schicksals. Trotz ihres Schmerzes bringt sie Verständnis für die Situation ihres gesellschaftlich gebundenen Geliebten auf. Bei einem letzten Spaziergang mit Botho kommt ihr der Gedanke des Entfliehens. Da die Umwelt ihr keinen Ausweg bietet, blickt sie in die Höhe und spricht von einem "da oben sein wollen." Botho mißversteht sie, da er glaubt, sie trage sich mit Selbstmordplänen. Aber da kennt er Lene schlecht: "'Ich bin nicht wie das Mädchen, das an den Ziehbrunnen lief und sich hineinstürzte, weil ihr Liebhaber mit einer andern tanzte'" (*Irrungen* *Wirrungen*, S. 97). Lene ist keine Hebbelische "Maria Magdalena", sie flüchtet sich nicht nach "oben" oder nach "unten". Sie beharrt auf ihrem Standpunkt, der schon zu Anfang ihres Verhältnisses mit Botho galt: in der Welt, so wie sie ist, zu bestehen, ohne auch nur einen Augenblick an Flucht zu denken.

Bothos und Lenes Wege trennen sich. Botho heiratet Käthe, die einen wesenhaften Kontrast zu der ernsten und einfachen Lene präsentiert,

"weil sie [Käthe] die Kunst des gefälligen Nichtssagens mit einer wahren Meisterschaft übte" (*Irrungen Wirrungen*, S. 117).

Botho versinkt in das Sterile der typischen Konventionsehe. Fontane läßt uns darüber nicht lange im Zweifel; Käthe und Botho sind zeugungsunfähig. Diese Repräsentanten der preußisch-adligen Gesellschaft sind hybride, geistig und physisch-biologisch unfruchtbar.

Die Kraft "der gesellschaftlichen Elite" wird in Fontanes Romanen verbraucht in dem Versuch, ihren Stand und den Status quo zu erhalten; sie können sich nicht erneuern. In der Literatur des 18. Jahrhunderts gab es noch den kraftvollen, vom Idealismus getragenen Individualisten. Im späten 19. Jahrhundert gibt es solches Titanentum nicht mehr.

Daran können wir Fontanes negative Einstellung gegenüber Ibsen erkennen. Dessen Frauenfiguren sind Fontane zu heroisch. Wenn man sein Zeitalter versteht, gibt es kein heroisches Gebahren mehr. Der Bürger des 19. Jahrhunderts muß sich mit den Bedingungen des Lebens auseinandersetzen. Die stärksten Frauentypen, die Fontane geschaffen hat, existieren innerhalb ihrer gegebenen Gesellschaftsordnung, befolgen deren Regeln im großen und ganzen und sehen zu, daß aus dem "Schöldchen" keine Schuld wird und aus dem "Tätchen" keine Tat.⁴

Spät in seinem Leben schrieb Fontane seine Gedanken über Ibsen in einem Brief vom 22. März 1898 an Friedrich Stephany auf:

Ibsen mag die größere Natur, die stärkere Persönlichkeit, das überlegene, bahnbrechende Genie sein, dichterisch steht mir Gerhardt Hauptmann höher, weil er menschlicher, natürlicher, *wahrer* ist. Da quatscht jetzt jeder von Ibsens *Wahrheit*, aber gerade *die* spreche ich ihm ab. Er ist ein großer, epochemachender Kerl, aber mit seiner "Wahrheit" kann er mir gestohlen werden. In der Mehrzahl seiner Dramen ist alles unwahr. Die bewunderte Nora ist die größte Quatschlixe, die je von der Bühnen herab zu einem Publikum gesprochen hat.

Es ist verständlich, daß Botho zwischen Lene und Käthe Vergleiche zieht. Beim Durchschauen der alten Briefe erinnert er sich an die glücklichen Stunden mit Lene: "'Alles, was sie sagte, hatte Charakter und Tiefe des Gemüts. Arme Bildung, wie weit bleibst du dahinter zurück'" (*Irrungen Wirrungen*, S. 145). Käthe repräsentiert die typische Rolle der Gesellschaftsdame ihrer Zeit. Fontane zeichnet sie mit so viel negativen Nuancen, daß sie beinahe zur Karikatur wird. "'Sie dalbert, nun ja, aber eine dalbrige junge Frau ist immer noch besser als keine'", so denkt Botho über seine Frau (*Irrungen Wirrungen*, S. 148). Käthe spielt ihre Rolle vorzüglich, ein charmantes, nichtssagendes Wesen ohne Gedankentiefe. Botho ist in seiner traditions- und standesgemäßen Ehe nicht glücklich. Das zeigt sich in folgenden Reflexionen: "Viel Freude; gewiß. Aber es war doch keine rechte Freude gewesen. Ein Bonbon, nicht viel mehr. Und wer kann von Süßigkeiten leben!" (*Irrungen Wirrungen*, S. 149). Fontane läßt hier nur ahnen, daß sich Botho nach einer gewissen Zeit den Magen verderben wird. Doch Stand und Sitte sind ihm wichtiger als das persönliche Glück, denn ohne gesellschaftlichen Rückhalt besteht für einen Menschen wie ihn die Gefahr des "Versumpfens". Diese Einstellung kommt noch einmal zum Ausdruck, als Botho die Rolle des Konfidanten übernimmt. Bozel von Rexin vertraut sich Botho an, um bei ihm Rat zu holen. Auch er hat sich unstandesgemäß in ein Mädchen der unteren Klasse verliebt. Was Bozel an seiner schwarzen Henriette liebt, nämlich "Natürlichkeit und Schlichtheit", sind dieselben Eigenschaften, welche Botho an Lene geliebt hat. Bozel spricht von der "wirklichen Liebe", welche "zehn Komtessen" aufwiegt. Auch er ist sich bewußt, daß sich keine wirklich echten, tiefen Beziehungen in seiner Gesellschaftsklasse finden lassen. Bozel will einen Mittelkurs wählen,

da ihm weder Entsagung noch der Bruch mit seiner Familie akzeptabel ist. Sein Plan besteht darin, eine Ehe ohne "Legalisierung" und "Sakramentierung", ohne "pastorale Heiligsprechung" zu finden. Botho rät ihm, diesen Kompromißweg nicht einzuschlagen: "'Ich warne Sie, hüten Sie sich vor dem Halben. Was Ihnen Gewinn dünkt, ist Bankrott, und was Ihnen Hafen scheint, ist Scheiterung'" (*Irrungen Wirrungen*, S. 153). Mesalliance auf Mittelkurs ist keine Lösung, es gibt nur das Entweder-Oder. Er kann nur völlig mit seiner Familie und seinem Stand brechen und in die "Neue Welt" auswandern, um in einer klassenlosen Gesellschaft neuen Fuß zu fassen, selbst wenn er "Kellner auf einem Mississippidampfer" werden müßte. Für diesen Schritt ins Ungewisse sind weder Bozel noch Botho bereit, da beide diesen Anforderungen nicht gewachsen sind: lieber mit einer "Puppe" verheiratet sein, als wie ein Ausgestoßener durch die Welt zu irren.

Zu diesem Zeitpunkt führt Fontane einen aus der Neuen Welt Zurückgekehrten in das Romangeschehen ein. Gideon Franke war vielleicht aus religiösen Gründen ausgewandert. Er ist der ordentliche Bürger, der um Lenes Hand anhält. Der Ordnung halber sucht er Botho von Rienäcker auf, um sich über das gewesene Verhältnis zu informieren. Mit viel Respekt beschreibt Botho dem Verlobten Lenes deren Vorzüge:

"... sie hatte sich von Jugend an daran gewöhnt, nach ihren eigenen Entschlüssen zu handeln, ohne viel Rücksicht auf die Menschen und jedenfalls ohne Furcht vor ihrem Urteil. ... die Lene lügt nicht und bisse sich eher die Zunge ab, als daß sie flunkerte. Sie hat einen doppelten Stolz, und neben dem, von ihrer Hände Arbeit leben zu wollen, hat sie noch den andern, alles grad heraus zu sagen und keine Flausen zu machen und nichts zu vergrößern und nichts zu verkleinern" (*Irrungen Wirrungen*, S. 132-133).

Diese Eigenschaften Lenes sind es, die ihm, Botho, fehlen, und er ist sich dessen bewußt. Er kann sich nicht von seiner Hände Arbeit ernähren

und ist von dem Urteil seiner Mitmenschen abhängig.

Gideon ist in der Romanstruktur mehr Funktion als Charakter; als Mensch hat ihn Fontane zu unscharf gezeichnet. Er wird zum Vehikel, welches Lene in geordnete bürgerliche Verhältnisse einreihen wird. Es ist kein Zufall, daß Käthe die Heiratsanzeige von Gideon und Lene findet, wobei sie sich über den Namen Gideon lustig machen kann. Botho hat das letzte Wort in diesem Roman: "'Was hast du nur gegen Gideon, Käthe? Gideon ist besser als Botho'" (*Irrungen Wirrungen*, S. 165). Dieses Werturteil hat nichts mit dem Namen zu tun. Es fungiert als ein Fingerzeig dafür, daß Fontane hier eine Gesellschaftsklasse kritisiert.

In *Irrungen Wirrungen* so wie auch in *Stine* behandeln die Repräsentanten des Adels, Botho und Waldemar, ihre Bürgermädchen auf eine ebenbürtige Weise. Man kann es fast ein demokratisches Verhältnis nennen, während die Ehe mit der standesgemäßen Käthe patriarchische Züge aufweist. Botho behandelt seine Frau wie ein Kind, welches noch nicht reif genug ist, eigene Entschlüsse zu fassen. Zur Selbstentwicklung kann es nicht kommen, da ihr jegliche Selbstbestimmung fehlt. Die unteren Bürgerklassen bringen dagegen die selbstbestimmende, ihren eigenen Willen durchsetzende Frau hervor, welche im Begriff ist, sich zu ihrer Emanzipation durchzukämpfen. Nicht umsonst sagt Botho von Lene: "'Ja, sie hat ihren eigenen Willen, vielleicht etwas mehr als recht ist...'" (*Irrungen Wirrungen*, S. 133).

Das Ende ihres Verhältnisses mit Botho bedeutet für Lene keinen Bruch ihrer existentiellen Kraft. Sie lernt, mit den Gegebenheiten ihrer sozialen Realität sich zu arrangieren. Ihre gelassene Haltung zeigt, daß sie sich damit abfindet, die geltenden gesellschaftlichen Normen nicht ändern zu können. Die Wirklichkeit macht es nun einmal

unmöglich, ein persönliches Glück zu finden. Ihr Verzicht auf die Erfüllung ihrer Liebe, ihre Bereitschaft zur Resignation steht nicht als Ausdruck existentieller Schwäche, sondern eher als die weiblich-intuitive Erfahrung, daß der Einzelmensch sich nicht gegen das Diktat der Gesellschaft erheben kann, ohne dabei unterzugehen. Die Erkenntnis zerstört diesen Frauentypus jedoch nicht. Lene überwindet die Niederlage und arrangiert sich innerhalb ihrer Wirklichkeit und hat alle Aussicht, die Einsicht aus Erfahrung einer Pittelkow (*Stine*) oder Frau Dörr für ihr eigenes Leben zu erreichen. Diese Entwicklung zu realistischen Bescheiden fordert als Opfer das Ende ihrer Naivität und der Bedeutungslosigkeit ihres Gefühls. Hinter dieser poetischen Struktur offenbart sich plötzlich Fontanes Sozialkritik an den Strukturen der preußischen Gesellschaft, und es zeigt sich gleichzeitig, welche große Bedeutung er den intuitiven Fähigkeiten seiner Frauenfiguren beimißt, die die Misere leidend erfahren und somit die Kausalität hinter den privaten Katastrophen aufleuchten lassen. Es ist dem Leser überlassen, den Schritt von der Erkenntnis der Voraussetzung des Leidens zur Erkenntnis der Notwendigkeit der Veränderung der sozialen Struktur zu vollziehen.

Die Funktion der älteren Frauen, Frau Dörr in *Irrungen Wirrungen*, Pauline Pittelkow in *Stine*, liegt darin, aus der Distanz der Erfahrung in Liebessachen rationale vernunftsmäßige Positionen zu vertreten. Sie repräsentieren die relativ tiefere intellektuelle Einsicht. Die jungen Frauen, Stine und Lene, verkörpern in ihren ungebrochenen Charakteren unmittelbares gefühlsmäßiges Engagement. Sie sind auf natürliche Weise Inkorporationen der Werte, die Fontane in der unteren Gesellschaftsschicht sieht und zur Darstellung bringen will. Würde er ihnen darüber hinaus

die den älteren Frauen gebührende Distanz und Einsicht auferlegen, würde er ihre Charaktere sprengen. Weil er aber beide Prinzipien braucht, spaltet er sie in zwei verschiedene Repräsentantinnen innerhalb der Romanwelt auf. Beide Frauentypen stehen also als Funktionsträger verschiedener individueller und gesellschaftlicher Qualitäten. Das Dreieckverhältnis (alte Frau, junge Frau, Liebhaber) ist damit struktural notwendig zur adequaten Repräsentation der Ideen Fontanes einerseits und andererseits zur Schaffung zweier verschiedener, aber echter weiblicher Charaktere, die beide Hoffnungen und Möglichkeiten des Weiblichen in Fontanes Romanen innerhalb der kritisierten Gesellschaftsordnung poetisch wahr werden lassen. Die Unterschiede zwischen Frau Dörr und Pauline Pittelkow sollen später in diesem Text analysiert werden. Dort wird besonders die kontrastierende Funktion der Rolle der welterfahrenen und realitätsbewußten Witwe Pittelkow mit ihrer dem Leben nicht so kraftvoll gegenüberstehenden Schwester Stine Rehbein berücksichtigt werden. Daran soll gezeigt werden, daß die Titelheldin eine etwas zweitrangige Stellung neben der detaillierten Darstellung der Witwe einnimmt.

Stine

In *Stine* begegnen wir wieder einem Mädchen der Arbeiterklasse. Wie Lene ist Stine auch selbstbewußt, strebsam und unabhängig. Doch ihr ausgeprägter Sinn für Tugend und Sittsamkeit läßt sie nicht so "modern" wirken wie eine Lene. Fontane war sich ihrer Mängel bewußt. 1890, im Erscheinungsjahr dieses kleinen Romans, schrieb er ein Gedicht:

Will dir unter den Puppen allen
Gerade "Stine" nicht recht gefallen,
Wisse, ich finde sie selbst nur so so,
Aber die Witwe Pittelkow!

Graf, Baron und andere Gäste,
Nebenfiguren sind immer das Beste,
Kartoffelkomödie, Puppenspiel,
Und der Seiten nicht allzuviel.
Was auch deine Fehler sind,
Finde Nachsicht, armes Kind!⁵

Die Konzentration der Charakterzeichnung in diesem Werk liegt auf den Nebenfiguren. Stine ist zu sehr die Verkörperung einer abstrakten Idee, eines bürgerlich-strebsamen Mädchenideals, um lebenswahr zu wirken; sie ist in ihrer kühlen Zurückhaltung nicht recht greifbar. Es war nie Fontanes Stärke, in genauer Detailbeschreibung einen Menschen vor unseren Augen entstehen zu lassen. Physische Details spart er aus. Durch motiviertes Handeln, durch Einsicht in Denken und Fühlen der Figuren, welches in meisterhaften Dialogen zum Vorschein kommt, führt er uns seine Charaktere vor; diese Unmittelbarkeit der Darstellung betrifft den Leser tiefer als bloße epische Personenbeschreibung.

Im *Stine*-Roman ist wieder Berlin der Schauplatz der Handlung. Anstatt im westlichen Stadtrand Berlins, Wilmersdorf, wo sich *Irrungen*

Wirrungen abspielte, befinden wir uns im Nordwesten Berlins, in der Invalidenstraße. Fontane präsentiert am Anfang des Romans nicht dessen Titel-Heldin, sondern deren reife Gegenspielerin mit leicht dubiosem Lebenswandel. Eine "schöne, schwarze Frauensperson mit einem koketten und wohlgepflegten Wellenscheitel" putzt mit großer Emsigkeit die Fensterscheiben ihrer Wohnung (*Stine*, S. 169). Die Nachbarn regen sich über solche demonstrative Arbeitswut bei provokativer Körperhaltung auf: "'Is doch wahrhaftig, als ob alles Mannsvolk nach ihr raufkucken soll; 'ne Sünd und 'ne Schand'" (*Stine*, S. 169). Das Objekt dieser Kritik ist die Witwe Pauline Pittelkow. Außer dem schwarzen Haar, welches einen gleich an die schwarze Jette in *Irrungen* *Wirrungen* denken läßt, hat Pauline eine "enrhümierte Altstimme, wie sie den unteren Volksklassen unserer Hauptstadt nicht gerade zum Vorteil eigen ist" (*Stine*, S. 170). Viel mehr werden wir im Laufe der Handlung über Paulines physische Eigenschaften nicht erfahren. Daß diese Erzählung wieder problematische Liebesverhältnisse zum Thema hat, beziehungsweise deren zwei, die sich in ihren Wertkategorien deutlich unterscheiden, sagt Fontane sogleich im besten Milieu-Berlinerisch der Pauline: "'Olga, der Olle kommt heute wieder. Immer, wenns nich paßt, is er da'" (*Stine*, S. 171). Dieses anrühige Verhältnis wird weder vor den Nachbarn verheimlicht, noch vor den eigenen Kindern vertuscht, sondern vor den Augen der Öffentlichkeit ausgetragen.

Die Pittelkow hat eine Schwester namens Stine Rehbein. Beide Schwestern wohnen in separaten Wohnungen bei der Familie Polzin zur Miete. Beide sehen einander etwas ähnlich, sind aber gegensätzliche Typen. Die Pittelkow ist "das Bild einer südlichen Schönheit", die jüngere Schwester dagegen hat "zartere Gesundheit" und "flachsgelbes Haar, mit leicht geröteten, doch freundlichen Augen" (*Stine*, S. 175).

Pauline verkörpert einen gesunden, selbstsicheren, extrovertierten Charakter. Stine ist dagegen der eigenwillige, introvertierte Typ. Pauline berichtet ihrer Schwester, daß *er* heute kommt, doch nicht allein, und hier wird ihre Erregung verständlich, denn *er* bringt Gäste mit: Papageno und dessen Neffen. Diese Schlüsselnamen aus Mozarts *Zauberflöte* werden gebraucht, um die Anonymität der zweifelhaften Gäste zu wahren. Denn *er* ist ein Baron, der die kleine Familie finanziell unterstützt, oder gar für ihren Unterhalt sorgt. Stine lehnt die anrühige Liaison ab, wird aber von ihrer Schwester in kühlem Kalkül belehrt: "'Bedenke doch, daß er für alles sorgt'" (*Stine*, S. 175). Sie versucht ihre Schwester zu beruhigen, welche sich über den kurzen Ansagetermin und den zusätzlichen Gästebesuch aufregt. Pauline ist gebunden. Wirtschaftliche Nöte zwingen sie in dieses degradierende Verhältnis, sie wird ausgehalten. Nirgends finden wir einen moralischen Ton Fontanes, im Gegenteil: der Dichter offenbart nur die soziologische Nötigung zu dieser Mesalliance. Pauline sagt:

"Denn wovon soll man denn am Ende leben?"

"Von Arbeit."

"Ach, Jott, Arbeit. Bist du jung, Stine. Gewiß, Arbeiten is gut, un wenn ich mir so die Ärmel aufkremple, is mir eigentlich immer am wohlsten. Aber, du weißt ja, denn is man mal krank un elend, un Olga muß in die Schule. Wo soll mans denn hernehmen? Ach, das is ein langes Kapitel, Stine" (*Stine*, S. 176-177).

Dieses kühle Analysieren der soziologischen Gebundenheit des Menschen, für den emotional-romantische Gefühle einen Luxus bedeuten, den er sich nicht erlauben kann, brachte das kontemporäre Publikum Fontanes in Aufruhr. "Schweinegeschichten" nannte es diese zwei Milieuschichten.⁶

Pauline ist nicht die einzige, die die Kunst des Überlebens praktiziert. Eine Freundin von ihr, die "Schauspielerin" Wanda Grützmaker,

hat dieses Talent auch:

... und wenn ihr bei Soupers mit Bourgeoiswitwern, einer ihr besonders sympathischen Gesellschaftsklasse, die Speisekarte gereicht wurde, so zeigte sie mit einem ihr kleidenden und seine Wirkung nie verfehlenden Ernst auf das rasch als Bestes und Teuerstes Erkannte, jedesmal feierlich hinzusetzend: "Dafür laß ich mein Leben" (*Stine*, S. 179).

"'Immer tapfer in die Bresche', war einer ihrer Lieblingssätze. Sie war überhaupt für Leben und Lebenlassen..." (*Stine*, S. 179). Zwischen diesen mit Lebenserfahrungen angereicherten zwei Damen steht Stine Rehbein in völliger Unschuld da. Nun soll an diesem Tag Stine als extra Dame für den Neffen des Barons fungieren. Wer bei diesen Soirées das Regiment führt, bleibt kein Geheimnis: es ist der Graf, der sich hinter dem Zauberflötennamen Sarastro verbirgt und die anderen ständig spüren läßt, daß er die Rechnungen bezahlt. Er ist nicht Gast, sondern er befiehlt. Er läßt das Essen auftragen, wenn er hungrig ist. Er wirft Blumen, die seiner Nase nicht angenehm sind, ohne weiteres aus dem Fenster. Seiner Freundin Pauline bringt er nicht viel Sensitivität entgegen, als er seiner "Mohrenkönigin - Königin der Nacht" zutoastet. Psychologisch gut gezeichnet ist die kokette Rivalität der zwei Freundinnen, die um die Gunst der Männer buhlen. Wandas und Paulines Liebesstrategie besteht aus einer Mischung von Draufgängertum und geziertem Gehabe, bei denen sie ihre Abscheu verbergen. Daraus entsteht eine dramatische Spannung, die die poetische Darstellung der Ereignisse des Abends bereichert und ihren Hauptfiguren schärfere Konturen verleiht. Dieses seichte Feuerwerk läßt Stine, die nicht in dieses Milieu paßt, kalt. Waldemar, der junge Neffe des Grafen, versteht ihre Zurückhaltung, und zwischen den zwei sensiblen Menschen spinnt sich eine seelische Harmonie an. Am Ende des Abends besprechen die zwei Schwestern die Ereignisse. Stine möchte etwas über die Besucher erfahren.

Pittelkow nennt den alten Grafen "ein Ekel", den Baron "einen Dumm-bart", den jungen Grafen "ein armes, krankes Huhn" (*Stine*, S. 198). Pittelkow hat keine Illusionen über den Adel.

Das "arme, kranke Huhn" erscheint am nächsten Tag als höchst unerwarteter Gast; er kommt, um seine Bekanntschaft mit Stine aufzufrischen und ihr seine finanzielle Hilfe anzubieten, ohne dieselbe Gegenleistung, die sein Onkel bei Pauline kassiert, zu fordern. Zu seiner größten Verwunderung lehnt Stine sein ritterliches Angebot ab. Sie ist glücklich und braucht keine Hilfe. Es kommt das Gespräch auf Pauline und ihr Verhältnis zu dem Grafen. Stine zeigt, daß sie keine moralischen Einwände gegen ein derartiges Verhältnis hat und die Umstände einsieht, die einen Menschen in eine solche Lage kommen lassen:

"Ja, das ist schwer zu sagen; aber es ist so und kann auch kaum anders sein. Denn die, die Not leiden, wollen vor allem aus ihrer Not und ihrem Elend heraus und sinnieren und simulieren bloß, wie das zu machen sei. Brav sein und sich rechtschaffen halten, das ist alles sehr gut und schön, aber doch eigentlich nur was Feines für die Vornehmen und Reichen, und wer arm ist und das Feine mitmachen will, über den ziehen sie bloß her (und die gestern noch die Strengsten waren, am meisten) und reden und spotten, daß man was Apartes sein wolle" (*Stine*, S. 203).

Sittlichkeit und Moral sind für die Armen ein Luxus und nur für die Besitzenden realisierbar. Stine erklärt dem jungen Grafen, daß sogar die Mehrzahl ihrer Nachbarn die Schwester nicht verdammen würde: "'Die arme Frau, so sagen sie, sie hätt's lieber anders. Aber sie muß'" (*Stine*, S. 204). Diese moralische Toleranz der sozialen Unterschicht scheint Fontane als ein Wunschbild vorzuschweben, das er in seiner eigenen sozialen Umgebung vergebens sucht. Denn Fontanes Publikum in der wirklichen Welt zeigte keinerlei Offenherzigkeit gegenüber einer Abwandlung gängiger Moral, welche das Produkt finanzieller Gebundenheit und sozialer Determination ist. Pauline ist kein passiver Typ, kein

Opfer ihres Milieus, wie wir ihn oft in der Literatur des Naturalismus finden. Pauline hat ihre Schönheit als Waffe gegen ihre Unterdrücker eingesetzt; sie hat "eine sie beständig quälende Lust, die Männer in Verwunderung zu setzen, bloß um sie hinterher auszulachen" (*Stine*, S. 204-205). Sie versucht durch Witz und psychologische Überlegenheit, ihre soziale Gebundenheit erträglich zu machen und trotz ihrer Umwelt zu überleben. Sogar der Graf fürchtet sich vor ihren temperamentvollen Ausbrüchen.

Waldemar fühlt sich wohl, denn seine Gespräche mit Stine sind offen und ehrlich, ohne falschen Dünkel. Er, der nur die starre Sittsamkeit seiner Standeswelt kennt, fühlt sich zum ersten Male in seinem Leben von gesellschaftlichen Schranken befreit. Er, der "Aus-dem-Sattel-Geschossene", dem gegenüber die Natur sich nicht entscheiden konnte, ob sie ihn leben oder sterben lassen sollte, findet eine seelische Gemeinschaft, die sich ohne Bewußtsein von Standesgrenzen entfaltet. Es ist keine physische Attraktion, welche die beiden anzieht (ganz anders war das Verhältnis zwischen Botho und Lene), sondern eine platonische Gemeinschaft, die außerhalb und überhalb der sexuellen Polarität steht. Stine weiß den Grund von Waldemars Anhänglichkeit ihr gegenüber:

"... dann hat er Kameraden und Vorgesetzte gehabt und hat gehört, wie seine Kameraden und seine Vorgesetzten sprechen; aber wie Menschen sprechen, das hat er nicht gehört, das weiß er nicht recht" (*Stine*, S. 212).

Auch in dieser Charakterkonstellation ist der junge Aristokrat schwach und haltlos. In beiden Romanen, *Irrungen Wirrungen* und *Stine*, kritisieren die starken Frauentypen ihre Kontrahenten. Lene weiß um die Schwäche Bothos. In *Stine* potenziert Fontane das zwischenmenschliche Kräfteverhältnis durch die Probleme und Differenzen, die die beiden Schwestern entzweien und in einen persönlichen Gegensatz zwingen.

Pauline ist die stärkere Persönlichkeit der beiden Schwestern und besitzt die rational überlegenen Argumente und sozial wirksameren Verhaltensweisen. Fontane reduziert in Pauline seine gesellschaftlich-moralischen Ideen auf einen menschlichen Torso, der aber genau mit seiner reduzierten Menschlichkeit optimal ausgerüstet ist, in den erbärmlichen sozialen Gegebenheiten besser zu überleben. Pauline konstatiert: "'Un mit dem jungen Grafen is nich viel los. Er is man schwächlich, un die Schwächlichen sind immer so un richten mehr Schaden an als die Dollen'" (*Stine*, S. 213). Pauline, wegen ihrer vielen Liebschaften, hatte die "Sache mit dem Herz" aus dem Spiel gelassen. Emotionale Bindungen kann sie sich nicht leisten. Diese Lebenserfahrung versucht sie auch ihrer Schwester mitzuteilen: "'Aber wenns hier sitzt', und sie wies aufs Herz, 'dann wird es was, dann wird es eklig'" (*Stine*, S. 213).

Waldemar möchte mit der Ehrlichkeit des aufrichtig Liebenden seine Beziehung zu Stine legalisieren und sich an die lebenskräftigere Frau anlehnen. Für dieses Unternehmen benötigt er die Hilfe des Baron Papageno; er will ihn zum Fürsprecher bei seinem Onkel gewinnen. Papageno ist sich in der Rolle des Fürsprechers nicht so sicher, da er nicht voraussagen kann, wie der Graf Waldemars Absichten aufnehmen wird. Er kann sich bei der Prognose von dessen möglicher Reaktion nur auf eine Erfahrung stützen: ein junger Adlige mit Namen Schwilow hat sich mit einer jungen Tänzerin verlobt; alle Klubmitglieder sind zutiefst schockiert. Nur Graf Haldern schließt sich diesem Protest nicht an. Er rationalisiert seine Einstellung folgendermaßen:

"'. . . aber das sag ich Ihnen, diese Balletteuse bringt die ganze Sippe wieder auf die Beine, der ganze Stammbaum, der gerade deshalb für uns und die Menschheit so dürr ist, weil er für sich selbst so wunderbar grünt und blüht, kriegt wieder ein andres Ansehn. . . . Glauben Sie mir, Baron, ich

kenne Familien und Familiengeschichten, und, mein Wort zum Pfande, wo das alte Blut nicht aufgefrischt wird, da kann sich die ganze Sippe begraben lassen. Und behufs Auffrischung gibt es nur zwei legitime Mittel: Illegitimitäten oder Mesalliancen. Und, sittenstrenger Mann, der ich bin, bin ich natürlich für Mesalliancen'" (*Stine*, S. 221).

Diese theoretische Exkurs flößt Waldemar Hoffnung ein. In der Praxis ist die Blutauffrischung einer anderen Sippe zwar ein erfolgreicher Unterhaltungsstoff. Geht es aber um die Belange der eigenen Familie, dann wird es bitterer Ernst: "'... je freier in der Theorie, desto befangener in der Praxis, desto enger und ängstlicher in der Anwendung auf das eigne Ich'" (*Stine*, S. 222).

Der Baron schließt seine Erinnerung mit der Mitteilung, daß am Ende die Gesellschaft sich über die Schwilow-Mesalliance wieder beruhigt hatte: "'Jaja, Waldemar, Erfolg und Mut. Oder beginnen wir mit dem Mut. Am Mute hängt der Erfolg'" (*Stine*, S. 224). Waldemar besitzt den Mut, sich die standesgemäße Erlaubnis zu seiner unstandesgemäßen Ehe zu holen; es fehlt ihm aber die Courage, sich über die Grenzen der Konvention hinwegzusetzen und ohne deren Segen zu handeln. Waldemar hätte nichts zu verlieren, seine physische Gesundheit ist angeschlagen, so daß Zweifel aufkommen, ob ein Mann wie er überhaupt überleben kann: "'Ein Mann wie Du heiratet nicht', hatte sein Onkel schon früher bemerkt" (*Stine*, S. 229). Und charakterlich ist er in typischer Weise schwach.

Waldemars Vorahnungen erweisen sich als berechtigt. Graf Haldern ist nicht gewillt, seinen Familiennamen mit einer Wäscherin zu teilen. Der einzige Ausweg für Waldemar ist, sein Glück mit Stine in der Neuen Welt zu suchen. Der fragile Geliebte will das wagen, wofür Botho der Mut und die Überzeugung fehlten. Graf Haldern erkennt das Absurde dieses Vorhabens, und als Zyniker, der er nun einmal ist, versucht er Waldemar, die Gedanken des Auswanderns auf sarkastische Weise auszutreiben.

Er hält ihm vor, daß ihm die Rolle eines Hinterwäldlers, Cowboys oder sogar Kellners auf einem Mississippi-Dampfer nicht passen würde.⁷ Die Wucht von Graf Halderns ganzer Ablehnung kommt noch einmal zum Ausdruck in der verletzenden Bemerkung: "'... was Stine von Amerika braucht, ist eine Singersche Nähmaschine'" (*Stine*, S. 232). Sogar der Diener im Hause Haldern, der das ganze Vorkommnis, an der Tür lauschend, mitbekommen hat, verhält sich negativ zu den Heiratsplänen: "War er doch lange genug im Haldernschen Dienst, um über Mesallianzen noch strenger zu denken als sein Herr" (*Stine*, S. 234). Fontanes ironische Randbemerkungen geben der an sich tragischen Konstellation eine komische Färbung.

Der Onkel ist der typische Vertreter der Aristokratie: kinderlos, nur für sich und sein Vergnügen lebend, empfindet er seines Neffen Unterfangen als einen Schlag gegen sich selbst und seine Welt. Er gerät in Rage, nennt das Ganze eine "Encanaillierung", und fürchtet sich vor dem Skandal und dem Ridikül seiner Klubgenossen. Seine Wut richtet sich nun gegen das ganze Haus Pittelkow: "'Undankbare Kreatur. Aus dem Kehrrecht hab ich sie aufgelesen, und als Lohn für meine Guttat zahlt sie mir in *dieser* Münze'" (*Stine*, S. 235). Er muß sich mit Pauline auseinandersetzen. Unangemeldet eilt er ihr ins Haus. Die Überraschte hat nur noch Zeit, "'Jott, ... nu schon bei Dage!'" auszustoßen (*Stine*, S. 236), denn der Graf kümmert sich in seinem Zorn nicht mehr um den guten Ton. Er versteht Pauline und ihr Haus als seinen Besitz. Seinem aggressiven Eindringen folgt eine gleichermaßen aggressive Anschuldigung gegen Pauline, mit ihrer Schwester unter einer Decke zu stecken und sich mit Stine in das Haus Haldern einschleichen zu wollen. Diesen Ausbruch pariert Pauline im vollen Bewußtsein ihrer ganzen weiblichen Überlegenheit, mit der Bemerkung, daß dies ein großes

Unglück für Stine sei. Es erschüttert den Grafen, Einheirat in den Adel als Unglück deklariert zu hören.

Während die folgende Unterhaltung vom Grafen her mit der Anrede "Du" geführt wird, bleibt Pauline beim angemessenen "Sie". Sie macht dem Grafen klar, daß der schwächliche Waldemar kein großes Glück für Stine bedeuten könnte. Die Disputierenden erkennen daraufhin ihr gemeinsames Interesse und beschließen, mit vereinten Kräften aber getrennten Zielen, Stine von der Heirat abzuhalten. Als Pauline von den Amerika-plänen hört, ist sie völlig entgeistert: "'... nach Amerika! Du mein Gott, was will er da? Da müssen sie scharf ran un bei sieben Stunden in Stichsonne, da fällt er um'" (*Stine*, S. 240). Was für Waldemar eine Utopie bedeutet, ist für Pauline harsche Wirklichkeit.

Waldemar und Botho haben nicht das Zeug zum Auswandern, aber von beiden ist nur Botho sich dessen bewußt. Sie brauchen die Stütze der preußischen Gesellschaft, dessen Produkt sie sind, um überhaupt existieren zu können. Die Aristokratie verlängert ihre Existenzberechtigung mit künstlichen Mitteln. In der Metapher der abgestorbenen Parkbäume, unter denen Waldemar seine Abschiedsgedanken an die Welt komponiert, repräsentiert Fontane die Unfruchtbarkeit der obersten Gesellschaftsschicht.

Pauline hegt die Abneigung des Gesunden gegenüber dem Kranken. Sie ist darin nicht allein, denn ihre Schwester reagiert genau so, als der junge Graf ihr seine Ehepläne und Auswanderungsträume mitteilt: "'Aber ich käme mir albern und kindisch vor, wenn ich die Gräfin Haldern spielen wollte'" (*Stine*, S. 244). Trotz ihrer Liebe zu Waldemar, beantwortet Stine seinen Antrag mit einem Nein. Mit diesem Nein verliert Waldemar seine Existenzgrundlage. In einem Abschiedsbrief an seinen Onkel kommt dies zum Ausdruck:

Was über mich entschied, war, wie Du bei Eintreffen dieser Zeilen vielleicht schon wissen, jedenfalls aber sehr bald erfahren wirst, der Widerstand von ganz anderer und sehr unerwarteter Seite her (*Stine*, S. 251).

Zum Selbstmord stehen Waldemar zwei Mittel zu Verfügung: ein Revolver oder Schlafpulver, das er anscheinend schon während seiner Invalidenzeit gesammelt hatte. Das erweckt den Eindruck, daß ihm der Gedanke an Selbstmord nicht ganz fremd war. Vor die Alternative der Mittel zur Selbstzerstörung gestellt, wählt er das sanftere Schlafpulver. Für seine gesellschaftliche Klasse wäre wohl der Revolver das ehrenvollere Mittel gewesen. Gift galt als nicht männlich, nicht preußisch-adlig.

Während der Darstellung der Beerdigungszeremonie gibt Fontane noch einen letzten, negativen Eindruck von dem Adel. Waldemars Stiefmutter, die wegen des "Affronts" nur erzwungene Trauer zur Schau getragen hat, und Waldemars jüngerer Halbbruder Konstantin, "dem der ältere Bruder, um das mindeste zu sagen, in nicht unerwünschter Weise Platz gemacht hatte" (*Stine*, S. 256), beleuchten exemplarisch die Dekadenz einer ganzen Klasse.

Fontane kritisiert den Adel mit schneidender Ironie. Aber wir suchen auch bei den Bildern der Bürgerlichen vergebens nach einem Hoffnungsschimmer: der kleine Roman endet mit der Schadenfreude der Wohnungsvermieterin. Herr Polzin eröffnet einen Dialog mit seiner Frau beim Krawattenbinden durch die Frage, ob denn Stine heil wieder zurück sei. Seine Frau antwortet ihm: "'Heil? Was heißt heil? *Die* wird nich wieder.' 'Is eigentlich schade drum'", bedauert er, worauf sie antwortet: "'I wo. Gar nich... Das kommt davon'" (*Stine*, S. 259).

Was geschieht am Ende nun eigentlich mit Stine? Bei Lene Nimptsch haben wir wenigstens das Gefühl, daß sie ihr Leben meistern wird, bei Stine sind wir dessen nicht so sicher. Zerbricht sie an den Vorurteilen der menschlichen Gesellschaft? Oder lassen die Konsequenzen

ihres Neinsagens sie nicht zur Ruhe kommen? Während Lenes Handeln durchaus glaubwürdig ist, verbleibt Stine im Dubiosen. Sie steht existenziell und künstlerisch-formal zu sehr im Schatten ihrer gesünderen Schwester. Man traut ihr nicht ganz zu, daß sie zu selbständigem Handeln fähig ist. Sie flüchtet sich zu oft in die schützenden Anstandsbegriffe ihres Kleinbürgertums. Ihr Lebensmut scheint nicht auszureichen, um sich zu echtem Individualismus durchzukämpfen.

Waldemar ist schon genetisch nicht überlebensfähig und braucht eine starke Persönlichkeit, von der er Lebenskraft schöpfen könnte. Auch in ihrer Ablehnung jeglicher physischen Beziehung bleibt Stine innerhalb der Grenzen ihres engen moralischen Milieus, im Gegensatz zu ihrer Schwester, welche dem kranken Gefühlsmenschen gegenüber ein gesunder Instinktmensch ist.

Die Resignation Stines und Lenes wächst aus dem Wissen um die Schwäche ihrer Liebhaber, welche nicht imstande sind, die Konsequenzen ihres Tuns auf sich zu nehmen. Die Problemstellung Fontanes transzendiert die Standesschränken und die äußerliche Trennung der Charaktere. Dahinter verläuft eine tiefere menschliche Problematik und die Frage nach persönlichem Glück.

Keiner der Romangestalten ist, aus unserer Auffassung heraus gesehen, glücklich. Selbst Fontanes beste Gestalten wie Pauline Pittelkow und Frau Dörr sind zu sehr in den Existenzkampf verwickelt, um für sich selbst diese Frage zu stellen. Die Männer haben nicht die nötige Kraft oder die Individualität, für ein persönliches Lebensglück zu kämpfen; hätten sie diese, wäre ein Auftrotzen gegen die Gesellschaft die notwendige Konsequenz gewesen. Dieses Thema wäre jedoch für Fontane als Stoff zu sentimental und nicht lebenswahr genug gewesen. Ihm selbst waren innere emotionale Tumulte scheinbar fremd. In einem Brief vom

30. August 1895 an seine Tochter Mete spricht er davon:

Das Leben, Gott sei Dank, ist kein Tummelplatz großer Gefühle, sondern eine Alltagswohnstube, drin das sogenannte Glück davon abhängt ob man friert oder warm sitzt ob der Ofen raucht oder guten Zug hat. Liebe ist gut, aber sie läßt sich nach Minuten berechnen, alles andere hat lange Stunden.

Diese Aussage hätte Pauline Pittelkow tun können. In der Skala der Frauentypen, die Fontane in seinen Berliner Romanen kreiert, steht Pauline Pittelkow mit ihren Lebenserfahrungen und ihrem Zynismus - wie zu einem gewissen Grade, ohne die gleiche Brillianz, Frau Dörr in *Irrungen Wirrungen* - optimal als Symbolfigur der nüchtern-realistischen Lebensauffassung des Dichters selbst. Das, woran man glauben und hoffen könnte, gilt nicht mehr. Der Adel hat die ihm angestammte Rolle als die führende Schicht verloren und ist dabei, der nutzloseste Teil der Gesellschaft zu werden. Die unterste Volksschicht, in ihrer sozialen und ökonomischen Isoliertheit, leidet unter den oppressiven Zuständen und der Hoffnungslosigkeit ihres Daseins. Es ist eigenartig und für Kunst und Künstler aussageträchtig, daß Fontane eine Frauenfigur und nicht einen männlichen Repräsentanten der preußischen Gesellschaftsstrukturen als Identifikationsfigur schafft.

Fontanes Leserschaft konzentrierte sich damals hauptsächlich auf die Moralfrage in diesen zwei Romanen. Ein Brief Fontanes vom 1. August 1894 an Georg Friedlaender spricht von dieser Einstellung des Publikums:

... meine Berliner Romane, so wahr und zeitbildlich sie seien, seien mehr oder weniger unerquicklich, weil die darin geschilderten Personen und Zustände mehr oder weniger *häßlich* seien. Ich halte dies alles für grundfalsch; ... Rienäcker und Lene mögen dem einen oder andern nicht gefallen, aber sie sind nicht "häßlich", ganz im Gegenteil, ich glaube sie sind anmuthend, herzwinnend.

So milde reagierte Fontane nicht immer auf die Ablehnung durch seine Kritiker. In einem Brief vom 2. Oktober 1888 an seine Frau revanchierte

er sich mit der Bemerkung: "Und nun denke Dir Kayßler dabei, der in der verloddertsten Maitressenwirtschaft steckte und vielleicht noch nicht draus 'raus ist." Denjenigen seiner Freunde, die in dem Tumult zu ihm stehen, spricht er seinen Dank aus. Paul Schlenther erhält einen solchen Brief Fontanes, datiert vom 22. Juni 1888:

Sie aber seien nochmals schönstens bedankt für Ihr treues Zu-mir-Stehn und - ich bitte das sagen zu dürfen - beglückwünscht für Ihr freies Drüberstehn. Denn daß der alte sogenannte Sittlichkeitsstandpunkt ganz dämlich, ganz antiquiert und vor allem ganz lügnerisch ist, *das* will ich wie Mortimer auf die Hostie beschwören.

Um der Empörung aus dem Weg zu gehen, hätte Fontane seine Romane bei seinem Sohn Friedrich verlegen können. Er tat dies aber nicht mit der folgenden Begründung (aus einem Brief vom 16. August 1888):

Wenn Du meine "Stine" verlegst, so heißt es: "Der arme Kerl, der Fontane. Früher war er bei Decker, Hertz, Grote, dann kam er an Friedrich und Steffens, und jetzt, nachdem mehrere Redaktionen seine Schweine-Novelle [*Stine*] zurückgewiesen haben, ist er gezwungen, das Zeug bei seinem Sohn herauszugeben, einem Buchhändler-Commis, der sich auf die Weise sonderbar introducirt."

Auch mit seinem Sohn Theodor besprach er in einem Brief vom 8. September 1887 seine eigene Einstellung zu der Moralfrage in *Irrungen* *Wirrungen* und der fragwürdigen Reaktion seiner Leserschaft:

Auch darin hast Du recht, daß nicht alle Welt, wenigstens nicht nach außen hin, ebenso nachsichtig über Lene denken wird wie ich, aber so gern ich dies zugebe, so gewiß ist es mir auch, daß in diesem offenen Bekennen einer bestimmten Stellung zu diesen Fragen ein Stückchen Wert und ein Stückchen Bedeutung des Buches liegt. Wir stecken ja bis über die Ohren in allerhand konventioneller Lüge und sollten uns schämen über die Heuchelei, die wir treiben, über das falsche Spiel, das wir spielen. Gibt es denn, außer ein paar Nachmittagspredigern, in deren Seelen ich auch nicht hineinkucken mag, gibt es denn außer ein paar solchen fragwürdigen Ausnahmen noch irgendeinen gebildeten und herzensanständigen Menschen, der sich über eine Schneidermamsell mit einem freien Liebesverhältnis *wirklich* moralisch entrüstet? *Ich* kenne keinen und setze hinzu, Gott sei Dank, daß ich keinen kenne. Jedenfalls würde ich ihm aus dem Wege gehn und mich vor ihm als vor einem gefährlichen Menschen hüten.

Fontane hatte seine Mitmenschen überschätzt.

II. EHE

Cécile

Wurde im ersten Kapitel dieser Arbeit die Liebe zwischen Repräsentanten verschiedener sozialer Schichten als Hauptthema erörtert, so befaßt sich dieses Kapitel mit der sanktionierten Ehe innerhalb dreier verschiedener sozialer Schichten, in deren Darstellung interessanterweise das Thema Liebe in der Ehe überhaupt nicht in Erwägung gebracht wird.

In dem Roman *Cécile* gibt uns Fontane einen Einblick in das Seelenleben einer Frau aus einer verarmten Adelsfamilie, deren Konflikte und Frustrationen hauptsächlich durch ihre Ehe mit einem Mitglied der oberen preußischen Gesellschaftsschicht hervorgerufen werden. Der Adel ist in allen entscheidenden Stellen frei von fremden sozialen Elementen dargestellt. Es gibt hier keine Randfiguren aus den unteren Schichten, keine bürgerlichen Mädchen, die Aufrichtigkeit und Wahrheit repräsentieren und auf sozialkritische Probleme aufmerksam machen könnten.

Auf sehr trockene Weise faßt Fontane selbst den Cécile-Stoff zusammen; in einem Brief vom 25. April 1885 an Adolf Glaser schreibt er:

Ein forscher Kerl, 25, Mann von Welt, liebt und verehrt - nein, verehrt ist zu viel - liebt und umkurt eine schöne junge Frau, kränklich, pikant. Eines schönen Tages entpuppt sie sich als reponierte Fürstengeliebte. Sofort veränderter Ton, Zudringlichkeiten mit den Allüren des guten Rechts, Konflikte; tragischer Ausgang.

Dies klingt wie die Inhaltsangaben eines gewöhnlichen Unterhaltungsromans aus dem 19. Jahrhundert - unwürdig eines Theodor Fontane. Seine

eigentlichen Interesse an diesem Stoff wird in einem Brief vom 10.

Oktober 1895 an Colmar Grünhagen angedeutet:

Der natürliche Mensch will leben, will weder fromm noch keusch noch sittlich sein, lauter Kunstprodukte von einem gewissen, aber immer zweifelhaft bleibenden Wert, weil es an Echtheit und Natürlichkeit fehlt. Dies Natürliche hat es mir seit lange angetan, ich lege nur darauf Gewicht, fühle mich nur *dadurch* angezogen und dies ist wohl der Grund, warum meine Frauengestalten alle einen Knacks weghaben. Gerade dadurch sind sie mir lieb, ich verliefte mich in sie, nicht um ihrer Tugend, sondern um ihrer Menschlichkeiten d.h. um ihrer Schwächen und Sünden willen. Sehr viel gilt mir auch die Ehrlichkeit, der man bei den Magdalenen mehr begegnet als bei den Genoveven. Dies alles, um Cécile und Effi ein wenig zu erklären.

Diese Schwächen und Sünden müssen näher erläutert werden. Ist es eine Schuld, die das Individuum durch eigenes Verhalten hervorruft? Oder versündigt sich die Gesellschaft an einem Menschen, der zu passivem Verhalten gezwungen ist und nicht anders handeln kann? Fontane selbst drückt sich etwas präziser aus in einem früheren Brief vom 2. Juni 1887 an seinen Freund Paul Schlenther:

Cécile ist doch mehr als eine Alltagsgeschichte, die liebevoll und mit einem gewissen Aufwand von Kunst erzählt ist. Wenigstens *will* die Geschichte noch etwas mehr sein, sie setzt sich erstens vor, einen Charakter zu zeichnen, der soweit meine Novellenkenntnis reicht (freilich nicht sehr weit) noch nicht gezeichnet ist, und will zweitens den Satz illustrieren, "wer mal 'drinsitzt', gleichviel mit oder ohne Schuld, kommt nicht wieder heraus". Also etwas wie Tendenz.

Die relativ seltenen Untersuchungen dieses Romans stimmen, hauptsächlich in der jüngsten Gegenwart, mit der Tendenzhaftigkeit, von der Fontane selbst spricht, überein. "Es ist nicht zu bezweifeln, daß Fontane Céciles Schritt in die Schuld als ein schuldloses Schuldigwerden verstanden sehen will."¹ Dieses sollte genügen, mit dem Anlegen dieses Romans, ohne moralische Vorurteile, unter besonderer Berücksichtigung seiner Titelheldin, der Frauengestalt Cécile, zu beginnen.

Die erste Hälfte des Romans spielt in Thale, einer Sommerfrische im Harz, einer Gegend, die Fontane gut kannte, da er selbst dort seine Ferien zu verbringen pflegte. Das erste Mal begegnen wir Cécile auf der Reise nach Thale; geführt von einem Herrn, "ein starker Fünfziger", der sie sehr vorsichtig behandelt und "wie man eine Rekonvaleszentin führt."² Von ihrem Äußeren erfahren wir vorerst sehr wenig, nur den "Mattigkeitsausdruck ihrer Züge" (*Cécile*, S. 9). Sie muß eine außergewöhnlich schöne Frau sein, denn der Ausdruck "schöne Frau" wiederholt sich als Leitmotiv, durch das Cécile wiederzuerkennen ist. Ihr Gatte, St. Arnaud, ist Offizier, der frühzeitig seinen Abschied genommen hat, und gut 20 Jahre älter als seine fragile Frau. Am Reiseziel angekommen findet ein junger Zivilingenieur Interesse an diesem ungleichen Ehepaar; durch seine Augen lernen wir Cécile besser kennen: "Ihr Profil war von seltener Reinheit, und das Fehlen jeder Spur von Farbe gab ihrem Kopfe, darin Apathie der vorherrschende Zug war, etwas Marmornes" (*Cécile*, S. 20). Woran diese Frau leidet, erfahren wir aus der Darlegung ihres Mannes über die gesundheitsfördernden Eigenschaften der Harzer Höhenluft: "'Es soll dort die beste Luft für Nervenkranken sein'" (*Cécile*, S. 21). Genauere Informationen über den Stand ihrer Gesundheit werden nicht bekannt; es heißt nie, die Dame ist krank, sondern nur "'die Dame scheint krank'" (*Cécile*, S. 13). Dieses scheint auch der "Knacks" zu sein, von dem Fontane so schwärmerisch gesprochen hatte.³ Eine passive Melancholie liegt über ihrer Gestalt, welche den Leser anregt, mehr über ihre Vergangenheit erfahren zu wollen, was dem Roman eine gewisse Spannung verleiht. Céciles passive Existenz als Titelfigur ist eine Ausnahme unter den Berliner "Frauenromanen", wo die Frauen hauptsächlich die aktiven Trägerinnen der Handlung sind.

Cécile ist auch passiv in ihrer Ehe, eine Haltung, in der sie ihr Mann, St. Arnaud, voll unterstützt. Fontane legt großen Wert darauf, dem Leser dieses Eheverhältnis vorzuführen. Auf eine Frage Céciles an ihren Mann, ob sie etwas über eine gewisse Malerin wissen müßte, antwortet er: "'Meinem persönlichen Geschmacke nach brauchen Damen überhaupt nichts zu wissen. Und jedenfalls lieber zu wenig als zu viel'" (*Cécile*, S. 35).

Es wäre eine Gefahr für seine Männlichkeit, bei seiner Frau Intelligenz und Wissen zu finden. Sie ist für ihn ein aparter ästhetischer Gegenstand: "'Dich zu sehen, ist eine Freude. . . . Also lassen wir das dumme Wissen'" (*Cécile*, S. 35). St. Arnaud sieht sich seiner Frau gegenüber in einer Vaterrolle; jeder Schritt, den sie unternimmt, wird von ihm geleitet. Es ist kein Zufall, daß Gordon von ihr als einer Frau mit einer "Kinderseele" spricht: "'Dame von Welt und dann wieder voll Kindersinn'" (*Cécile*, S. 53).

Eine junge Malerin namens Rosa Hexel bildet das genaue Gegenteil zu Cécile; als selbständige Künstlerin ist sie die einzige Frauengestalt, welche in diesem Roman als emanzipiert gelten könnte. Die Selbständigkeit, mit der Rosa auftritt, wirkt bedrohlich auf Cécile: "'Gewiß, ich finde das Fräulein sehr unterhaltlich, aber doch etwas emanzipiert oder, wenn dies nicht das richtige Wort ist, etwas zu sicher und selbstbewußt'" (*Cécile*, S. 55). Dies sind übrigens fast die gleichen Worte, mit denen Botho in *Irrungen Wirrungen* Lene beschreibt.⁴ Cécile spielt die traditionelle Frauenrolle der oberen Schicht, bedacht auf Sich-Einfügen, Unterwürfigkeit und Verneinung jeglicher Intelligenz. Auf eine langwierige Erklärung des Privatgelehrten Eginhard antwortet sie: "'Sie müssen es leicht nehmen. Es ist nicht jedermanns Sache, gründlich zu

sein. Und nun gar erst wir Frauen. Sie wissen, daß wir jedem ernsten Studium feind sind'" (*Cécile*, S. 69).

Trotz aller Anpassungsfähigkeiten ist Cécile nicht glücklich in ihrer Ehe. Auf schöne Worte und Komplimente reagiert Cécile mit gemischten Gefühlen: "Solche Huldigungsworte taten ihr wohl, auch wenn sie von St. Arnaud kamen" (*Cécile*, S. 71). Dieses "auch wenn" informiert über das Glück in dieser Ehe. Etwas weiter steht: "Der Oberst nahm Céciles Hand, und die schöne Frau lehnte sich müd' und auf Augenblicke wie glücklich an seine Schulter" (*Cécile*, S. 72). Hier ist es das WIE, welches den wahren Sachverhalt mitteilt, wenn auch sparsam in der Beschreibung; durch sachgerechte Lektüre erfährt der Leser dieses Mitschwingen einer ehelichen Dissonanz.

Fontanes kühles Interesse dominiert die Handlung. Dies ist der Grund, warum nur wenig menschliches Mitgefühl aufkommt. Menschliche Konflikte werden aus zu großer objektiver Distanz untersucht. Psychologische Nuancen müssen mühsam aus überlangen Unterhaltungen herausgezogen werden. Oft dehnen sich gesellschaftliche Unterhaltungen zu epischen Geschichtsabhandlungen aus, welche den Lauf der Handlung zu lange unterbrechen. Fontane war sich darüber völlig im klaren, wie aus einem Brief vom 8. September 1887 an seinen Sohn Theodor hervorgeht: "... ich hätte es (die Geschichtsabhandlungen) aber nicht tun sollen, die Novelle wäre dadurch um etwas kürzer und um vieles besser geworden!"

Die erste Hälfte des Romans ist dem Ferienaufenthalt im Harz gewidmet und dient fast ausschließlich der Exposition. Das gewissermaßen fragwürdige Eheverhältnis des Paares wird durch den Einbruch einer dritten Person, Leslie Gordon, der sich dem Ehepaar anschließt, den Beteiligten bewußt. Gordon ist von dem geheimnisvollen Wesen Céciles fasziniert,

huldigt ihrer Schönheit und ist voller ritterlicher Verehrung ihr gegenüber. Cécile empfindet diese Huldigung nicht ohne Eitelkeit als ein Zoll, den ihr die Männerwelt schuldet. Sie ist sich ihrer eigenen physischen Schönheit bewußt als des einzigen greifbaren Kapitals, welches ihren Wert in der Gesellschaft bestimmt und sie den Schandfleck ihrer eigenen Vergangenheit vergessen läßt. Trotz aller Huldigungen ist Cécile nicht glücklich in ihrer Rolle. Als sie auf einem Ausflug ins Land den Ritt auf einem Esel zurückweist und lieber zu Pferd reitet, sagt sie: "'Die Männer sitzen ohnehin auf dem hohen Pferd; schlimm genug; reitet man aber gar noch aus freien Stücken zu Esel neben ihnen her, so sieht es aus wie Guttheißung ihres *de haut en bas*. Und das darf nicht sein'" (*Cécile*, S. 100). Da St. Arnaud seine Frau vernachlässigt, hat Gordon die Möglichkeit, seine Freundschaft mit Cécile zu vertiefen. Er konstatiert St. Arnauts Vernachlässigung ihr gegenüber und bemerkt einen gewissen Kontrast: Er "'ist doch sonst voll Aufmerksamkeit und Rücksichtnahme.'" Darauf Cécile: "'Ja', sagte sie langsam und gedehnt. Und eine Welt von Verneinung lag in diesem Ja" (*Cécile*, S. 102). Ihr passives Verhalten gibt Gordon Mut, seine Distanz ihr gegenüber zu verringern: "Gordon aber nahm ihre lässig herabhängende Hand und hielt und küßte sie, was sie geschehen ließ" (*Cécile*, S. 102). Damit ist der Höhepunkt des Romans erreicht. Es ist auch die Zeile, welche die größte Leidenschaft aufweist. Weiter läßt es Fontane nicht kommen.

Céciles Haltung löst eine Verwirrung in Gordon aus: darf er sich mehr als einen Händedruck und -kuß erhoffen? Sie erinnert ihn an die schottische Königin Mary: "'Etwas Katholisches, etwas Glut und Frömmigkeit und etwas Schuldbewußtsein. Und zugleich ein Etwas im Blick, wie

wenn die Schuld noch nicht zu Ende wäre. Ja, daran erinnert sie mich'" (*Cécile*, S. 107).

Gordons Beruf läßt ihm keine Zeit, diesen Gedankengängen weiter nachzuhängen; er muß den idyllischen Ferienplatz im Harz verlassen. Doch geht er den inneren Konflikten damit nicht aus dem Wege. Die Frage beschäftigt ihn weiterhin, ob er sie wiedersehen wird und was er sich aus dieser Liebe zu ihr erhoffen darf: "'Was sie von mir erwartet, sind Umwerbungen, Dienste, Huldigungen. Und Huldigungen sind wie Phosphorhölzer: eine zufällige Friktion, und der Brand ist da'" (*Cécile*, S. 110). Zur Beruhigung seiner stürmischen Gefühle stilisiert er sein privates Problem hoch zu genereller Bedeutsamkeit: "'Und schließlich haben wir nichts als eine Frau, die, wie tausend andere, nicht glücklich und auch nicht unglücklich ist'" (*Cécile*, S. 126).

Während ihn sein gesunder Menschenverstand warnt, sich nicht weiter mit dem Hause St. Arnaud zu befassen, läßt ihn seine Leidenschaft nicht danach handeln. Er muß Cécile in Berlin wiedersehen, und er sucht daher den gesellschaftlichen Verkehr mit den St. Arnolds nach deren Rückkehr aus dem Sommeraufenthalt. Auch Rosa Hexel pflegt ihre Beziehungen mit den St. Arnolds weiterhin. Als 'Naturkind mit Staffelei' wirkt sie in Berlin und besonders beim Dinner, zu dem sie Cécile eingeladen hatte, hoffnungslos fehl am Platze, aber sie hat eine gute Nase für das Eheverhältnis ihrer Gastgeber, und in Gordon findet sie einen eifrigen Zuhörer:

"Ja", schloß Rosa, "sein Verhältnis zu Cécile, da hab' ich kein gutes Wort für ihn. Mitunter freilich hat er seinen Tag der Rücksichten und Aufmerksamkeiten, und man könnte dann beinahe glauben, er liebe sie. Aber was heißt Liebe bei Naturen wie St. Arnaud? Und *wenn* es Liebe wäre, wenn wir's so nennen wollen, nun, so liebt er sie, weil sie sein ist, aus Rechthaberei, Dünkel und Eigensinn, und weil

er den Stolz hat, eine schöne Frau zu besitzen. In Wahrheit ist er ein alter Garçon geblieben, voll Egoismus und Launen, viel launenhafter als Cécile selbst. Die Ärmste hat ihr Herz erst neulich darüber zu mir ausgeschüttet. 'Er hält', sagte sie, 'viertelstundenlang meine Hand und erschöpft sich in Schönheiten gegen mich, und gleich danach geht er ohne Gruß und Abschied von mir und hat auf drei Tage vergessen, daß er eine Frau hat'" (*Cécile*, S. 140-141).

Ein Brief von Gordons Schwester Klothilde bringt eine plötzliche Veränderung in seiner Beziehung zu Cécile. Neugierig über die gesellschaftliche und persönliche Vergangenheit Céciles, hat er seine Schwester brieflich gebeten, für ihn Einkünfte über Cécile einzuholen. Nach langem Warten erhält er Antwort. Unangenehme Neuigkeiten werden ihm hier unterbreitet: Cécile neê Zacha war die Geliebte eines Fürsten, wurde nach dessen Tode an den Neffen weiter gereicht, und als dieser auch verschied, nahm sich der Kammerherr ihrer an: "Fürstengeliebte, Favoritin *in duplo*, Erbschaftsstück von Onkel auf Nefte! Und dazwischen der Kammerherr..." (*Cécile*, S. 145). Unfähig sich damit auseinanderzusetzen, wirft Gordon den inhaltsschweren Brief fort. Er sieht nur den gesellschaftlich negativen Teil dieser Information, obwohl seine Schwester ihm genug Gründe für Céciles zwielichtige Vergangenheit gibt:

"Wirklich, mein Lieber, an solchen unglückseligen Gestirnen hat es im Leben dieser schönen Frau nicht gefehlt. Ihre frühesten Jugendjahre haben alles an ihr versäumt, und wenn es auch nicht unglückliche Jahre waren (vielleicht im Gegenteil), so waren es doch nicht Jahre, die feste Fundamente legen und Grundsätze befestigen konnten" (*Cécile*, S. 145).

Cécile stammt aus einer verarmten polnischen Adelsfamilie:

"An Erziehung war nicht zu denken. Frau von Zacha lachte, wenn sie hörte, daß ihre Töchter doch etwas lernen müßten. Sie selbst hatte sich dessen entschlagen und sich trotzdem sehr wohlgeföhlt, bis zum Hinscheiden ihres Mannes gewiß und nachher kaum minder. Es stand fest für sie, daß eine junge schöne Dame nur dazu da sei, zu gefallen, und zu diesem Zwecke sei wenig wissen besser als viel. Und so lernten sie nichts" (*Cécile*, S. 146).

Die Mutter verschachert ihre Tochter an den Fürsten, um der Familie aus den finanziellen Schwierigkeiten zu helfen. Nach dem Ableben des Fürsten und seines Neffen besteht für Cécile kein Grund, am Hofe zu bleiben; sie kehrt wohlhabend in den Schoß ihrer Familie zurück. Durch ihre 'Karriere' am Fürstenhof hat auch die Familie gewonnen: "'Eine verhältnismäßig glänzende Wohnung wurde genommen, und in dieser Wohnung war es, daß St. Arnaud zwei Jahre später die still und zurückgezogen lebende Cécile (damals noch katholisch) kennenlernte'" (*Cécile*, S. 144). Obwohl Gordon einen Moment lang Verständnis für Céciles Situation aufbringt - "'Sie hat sich dies Leben nicht ausgesucht, sie war darin geboren'" (*Cécile*, S. 148) -, überwältigen ihn doch seine gesellschaftlichen Vorurteile: und das geschieht ihm, einem gesellschaftlichen Außenseiter, der in der Welt herumgekommen ist und der sich über derartige Voreingenommenheiten hinwegsetzen sollte. Aber Welterfahrung schützt nicht vor moralischen Fehltritten. Deren Wurzeln reichen tief in das Wertgefüge der Gesellschaft hinab.

Cécile ist eine Pittelkow aus der oberen Klasse, ohne aber deren (Pittelkows) Lebensmut zu haben. Sie war immer nur ein Objekt, welches von einem Mann zum anderen gereicht wurde. Ihre nervöse Melancholie ist die Reaktion ihres Gewissens vis à vis der Gesellschaft. In ihr offenbart sich ein hoffnungsloses Dasein, in dem der Mensch keinen Anspruch auf persönliches Glück stellen darf!

Über St. Arnaud erfahren wir, daß er als Oberstleutnant der Garde ein "'brillanter Soldat und unverheiratet'" sei (*Cécile*, S. 142) und Cécile nach ihrer Rückkehr im Hause ihrer Mutter kennenlernt; wie aus Trotz gegenüber der Gesellschaft verlobt er sich mit ihr. Ein Vertreter des Offizierkorps läßt St. Arnaud wissen, daß seine Heiratspläne nicht

standesgemäß genug seien: "'Daraus entstand eine Szene, die mit einem Duell endete. Dzialinski wurde durch die Brust geschossen. . .'" (*Cécile*, S. 143). Ohne selbst schuldig zu sein, löst Cécile eine Schuld aus; sie, der passive Mensch, verursacht indirekt den Tod eines Menschen. Auf das Urteil der Gesellschaft reagiert sie mit Resignation. Wie in einem Trancezustand geht sie durchs Leben, ohne großes Glück, aber auch ohne großes Leid. Es ist, als ob sie den Kontakt mit der Realität abwehren müßte, da diese ihr Untergang sein könnte. Ihre Freundschaft mit Gordon bewirkt einen Einbruch der objektiven Wirklichkeit in ihre Weltferne. Sie muß den Freund auf Distanz halten, um sich ihre innere seelische Balance zu bewahren. Doch als Gordon jetzt Cécile mit ganz neuen Augen sieht - für ihn ist sie nicht mehr die naive Ehefrau, sondern eine Frau mit Vergangenheit -, glaubt er, sich ihr gegenüber Freiheiten erlauben zu können. Céciles guter Menschensinn spürt sofort den Umschwung: "'Nein, Herr von Gordon, nicht so. Bleiben Sie mir, was Sie waren. Ich finde Sie so verändert und frage vergebens nach der Ursache'" (*Cécile*, S. 154).

Aber Gordon kann sich nicht losreißen. Nach einer kurzen Abwesenheit von Berlin und trotz besten Vorsatzes, Cécile nicht mehr sehen zu wollen, begegnet er ihr während einer Vorstellung von Wagners *Tannhäuser*. Da sie nicht allein ist, sondern in der Begleitung des von ihm gehaßten Geheimrates Hedemeyer, verliert er seine Haltung. Aufgestachelt durch Eifersucht provoziert er eine Szene in der Loge, welche Parallelen zu der schwülen Erotik der Bühnenhandlung aufzeigt. In der Oper geht es um den Konflikt zwischen Ritterethos und Eros, zwischen Anbeten der geliebten Frau und dem Ausleben der Sinnesleidenschaften. In der Loge des Theaters lehnt Gordon die Rolle des ritterlichen Hausfreundes ab. Er glaubt sich

nun Freiheiten nehmen zu dürfen, da seine "Ritterdame" nicht ohne Fehl ist.

Cécile flieht verletzt aus dem Theater; Gordon folgt ihr unbeherrscht in ihre Wohnung. Blinde Eitelkeit läßt ihn erneute Beleidigungen ausstoßen, welche auf Céciles Vergangenheit anspielen. "'Wir bleiben unserer Natur treu, das ist unsere einzige Treue...'" - mit diesen Worten verläßt er das Haus (*Cécile*, S. 170). Nun ist auch St. Arnauds männliche Eitelkeit angegriffen,

... denn er war an seiner empfindlichsten, wenn nicht an seiner *einzig* empfindlichen Stelle getroffen, in seinem Stolz. Nicht das Liebesabenteuer als solches weckte seinen Groll gegen Gordon, sondern der Gedanke, daß die Furcht vor *ihm*, dem Manne der Determiniertheiten, nicht abschreckender gewirkt hatte. Gefürchtet zu sein, einzuschüchtern, die Superiorität, die der Mut gibt, in jedem Augenblicke fühlbar zu machen, das war recht eigentlich seine Passion (*Cécile*, S. 172-173).

Auch Gordon bleibt seiner Natur treu. Er ist ein 'Trotzkopf' und stellt sich der Herausforderung St. Arnauds zum Duell. Für beide Beteiligten verlangt die beleidigte männliche Ehre Genugtuung. Beide sind Sklaven der gesellschaftlichen Konventionen. Geschichte wiederholt sich, der fast Sechzigjährige erschießt den um vieles Jüngeren. St. Arnaud will die gesetzlichen Konsequenzen seines Handelns nicht auf sich nehmen. Er flieht an die Riviera, um unter südlicher Sonne sich von den gesellschaftlichen Strapazen zu erholen. Er schreibt an seine Frau: "'Aber nimm das Ganze nicht tragischer, als nötig; die Welt ist kein Treibhaus für überzarte Gefühle'" (*Cécile*, S. 178).

Für Cécile wiederholt sich die Vergangenheit; wieder trägt sie eine indirekte Schuld am Tode eines Menschen. Die Kräfte zum Weiterausharren fehlen ihr. Sie scheidet freiwillig aus dem Leben. Durch ihr Testament beweist Cécile, daß sie nicht unter Schuldgefühlen der Gesellschaft

gegenüber gelitten hat:

"Ich wünsche nach Cyrillienort übergeführt und auf dem dortigen Gemeindegelände, zur Linken der fürstlichen Grabkapelle, beigesetzt zu werden. Ich will der Stelle wenigstens nahe sein, wo *die* ruhen, die in reichem Maße mir *das* gaben, was mir die Welt verweigerte: Liebe und Freundschaft und um der Liebe willen auch Achtung..." (*Cécile*, S. 179).

Im Tode flieht Cécile nicht mehr von ihrer Vergangenheit, sie bekennt sich offen dazu. Hätte sie diesen Mut zu ihrer Lebenszeit aufgebracht, wäre es nicht zur Tragödie gekommen. Die gesunde Lebenseinstellung einer Pittelkow aus der unteren Volksschicht fehlt ihr eben. Sie erleidet die gleiche Lebensuntüchtigkeit wie Waldemar von Haldern: beide kommen aus den oberen Schichten, beide stehen in einem gestörten Verhältnis zu ihrer eigenen Gesellschaftsklasse. Sie werden so zu Außenseitern, ohne die Kraft zu haben, dies auch ertragen zu können.

Gibt es eine Schuld, so liegt sie vielleicht in der natürlichen Schönheit Céciles. Ihre physischen Qualitäten führen dazu, daß ihre Mutter sie an den Fürsten verkauft. Rosa Hexel, die als freie Künstlerin etwas außerhalb der Gesellschaft steht, erkennt die Problematik in ihrer Geschlechtsgenossin: "Ach, die arme Frau! Es wird wohl auch nicht alles sein, wie's sein sollte. Schönheit ist eine Gefahr von Jugend auf" (*Cécile*, S. 140). Diese Schönheit liefert sie der Männerwelt aus, sie wird zu einem begehrten Objekt; willenlos und ohne eigene Initiative läßt sie dies geschehen; denn in ihrer Gesellschaftsschicht gilt eine Frau mit Initiative als unweiblich. Das ist die Tendenz, von der sie sich nicht selbst lösen kann.

Die ganze Hoffnungslosigkeit dieser Situation gibt dem Roman eine trübe Stimmung und an gewissen Stellen sogar Energielosigkeit. Es fehlen die frischen, weiblichen Gestalten aus den unteren Schichten, mit ihrer

Lebenskraft und Wärme. Es gibt kein Hoffen auf eine bessere Zukunft, nur eine müde Resignation. "Wohin sie (Cécile) in der von Fontane gezeichneten Welt auch greift, sie greift ins Leere, ein schuldlos-unschuldiges Opfer unheilvoller menschlicher Verfehlungen, gesellschaftlicher Unbarmherzigkeit und der der Zeit eigenen Leere."⁵

Rosa Hexel, die Künstlerin und Außenseiterin, hätte als einzig emanzipierte Frau einen Hoffnungsschimmer aufkommen lassen können, aber sie ist zum Blumenmalen verdammt: "'Eine Dame soll Blumenmalerin sein, aber nicht Tiermalerin. So fordert es die Welt, der Anstand, die Sitte. Tiermalerin ist an der Grenze des Unerlaubten'" (*Cécile*, S. 26). Tiermalerin sein wäre eine Auseinandersetzung mit der Realität. Blumen aber repräsentieren das, was die Frau in diesen Schichten darstellt: ein zum ästhetischen Genuß bestimmtes Objekt. Céciles Reaktion auf diese Welt ist eine psychologische Krankheit. Als Gefühlsmensch kann sie nicht gesund in einer erkrankten Welt existieren. In ihrer gesellschaftlichen Sphäre trägt sie keine Funktion und findet keine Aufgabe, die ihrem Leben Sinn und Halt geben könnte.

Jenny

War die Enge einer lieblosen Ehe für Cécile die Hauptursache ihres Untergangs, so ist für Jenny Treibel, neé Bürstenbinder, die Ehe die Krönung ihres Lebens, worauf ihre ganze existentielle Sicherheit ruht. Ihr Fall stellt den Aufstieg eines Mitglieds der unteren Bürgerschicht in die neureiche Gesellschaft dar. Einen solchen 'Parvenü' nannte man im 19. Jahrhundert 'Bourgeois'; er zeichnete sich durch Besitztum aus, war aber selbst ohne geistiges Niveau und ohne eigentliches Bildungsgut.

In dem Roman *Frau Jenny Treibel* entwirft Fontane das Milieu einer übersättigten Bürgerlichkeit; sie, die Bourgeoisie, weiß sich im vollen Glanz zu repräsentieren, um die niedrige Herkunft aus dem kleinen Laden in der Adlerstraße mit Hilfe der Prunkvilla, welche mit Freitreppe und Springbrunnen ausgestattet ist, zu vertuschen. Um den Mangel an Bildung zu überspielen, ereifert sich diese Bourgeoisie in Sentimentalitäten. Aufkommendes Schuldbewußtsein über soviel Selbstsucht der Geldgesinnung seitens dieser Klasse soll so unterdrückt werden. Die Milieuschilderung ist wie bei keinem der anderen Romane ausgedehnt gezeichnet, da das Milieu selbst zur Karikatur wird.

Schon geraume Zeit vor der Niederschrift des Romans befaßte sich Theodor Fontane mit der Wesensart dieser Bürgerschicht. Seine Tante Pine trug viele Charakterzüge einer Jenny Treibel. In einem Brief an seine Frau schreibt er am 5. August 1875 aus Basel - nicht immer gallant - über den Besuch bei seiner Tante:

Ich kann nicht sagen, daß mich irgend etwas erheblich gestört hätte, im Gegenteil, ihr Wesen ist nicht ganz ohne matronenhafte Würde, soweit ein Sperling Würde haben kann. Sie war aufrichtig erfreut, mich wiederzusehen, und gab dieser Freude in einer ruhig maßvollen Weise Ausdruck. Insoweit könnte ich ganz und gar zufrieden sein. Sie ist aber tieflangweilig, genau so wie ihre Briefe. Alles ist wohlgesetzt und gibt sich den Anschein von Bildung, des Gedanklichen, der Ideen und des Idealen. Sie hat aber von alledem nichts. Alles ist Blech, klappert indes so geschickt, daß man es, bei einiger Unaufmerksamkeit, für Musik halten kann. Der Mensch stirbt, wie er geboren wird. So war sie vor fünfzig Jahren und so wird sie aus dieser Zeitlichkeit scheiden. Die Fleisch gewordene Phrase, soweit man von Fleisch überhaupt reden kann, aber innerhalb der Phrasenhaftigkeit guten Glaubens und von der Echtheit ihrer Empfindungen, von der Mission, die sie innerhalb der Idealwelt erfüllt hat, tief durchdrungen. Ich weiß nicht, soll ich sagen eine beneidenswerte oder eine traurige Erscheinung!

Fontane fand in seinem eigenen Familienkreis mehrere Persönlichkeiten, welche Eigenschaften des problematischen neuen Menschentypus inkorporierten.

Die Schwester seiner Frau, Tante Jenny, gab ihm mehr als nur ihren Namen für seine Milieustudien. In einem Brief vom 18. April 1884 an seine Tochter Mete beschreibt er seinen Besuch, der zu Ehren von Tante Jennys Geburtstag stattfand. Vieles paßte ihm nicht im Hause seiner Verwandtschaft:

Ich kann den Bourgeoiston nicht ertragen und in der selben Weise wie ich in früheren Jahrzehnten eine tiefe Abneigung gegen Professorenweisheit, Professorendunkel und Professoren-liberalismus hatte, in der selben Weise dreht sich mir jetzt angesichts des wohlhabend gewordenen Speckhöckerthums das Herz um.

Weiter unten im Brief spricht er nochmals über die Konsumeigenschaften dieser Menschenklasse:

Mutter Bourgeois hat sich eine Spitzenmantille gekauft und behandelt diesen Kauf als ein Ereigniß, alles was angeschafft oder wohl gar "vorgesetzt" wird, wird mit einem Blicke begleitet, der etwa ausdrückt: "Beglückter Du, der Du von *diesem* Kuchen essen, von *diesem* Weine trinken durftest", alles ist kindische Überschätzung einer Wirthschafts- und Lebensform, die schließlich gerade so gut Sechser-Wirthschaft ist wie meine eigne.

Nun versteht man, warum die endlosen Eßgelage in *Jenny* mit solcher Breite geschildert werden.

In fortschreitendem Alter wuchs Fontanes Unwillen gegen den Bourgeois. Sieben Jahre nach dem oben erwähnten Brief befaßte er sich wieder mit dem Thema, wieder in einem Brief an seine Tochter (25. August 1891):

Ich hasse das Bourgeoishafte mit einer Leidenschaft, als ob ich ein eingeschworner Socialdemokrat wäre. "Er ist ein Schafskopf, aber sein Vater hat ein Eckhaus", mit dieser Bewundrungsform kann ich nicht mehr mit. Wir erheben uns so über die Chinesen, aber darin sind diese doch das feinste Volk, daß das Wissen am höchsten gestellt wird. Bei uns kann man beinah sagen, es diskreditiert. Das Bourgeoisgefühl ist das zur Zeit bei uns maßgebende und ich selber, der ich es gräßlich finde, bin bis zu einem gewissen Grade von ihm beherrscht.

Die letzte Zeile des Briefes weist auf den selbstkritischen Ton hin, den Fontane in diesem Werk anschlägt.

In einem Brief vom 9. Mai 1888 an seinen Sohn Theodor legt Fontane die Intention seines Romans *Jenny* dar: "Zweck der Geschichte: das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige des Bourgeois' Standpunkts zu zeigen. . . . Ich schließe mit dieser Geschichte den Zyklus meiner Berliner Romane ab. . . ." Die Entstehungszeit des Werkes fällt in die Jahre 1888 bis 1891. Die erste Buchausgabe erfolgte im Oktober 1892. Die Hauptpersonen sind ein Gymnasialprofessor namens Wilibald Schmidt und eine Kommerzienrätin Jenny Treibel. Schmidt, ein Witwer, hat eine Tochter, Corinna; Jenny Treibel, seine alte Jugendfreundin, hat zwei Söhne, Leopold und Otto, welche das Gegenstück zu ihrer resoluten Mutter bilden. Weder die Bildungs- noch die Besitzsphäre werden positiv geschildert. An beiden Seiten übt Fontane Kritik. Auf der Professorenseite steigert sich Wissen zu Bildungssnobismus, in dem ein weltfremder Pädagoge sich über humanistische Ideale ausläßt. Auf der anderen Seite schildert Fontane eine überfütterte neureiche Fabrikantenfrau, die sich in sentimentalischen Überschwenglichkeiten selber zu Tränen rührt. In der Wirtschafterin des Hauses Schmidt, namens Schmolke, schuf Fontane wieder eine seiner lebensstüchtigen Gestalten aus der unteren Volksschicht. Sie durchschaut das Getue und den Snobismus beider Seiten. Nach einem Besuch Jenny Treibels im Hause Schmidt teilt Schmolke ihre Eindrücke Corinna mit, an der sie Mutterstelle vertreten hat:

"... die Rätin, die hat so was, was mir nich recht paßt, un ziert sich immer un tut so, un wenn was Weinerliches erzählt wird von einem Pudel, der ein Kind aus dem Kanal gezogen, oder wenn der Professor was vorpredigt un mit seiner Baßstimme so vor sich hinbrummelt: 'wie der Unsterbliche sagt'... un dann kommt immer ein Name, den kein Christenmensch kennt un die Kommerzienrätin woll auch nich - dann hat sie gleich immer ihre Träne un sind immer wie Stehtränen, die gar nicht runter wolln" (*Jenny*, S. 140).

Schmolke ist eine "Frau von ausgangs Vierzig, mit einem ansehnlichen Haubenbau auf ihrem von Herdfeuer geröteten Gesicht" (*Jenny*, S. 8). Mehr läßt uns Fontane nicht über ihr Äußeres wissen. Sie ist die Witwe eines früh verstorbenen Berliner Sittenpolizisten. Selbst kinderlos und ohne materielle Güter, übernahm sie bei Professor Schmidt den Haushalt und die Erziehung seiner Tochter Corinna.

Das Kernstück des Romans bilden die Ambitionen Corinnas, welche, trotz ihrer humanistischen Bildung, sich nach den Besitzungen des Hauses Treibel sehnt: "'... die Jugend ist gut. Aber 'Kommerzienrätin' ist auch gut und eigentlich noch besser'" (*Jenny*, S. 10). Ihr Besitz orientiertes Ziel wird durch eine Heirat mit Jenny Treibels Sohn Leopold greifbar. Eine Ehe mit ihm würde ihr den gewünschten Titel und die damit verbundenen materiellen Güter geben. Wäre Leopold eine positive männliche Gestalt, dann taugte dieser Stoff zu einer amüsanten Liebesgeschichte. Aber Leopold ist schwach, ohne das Zeug, das einen rechten Liebhaber ausmacht. Wilibald Schmidt sagt über ihn: "'Ich kenn ihn noch aus der Untersekunda her. Weiter kam er nicht; wozu auch? Guter Mensch, Mittelgut, und als Charakter noch unter Mittel'" (*Jenny*, S. 81). So wie der ehemalige Lehrer nichts Gutes über seinen Schüler urteilen kann, weiß die Mutter ihren Söhnen auch nicht viel Schmeichelhafteres nachzusagen: "'Ich weiß nicht, wo beide Jungen diese Milchsuppenschaft herhaben'" (*Jenny*, S. 86). Jedenfalls ist Leopold kein Charakter, keine Vorlage für eine idyllische Liebesgeschichte und schon gar nicht innerhalb der problematischen Wertvorstellungen der Bourgeoisie. Corinna betrachtet, wie die meisten Frauengestalten ihrer Zeit, die Institution der Ehe als eine Versorgungsanstalt, der man angehören muß. Auch die Männer berechnen Vor- und Nachteile kaltblütig. Was bei den Männern das

Eckhaus ist, ist bei den Frauen ihre Jugend und Charm. Das Fundament gesellschaftlicher Bindungen ist in jedem Falle ein Materiellistisches.

Die eigentliche Romanhandlung beginnt mit einem Besuch Jennys bei den Schmidts, um ihnen, Vater und Tochter, persönlich die Einladung zum nächsten Dinner im Treibelschen Haus zu überbringen. Für Jenny ist es eine Reise in ihre Vergangenheit. Es war die selbe Gegend,

... wo sie selbst hier, in ebendieser Adlerstraße, gewohnt und in dem gerade gegenübergelegenen Materialwarenladen ihres Vaters mit im Geschäft geholfen und auf einem über zwei Kaffeesäcke gelegten Brett kleine und große Tüten geklebt hatte, was ihr jedesmal mit 'zwei Pfennig fürs Hundert' gutgetan worden war (*Jenny*, S. 8).

Es waren genau diese Verhältnisse, aus denen sie ihren Jugendfreund Schmidt kannte: "'Das Sentimentale liebte sie schon damals, aber doch immer unter Bevorzugung von Courmachen und Schlagsahne... Ein Musterstück von einer Bourgeoise'" (*Jenny*, S. 15). Die treibende Kraft, die für Jennys Aufstieg in die Geldaristokratie verantwortlich war, muß Jennys Mutter gewesen sein, die ihr den Sinn für das "Höhere" schon im jungen Alter einflößte: "'Meine Mutter, wofür ich ihr noch im Grabe danke, war immer für die besseren Klassen. Und das sollte jede Mutter, denn es ist bestimmend für unseren Lebensweg. Das Niedere kann dann nicht heran und bleibt hinter uns zurück'" (*Jenny*, S. 29). Der Weg ins "Höhere" war für sie eine Heirat mit Treibel, "seinerseits das Produkt dreier im Fabrikbetrieb immer reicher gewordenen Generationen" (*Jenny*, S. 151). "Der Bourgeois steckte ihm wie seiner sentimentalen Frau tief im Geblüt", trotz seiner guten Geistes- und Herzensanlagen, die er als wohlwollender Fabrikant besaß (*Jenny*, S. 151). Dieses Bourgeoisteam gibt nun eins ihrer Prunkgelage, womit es sich und sein Haus vorzeigen kann:

Frau Jenny präsentierte sich in vollem Glanz, und ihre Herkunft aus dem kleinen Laden in der Adlerstraße war in ihrer Erscheinung bis auf den letzten Rest getilgt. Alles

wirkte reich und elegant; aber die Spitzen auf dem veilchenfarbenen Brokatkleide, soviel mußte gesagt werden, taten es nicht allein, auch nicht die kleinen Brillantohrringe, die bei jeder Bewegung hin und her blitzten; mein, was ihr mehr als alles andere eine gewisse Vornehmheit lieh, war die sichere Ruhe, womit sie zwischen ihren Gästen thronte (*Jenny*, S. 26).

Die Gäste am Treibelschen Tische sind größtenteils abgewirtschaftete, herabgekommene Mitglieder des Kleinadels mit rühmlichen Namen wie "Ziegenhals", "von Bomst" und "Honig". Jennys Lieblingsbeschäftigung besteht darin, mit den adligen Damen über das Leben und Lieben der Adelsklasse Konversation zu pflegen, um sich damit selbst moralisch und gesellschaftlich eine Stufe höher zu plazieren: "'Ich höre so gern von glücklichen Ehen, namentlich in der Obersphäre der Gesellschaft, und ich möchte dabei bemerken dürfen, es scheint mir eine törichte Annahme, daß auf den Höhen der Menschheit das Eheglück ausgeschlossen sein solle'" (*Jenny*, S. 27). Das einzig vernünftige Gespräch führt die bürgerliche Professorientochter Corinna Schmidt, die sich damit von den anderen Tafelgästen absetzt. Als sie gar zu forsch mit einem englischen Gast namens Nelson zu diskutieren beginnt, macht man sie darauf aufmerksam, daß sie in ihrer Dreistigkeit dem Ansehen der deutschen Weiblichkeit schaden bringen würde. Der gallante Engländer, ganz angetan von so viel weiblichem Charm, kommt ihr zur Hilfe: "'O, no, no' sagte Nelson: 'Nichts Weiblichkeit; always quick and clever . . ., das is was wir lieben an deutschen Frauen. Nichts Weiblichkeit. Fräulein Corinna is quite in the right way'" (*Jenny*, S. 35). Corinna ist nicht auf fremde Hilfe angewiesen, da sie sich selbst recht gut verteidigen kann: "'Und zum Zeichen, daß ich, trotz ewigen Schwatzens, doch eine weibliche Natur und eine richtige Deutsche bin, soll Mr. Melson von mir hören, daß ich auch noch nebenher kochen, nähen und plätten kann. . .'" (*Jenny*, S. 36).

Die Kunst wird von einem Herrn von Krola vertreten; durch den Umstand, daß er "Tenor und Millionär" ist, sitzt er, wie Fontane schreibt, auf "zwei Stühlen", ein künstlerischer Bourgeois, der seine schwindenden Talente zur Schau stellt. Zusammen mit Jenny wird Musik gemacht, wenn man das so nennen kann, denn "einige Augenblicke später erklang Jennys dünne, durchaus im Gegensatz zu ihrer sonstigen Fülle stehende Stimme durch den Saal hin, und man vernahm die in diesem Kreise wohlbekannten Liedesworte" (*Jenny*, S. 48-49). Mit diesem Lied hat Fontane absichtlich ein sentimentales Gedicht geschrieben, ganz in der Tradition der im 19. Jahrhundert beliebten Poesiealbumeintragungen. Die letzte Zeile des Liedes läuft wie ein musikalisches Leitthema durch den ganzen Roman:

Glück, von deinen tausend Losen
Eines nur erwähl ich mir.
Was soll Gold? Ich liebe Rosen
Und der Blumen schlichte Zier.

Und ich höre Waldesrauschen,
Und ich seh ein flatternd Band -
Aug in Auge Blicke tauschen,
Und ein Kuß auf deine Hand.

Geben nehmen, nehmen geben,
Und dein Haar umspielt der Wind.
Ach, nur das, nur das ist Leben.
Wo sich Herz zum Herzen find't (*Jenny*, S. 49).

Corinnas Verlobter und Cousin, Marcell Wederkopp, macht ihr nach dem Essen, als sie sich auf dem Heimweg befinden, erneuerte Vorwürfe über ihr vorlautes Benehmen. Der wahre Hintergrund ist anders. Marcell ist eifersüchtig, denn Corinna hat durch Charme und Redegewandtheit dem Sohn Jennys, Leopold Treibel, den Kopf verdreht. Sie aber lacht über alle Anschuldigungen und verteidigt ihre Position als eine freidenkende Frau:

"Ich erfreue mich, dank meiner Erziehung, eines guten Teils von Freiheit, einige werden vielleicht sagen, von Emanzipation, aber trotzdem bin ich durchaus kein emanzipiertes Frauenzimmer. Im Gegenteil, ich habe gar keine Lust, das

alte Herkommen umzustößen, alte gute Sätze, zu denen auch der gehört: ein Mädchen wirbt nicht, um ein Mädchen *wird* geworben" (*Jenny*, S. 53).

Aber das Passive an diesem Geworben-werden läßt sich manipulieren, und so folgert sie gleich weiter: "'Aber freilich, das ist unser altes Evarecht, die großen Wasser spielen zu lassen und unsere Kräfte zu gebrauchen, bis *das* geschieht, um dessentwillen wir da sind, mit anderen Worten, bis man um uns wirbt'" (*Jenny*, S. 54). Das alte Evaspiel ist dem jungen Treibel nicht aus Liebe gewidmet, sondern - und dies gesteht sie ihm freimütig und ohne Zurückhaltung - aus einem "'Hang nach Wohleben, der jetzt alle Welt beherrscht, hat mich auch in der Gewalt, ganz so wie alle anderen. . . . Ich find es ungemein reizend, wenn so die kleinen Brillanten im Ohre blitzen, etwa wie bei meiner Schwiegermama in spe . . .'" (*Jenny*, S. 55-56). Corinna ist die Einzige, die sich selbst ganz objektiv betrachten kann, eine Eigenschaft, die sogar ihrem Professorenvater fehlt. Sie ist intelligent, doch ihre Ambitionen, ihre soziale Stellung zu verbessern, verwirklicht sie weniger durch Eigenleistung als durch eine profitbringende Heirat.

Als Kontrast zum Treibelschen Dinner in ihrer Millionärsvilla beschreibt Fontane anschließend den Gelehrtenabend bei Wilibald Schmidt. Man müßte meinen, in diesem Milieu eine positivere und wärmere Atmosphäre zu finden, aber wir werden bald enttäuscht. Professoren eines örtlichen Gymnasiums, mit den schönen Namen Rindfleisch, Hanibal Kuh und Immanuel Schultze, blasen, aus Meerschaumpfeifen rauchend, akademische Gespräche und blaue Wolken in die Luft. Es kommen sowieso nur die, "die nichts Besseres vorhatten; Theater und Skat gingen weit vor. . ." (*Jenny*, S. 59). Fontane beschreibt das Bildungsbürgertum mit beißendem Sarkasmus. Die Repräsentanten leben in moderiger Abgeschlossenheit der Bücher in ihrem

Elfenbeinturm, und Heinrich Schliemanns Ausgrabungen in Mykenä werden engstirnig angezweifelt: "'Du kannst dir nicht vorstellen, daß jemand, der Tüten geklebt und Rosinen verkauft hat, den alten Priamus ausbuddelt...'" (*Jenny*, S. 65).

Auch in diesem Gesellschaftskreis spielt das Essen eine große Rolle. Beim Thema Hummer oder Krebse wird Professor Schmidt pathetisch, er gerät in den selben seichten Pathos wie seine Freundin Jenny und zeigt die selbe platte Genußsucht, die die Gelage im Treibelschen Haus auszeichnet:

"... auch nach Xonen noch werden Menschenkinder sich dieser Himmelsgabe freuen - ja, Freunde, wenn man sich mit diesem Gefühl des Unendlichen durchdringt, so kommt das darin liegende Humanitäre dem Hummer und unserer Stellung zu ihm unzweifelhaft zugute. Denn jede philanthropische Regung, weshalb man die Philanthropie schon aus Selbstsucht kultivieren sollte, bedeutet die Mehrung eines gesunden und zugleich verfeinerten Appetits" (*Jenny*, S. 73).

Nach diesen Sätzen wird es verständlich, warum Corinna in diesem Milieu ihren Lebensinhalt nicht finden kann und mit vollem Bewußtsein die Geldaristokratie ansteuert.

Wilibald und Jenny haben mehr als nur ihre Jugend gemein. Sie haben sich trotz ihrer separaten Lebenslaufbahn geistig nicht weit voneinander getrennt. Darum erkennt er sie aufs genaueste. Dies kommt zum Vorschein, als Marcell, nachdem sich die Professorenrunde aufgelöst hatte, sein Leid über Corinnas Opportunismus klagt. Als Schmidt von den Plänen seiner Tochter erfährt, beruhigt er seinen Neffen damit, daß Jenny diejenige sein wird, die den voreiligen Plänen seiner Tochter einen Strich durch die Rechnung machen wird, denn Corinna hat nicht das Zeug zu einer Treibelschen Schwiegertochter. Ohne kavalierhafte Rücksichtnahme zieht er über Jenny her:

"Es ist eine gefährliche Person, und um so gefährlicher, als sie's selbst nicht recht weiß und sich aufrichtig einbildet, ein gefühlvolles Herz und vor allem ein Herz 'für das Höhere' zu haben. Aber sie hat nur ein Herz für das Ponderable, für alles, was ins Gewicht fällt und Zins trägt, und für viel weniger als eine halbe Million mag herkommen, woher sie will. Und dieser arme Leopold selbst. Soviel weißt du doch, der ist nicht der Mensch des Aufbäumens oder der Eskapade nach Gretna Green.⁷ ... wenn es gilt Farbe zu bekennen, dann heißt es: Gold ist Trumpf und weiter nichts" (*Jenny*, S. 81).

Währenddessen bespricht das Ehepaar Treibel nach dem Essen das Kokettieren Corinnas mit ihrem Sohn Leopold. Jenny ist mehr aufgebracht als ihr etwas nüchterner Gemahl. Doch sie führt die Regie im Hause, und er muß sich ihr unterordnen; er schiebt ihr eine Fußbank zurecht, "denn Jenny bedurfte solcher Huldigungen, um bei guter Laune zu bleiben" (*Jenny*, S. 83). Herr Treibel kennt seinen Sohn und ist ohne Illusionen:

"Es gibt ganz verflixte Weiber, und Leopold ist gerade schwach genug, um vielleicht einmal in den Sattel einer armen und etwas emanzipierten Edeldame, die natürlich auch Schmidt heißen kann, hineingehoben und über die Grenze geführt zu werden..." (*Jenny*, S. 87).

Sogar Jenny traut ihrem Sohn das nicht zu: "'Ich glaube es nicht', sagte die Kommerzienrätin, 'er ist leider auch dafür zu stumpf'" (*Jenny*, S. 87).

Leopold trägt viele Charakterzüge des jungen von Haldern: auch er ist schwach auf der Brust, vom Militär abgewiesen, mit Ambitionen, die realistisch nicht durchführbar sind, weil er genetisch zu kraftlos ist. Er weiß von der Bevormundung seiner Mutter, welche seine eigene Entwicklung hemmt. Sie kontrolliert seine Freunde und beeinflusst diese, nur das zu tun, was der Gesundheit ihres Sohnes nicht schaden kann. Einsichtsvoll sagt er von seiner eigenen Mutter:

"... sie muß immer die Fäden in der Hand haben, sie muß alles bestimmen, alles anordnen, und wenn ich eine

baumwollene Jacke will, so muß es eine wollene sein. . . .
 Ach, es ist zum Ärgern, alles zum Ärgern. Bevormundung,
 wohin ich sehe, schlimmer, als ob ich gestern meinen
 Einsegnungstag gehabt hätte. . . . Mir fehlt es an Energie
 und Mut, und das Aufbäumen hab ich nun schon gewiß nicht
 gelernt" (*Jenny*, S. 99).

Dieses Selbstporträt eines jungen Verliebten zeigt erschreckend wenig Kraft und Sicherheit. Corinna bedeutet für ihn eine Hoffnung, sich aus dem Morast seiner Unentschlossenheit zu lösen: "'Und wenn ich in Unentschlossenheit zurückfalle, was Gott verhüte, so wird *sie* mir die nötige Kraft geben. Denn sie hat all das, was mir fehlt, und weiß alles und kann alles'" (*Jenny*, S. 100). Wie Waldemar will auch Leopold seine eigenen Unzulänglichkeiten durch die Talente und Vorzüge einer Frau ausgleichen. Das würde jedoch einen Kampf bedeuten, und der Gedanke an diese Bemühungen läßt ihn schon früh erschlaffen: "'Ach, ich finde doch beinahe, daß mir mehr aufgelegt wird, als meine Schultern tragen können'" (*Jenny*, S. 101).

In *Irrungen Wirrungen* führte eine Landpartie zu einem dramatischen Höhepunkt des Romangeschehens. Botho und Lene mußten sich mit ihren Gefühlen für einander vis-à-vis einer kalten Außenwelt auseinandersetzen. In *Frau Jenny Treibel* wird die Darstellung einer Landpartie zu einer Karikatur der gesellschaftlichen Problematik. Vater Treibel ist ungehalten, daß sein Sohn nicht wie ein junger Held hoch zu Ross, sondern "in einer langsam herantrottenden Droschke" ankommt (*Jenny*, S. 115). Zu Schmidt gewandt, bemerkt er:

"... es heißt immer, der Apfel fällt nicht weit vom Stamm. Aber mitunter tut ers doch. Alle Naturgesetze schwanken heutzutage. . . . Und nun sehen Sie sich den Jungen an. Kommt er nicht an, als ob er hingerichtet werden sollte? Denn das ist ja gar keine Droschke, das ist ein Karren, eine Schleife. Weiß der Himmel, wo's nicht drin steckt, da kommt es auch nicht" (*Jenny*, S. 115-116).

Auch Leopolds Bruder Otto erscheint mit seiner Hamburger Ehefrau Helen in dem Familienportrait. Äußerlich geben die beiden den Eindruck eines harmonischen Ehepaares. Es werden Bemerkungen gemacht, welche andeuten, daß der junge Treibel eine glückliche Ehe führen müsse. Die kühle Hanseatin Helen scheint zu gebildet und zu distanziert zu sein, um sich den emotionellen Anforderungen eines handfesten Ehestreites auszusetzen. Vater Treibel sieht durch die täuschende Fassade hindurch den wahren Sachverhalt dieser Ehegemeinschaft seines Sohnes:

"... Und die schlimmsten Ehen sind die, lieber Krola, wo furchtbar 'gebildet' gestritten wird, wo, wenn Sie mir den Ausdruck gestatten wollen, eine Kriegsführung mit Sammethandschuhen stattfindet, oder richtiger noch, wo man sich, wie beim römischen Karneval, Konfetti ins Gesicht wirft. Es sieht hübsch aus, aber verwundet doch. Und in dieser Kunst anscheinend gefälligen Konfettiwerfens ist meine Schwiegertochter eine Meisterin. Ich wette, daß mein armer Otto schon oft bei sich gedacht hat, wenn sie dich doch kratzte, wenn sie doch mal außer sich wäre, wenn sie doch mal sagte: Scheusal oder Lügner oder elender Verführer..." (*Jenny*, S. 120)

So werden Kühle und Distanz zu negativen Kriterien! Auf eine Frage, wie es denn in solch sterilen menschlichen Beziehungen zu einem richtigen Zank käme, gibt uns Treibel weitere Einsicht in die bourgeoise Ehe:

"Der [Zank] kommt doch. Er tritt nur anders auf, anders, aber nicht besser. Kein Donnerwetter, nur kleine Worte mit dem Giftgehalt eines halben Mückenstichs, oder aber Schweigen, Stummheit, Muffeln, das innere Düppel der Ehe, während nach außen hin das Gesicht keine Falte schlägt. Das sind so die Formen" (*Jenny*, S. 121).

Wie zum Hohn der oben geführten Ehethesen spazieren Leopold und Corinna in romantischem Einverständnis einher. Corinna hat ihre eigenen Pläne im Kopf, die sie an den Mann zu bringen plant. Geschickt manövriert sie Leopold in eine Situation, in der sie ihm ein Liebesgeständnis abringt: "'Ach, Corinna, ich kann ohne Sie nicht leben, und diese Stunde muß über mich entscheiden'" (*Jenny*, S. 129). Die schicksalsschweren

Worte sind gefallen. Von diesem Moment an betrachtet sich Corinna als verlobt. Zur gleichen Zeit spricht Jenny mit Professor Schmidt über ihre Söhne und vergleicht sie mit seiner Tochter: "'... so steckt sie meine beiden Jungen in die Tasche. Mit Otto ist nicht viel, und mit Leopold ist gar nichts'" (*Jenny*, S. 142).

Noch am selben Abend hört Jenny von der Verlobung Leopolds. Die eben gepriesene Corinna wird nun zur Todfeindin, "'denn die Treibels wachsen nicht auf den Bäumen und können nicht von jedem, der vorbeigeht, heruntergeschüttelt werden'" (*Jenny*, S. 145). Corinna muß Leopold verführt haben, nur so kann sie sich die Sachlage erklären: "'Daß du verführt bist, entschuldigt dich nur halb'" (*Jenny*, S. 146). Auf die Bemerkung ihres Mannes, daß zwischen Schmidt und Bürstenbinder kein großer Unterschied wäre, reagiert sie ungehalten. Gerade diese Erinnerung an den gemeinsamen Ursprung aus der Adlerstraße spornt sie an, sich dieser Vereinigung mit allen Kräften zur Wehr zu setzen, denn dies wäre wie ein Schritt zurück in den Apfelsinenkistenladen. Für sie wird Corinna plötzlich zur Repräsentantin des Proletariats und nicht Mitglied der gehobenen Bildungsbürgerschicht. Jenny rüstet sich zum Kampf: ehemalige Freundschaften sind vergessen, und Corinna ist für sie eine "'gefährliche Person, die vor nichts erschrickt und dabei ein Selbstbewußtsein hat, daß man drei Prinzessinnen damit ausstaffieren könnte, gegen *die* müssen wir uns rüsten'" (*Jenny*, S. 155). Für Jenny steht fest, daß sie den Vater dieser "gefährlichen Person" auf ihre Seite bringen muß. Durch sie erfährt Wilibald Schmidt von den Verlobungsplänen seiner Tochter. Jenny ist voller Entrüstung gegenüber diesem Affront; Schmidt hat gemischte Gefühle, da er sich Leopold beim besten Willen nicht als zukünftigen Schwiegersohn ausmalen kann:

Er sah, daß er sich in seiner alten Freundin nicht getäuscht hatte, daß sie, völlig unverändert, die, trotz Lyrik und Hochgefühle, ganz ausschließlich auf Äußerlichkeiten gestellte Jenny Bürstenbinder von ehemals war, und daß seinerseits, unter selbstverständlicher Wahrung artigster Formen und anscheinend vollen Entgegenkommens, ein Ton superioren Übermutes angeschlagen . . . werden müsse (*Jenny*, S. 158).

Jenny beschuldigt Corinna, ihren "armen Jungen" willenlos gemacht zu haben, um ihn für sich zu gewinnen, alles aus "Übermut" und "Eigensinn", eine Beobachtung, in der die Kommerzienrätin nicht einmal unrecht hat. Die Auseinandersetzung endet damit, daß Jenny großlos das Haus ihres alten Freundes verläßt, ohne Corinna von ihrem Vorhaben abgebracht zu haben.

Wilibald Schmidt, selber durch die ganze Aufruhr außer Fassung geraten, spricht den markanten Satz: "'Corinna, wenn ich nicht Professor wäre, so würd ich am Ende Sozialdemokrat'" (*Jenny*, S. 163). Frau Schmolke stellt an Corinna die logische und nüchterne Frage: "'Liebst du'n denn noch immer?'" (*Jenny*, S. 173). Darauf antwortet Corinna abrupt: "'Ach, ich denke ja gar nicht dran, liebe Schmolke'" (*Jenny*, S. 173). Daraus zieht Frau Schmolke die Folgerung: "'Denn wenn du *ihn* nicht liebst und *ihr* nich paßt, denn weiß ich nich, was die ganze Geschichte überhaupt noch soll'" (*Jenny*, S. 174). Dieser Logik kann Corinna nicht ausweichen, und sie schließt sich den Gedankengängen ihrer Haushälterin an: "'Ich auch nicht'" (*Jenny*, S. 174). Schmolke denkt aber schon einen Schritt weiter: "'Du mußt einen klugen Mann haben, einen, der eigentlich klüger ist als du - du bist übrigens gar nich mal so klug. . .'" (*Jenny*, S. 173).

Jetzt wird Marcell Wedderkopp, Verwandter und vielversprechender Archäologen-Dozent, wieder akut. Wie mit Gideon Franke in *Irrungen* *Wirrungen* bietet Marcell eine Notlösung des Dilemmas an. Hans-Heinrich

Reuter nennt ihn einen "Strohmann".⁸ Corinna kann zur Frau Professor avancieren und sich über die archäologischen Funde ihres Mannes freuen. Glücklicherweise wird sie in diesen Umständen bestimmt nicht, aber sie tut das, was ihr Vater für richtig hält. Eine bessere Lösung für Corinna (bestimmt moderner) wäre eine freie Entscheidung aus einem gestärkten Selbstbewußtsein, ein Realisieren ihrer eigenen Potenz und Möglichkeiten. Auf die Frage Marcells, ob sie denn mit Leopold glücklich geworden wäre, antwortet sie ihm:

"Sieh, das mit dem Leopold, das wäre vielleicht gegangen, warum am Ende nicht? Einen schwachen, guten, unbedeutenden Menschen zur Seite zu haben, kann sogar angenehm sein, kann einen Vorzug bedeuten. . . . Denn ich gehe davon aus, der Mensch in einem guten Bett und in guter Pflege kann eigentlich viel ertragen" (*Jenny*, S. 185).

Auf die Frage nach Liebe und Glück in einer solchen Verbindung sagt sie offenherzig: "'... ich glaube auch nicht, daß ich sehr unglücklich geworden wäre, das liegt nicht in mir, freilich auch wohl nicht sehr glücklich. Aber wer ist glücklich? Kennst du wen? Ich nicht'" (*Jenny*, S. 184). In diesem Sinn ist Corinna ein Kind ihrer Zeit; in den menschlichen Beziehungen dominiert die Suche nach Bequemlichkeit und Wohlstand. Schmolke, als Vertreterin des Proletariats, ist die einzige, die die Frage nach der Liebe stellen darf; der Bourgeois zerbricht sich darüber nicht mehr den Kopf. Gefühle werden nicht mit einkalkuliert. In diesem Zusammenhang gesehen, gewinnt die letzte Zeile in Jennys Lieblingslied besondere ironische Bedeutung: "*Wo sich Herz zum Herzen find't*" (*Jenny*, S. 49). Die Herzen finden sich nur in gefühlsvollen Gedichten. In Wirklichkeit gibt es so etwas nicht mehr.

Im Bild der Heirat von Marcell und Corinna konstruiert Fontane eine künstliche Synthese. Alle involvierten Parteien können sich bei einem

Festessen wieder versöhnen. Und Krola hat die Gelegenheit, das Lieblingslied Jennys noch einmal vorzutragen. Fontane läßt das geschehen, um zum Ausklang des Romans erneut den Kontrast von Schein und Sein vor Augen zu führen. Die Schlußworte spricht Wilibald Schmidt. Berauscht von den Hochzeitsgetränken scheint er die Sachlage nüchterner zu sehen und gibt damit der Konstellation eine nihilistische Wende: "'Geld ist Unsinn, Wissenschaft ist Unsinn, alles ist Unsinn. Professor auch'" (*Jenny*, S. 191).

Das Ganze beschreibt keine "liebevolle Narrenwelt" - ein Urteil, das man häufig in der Fontane-Literatur über *Frau Jenny Treibel* vorfindet. Peter Demetz nennt den Roman eine "versöhnlich gestimmte Komödie des 'Gründer-Parvenü.'"⁹ Reuter beschreibt Fontanes Absicht wohl glaubwürdiger: "Die Grundhaltung des Dichters ist eine jetzt bis zu Eiseskälte gesteigerte Distanz, wie sie nur dort möglich ist, wo man nie geliebt hat. Selbst Haß vermochte in dieser Kälte nicht zu gedeihen."¹⁰

Auf allen Seiten herrscht grenzenloser Egoismus. Die Vertreter von Besitz und Bildung sind hauptsächlich daran interessiert, ihre eigene Grundhaltung fortzupflanzen. Für einen Augenblick hatte Corinna die Wahl zwischen diesen zwei Möglichkeiten. Beide erscheinen ihr nicht sehr attraktiv, beide nicht erstrebenswert. Die wahre Tragik liegt in der Tatsache, daß es für sie keinen Ausweg, keine Alternative gibt. "Die 'Gesellschaft' ist ein Scheusal", sagt Fontane selbst.¹¹

Es besteht kein Zweifel, daß Fontane seiner Tochter Mete im Charakter Corinnas ein Denkmal setzt. In seiner Korrespondenz mit Paul Schlenther nennt er seine Tochter einmal absichtlich oder aus Versehen "Corinna".¹² Mit ihr, die erst sehr spät heiratete, besprach und teilte Fontane im späten Alter sehr viele seiner persönlichsten Gedanken.¹³ In einem

Brief vom 10. September 1878 an seine Frau schreibt er:

Das Thema "Mete" ist unerschöpflich; so viel hat sie wenigstens erreicht. . . . Irgendwas Absonderliches spukt ihr in Schlaraffentagen immer in Kopf und Leber. . . . und so kommt man mit ihr nicht zu Rande. Sie ist mir eine beständige psychologische Aufgabe. Wenn es das Kriterium genialischer Naturen ist, daß Allerklügstes und Allerdümmstes bei ihnen dicht beieinander liegen, so ist sie ein Hauptgenie. Sie abends beim Tee perorieren zu hören, oft über die schwierigsten und sublimsten Themata, ist ein Hochgenuß; sie sagt dann Sachen, die mich absolut in Erstaunen setzen; alles Tiefblick und Weisheit; Salomon Cadet. Aber dies dauert nur so lange, wie sich's ums Allgemeine handelt, will sagen so lange, wie ihre Person außer Spiele bleibt; von dem Augenblick an, wo diese mit hineingezogen wird, wird sie ein Kind, ein Quack, und ihre Deduktionen, die nun plötzlich aus dem Scharfen ins bloß Knifflische und Advokatische umschlagen, werden zu verdrießlich machenden Quasseleien.

Das hätte Wilibald Schmidt von seiner Tochter sagen können. Die offenbare Identität der Auffassungen führt uns zu der interessanten Folgerung: Wie viel Selbstironie hat Fontane in den Professor hineingebaut? In einem Brief vom 25. Januar 1894 an die Tochter heißt es: "Ohne einen feinen Beisatz von Selbstironie ist jeder Mensch mehr oder weniger ungenießbar. Daher giebt es so viele Ungenießbare." Und Fontane hielt sich selbst bestimmt nicht für ungenießbar.

Mathilde

Mathilde Möhring und Jenny Treibel verbindet der Ehrgeiz, sich durch eine Heirat aus ihrem Milieu zu befreien und damit in eine höhere Bürgerschicht aufzusteigen. Um diesen Ehrgeiz glaubwürdig zu gestalten, steigert Fontane die Intensität seiner Milieuschilderung. Die bedrückende Enge und die sozial-ökonomische Hoffnungslosigkeit, welche in der Atmosphäre der unteren Schicht des Bürgertums anhaften, kommen hier zu voller Entfaltung. Waren die niederen Verhältnisse in *Irrungen Wirrungen* und *Stine* noch als ertragbar oder in manchen Stellen sogar als idyllisch porträtiert, so werden sie jetzt zu unerträglichen Gegebenheiten. Mit Jenny Treibels Drang nach Höherem läßt sich nur schwer sympathisieren, denn die Umstände in dem kleinen Laden in der Adlerstraße bleiben unbekannt.

In *Mathilde Möhring* dagegen beschreibt Fontane im Detail die deprimierenden Verhältnisse der modrigen Mietwohnung in der Georgenstraße, wo Mutter und Tochter unter den kärglichsten Bedingungen ihr eintöniges Leben ertragen. Weit entfernt sind die Gesellschaftskreise, wo Dinner und Landpartien das Übliche ausmachen. Es fehlt der ironische Ton, der sich so oft in Fontanes Beschreibungen der mittleren Klassen findet. Die Nöte und Bestrebungen des kleinen Volkes werden hier grell beleuchtet. Es ist nicht ganz verständlich, warum Demetz von Fontane Folgendes sagt:

Der Künstler Fontane hat seine echte Heimat nur dort, wo man einen 'Chablis' von einem 'Pommard' unterscheiden kann; dort, wo man seine Mahlzeiten mit ererbten schweren Silbergabeln zum Munde führt. Sobald er sich den bescheideneren bürgerlichen Sphären nähert, wird Fontane zum Humoristen

(das trübe Bürgerliche bedarf offenbar des verklärenden Humors) oder er attackiert das Vulgäre, schonungslos und ohne Rücksicht.¹⁴

Diese These erweist sich bei der Analyse von *Irrungen Wirrungen*, *Stine* oder *Mathilde Möhring* als problematisch, wo kleinbürgerliche Figuren in ihrem Milieu zum Hauptgegenstand des Erzählens werden; sie dienen zur Provokation und zur Konfrontation für die oberen Schichten. Deren Normen und Werte offenbaren somit ihre Fragwürdigkeit.

Für Mathilde gilt nur eins: aus der kleinbürgerlichen Enge herauszukommen; auf welche Weise, ist ihr egal. Mathilde hat nichts von den üblichen ästhetischen Attributen, die man von einer Frauengestalt in einem Roman des 19. Jahrhunderts erwarten sollte. Sie ist nicht einmal sympathisch, denn es fehlt ihr die menschliche Wärme, die Lenen liebenswert macht; dafür ist Mathilde zu berechnend. Sie hat nicht den Charm von Corinna, nichts von Céciles rührender, weiblicher, erregender Hilflosigkeit, auch nicht das gute Aussehen, mit dem Fontane die meisten seiner Romanheldinnen ausgestattet hat. Mathildes Energie jedoch, mit der sie sich aus ihrem Milieu befreien will und mit der sie ihre Vorgängerinnen in den Schatten stellt, fasziniert. Mathilde benutzt die Ehe nur als Mittel, um damit an ihr Ziel zu kommen; sie ist energisch und aggressiv. Werner Hoffmeister nennt Mathilde einen "underdog", der "dem konservativen und gut-bürgerlichen Leser unangenehm, moralisch zweideutig oder gar bedrohlich" erscheint.¹⁵ Fontane macht die Figur mit Absicht unattraktiv, um alle subjektiven Sympathien auszuschließen. Sie erinnert an eine weibliche Gestalt Bertholt Brechts oder Gerhart Hauptmanns. Hans-Heinrich Reuter schreibt Mathilde "männliche" Entschlossenheit, "männliches" Selbstvertrauen und "männliche" Klugheit zu.¹⁶ Sie hat jedenfalls nichts von dem koketten Evatum einer Corinna,

die charmant den Männern alles abverlangt, sondern nur den eisernen Willen zur Emanzipation.

In der deutschen Literaturkritik war *Mathilde Möhring* für lange Zeit ein Stiefkind. Erst 1971 hat der DDR-Germanist Gotthard Erler aus dem Nachlaßwerk eine authentische Ausgabe besorgt.¹⁷ Bis zu diesem Zeitpunkt hatten wir Fontanes postumes Werk in höchst dubioser Gestalt vorliegen. Im Jahre 1891 machte Fontane die erste Niederschrift, kam aber wegen Krankheit und der Arbeit an seiner Autobiographie und an *Stechlin* nicht zur Korrektur seines Werkes. Ettlinger fand den Roman im Nachlaß und nahm selbständig eine Korrektur vor. Im Jahre 1906 erschien die revidierte Version in den November und Dezember Ausgaben der *Gartenlaube*. Wäre die Ettlinger-Ausgabe dem Geiste Fontanes gerecht geworden, wäre an den Intentionen Ettlingers nichts einzuwenden. Doch Gotthard Erler zeigt, daß er sich zu mehr als nur kleinen Verbesserungen hat hinreißen lassen:

... er hat auch dort "nachgebessert", wo er, oft ohne zwingende Notwendigkeit, in das Wort und Stilgefüge eines vom Autor eben noch nicht für druckreif erklärten Werkes eingreifen mußte. ... Manches hielt er wohl schlechtweg für anstößig: die Bemerkung über Thildens Teint oder die ausführlich geschilderte "Operation" der Frau Leutnant Petermann, die (wie es Emilie Fontane in jüngeren Jahren gern tat) mit einer Stopfnadel in ihrem abgebrochenen Zahn herumpolkt. Schließlich eliminierte Ettlinger sogar einige kleine Szenen und überschritt damit eindeutig die Schwelle zur bewußten Fälschung.¹⁸

Eine der wichtigsten kleinen Szenen, welche von Josef Ettlinger ausgelassen wurde, steht am Ende des 17. Kapitels (alle Ausgaben vor Erler haben keine Kapiteleinteilung) kurz vor Ende des Romans. Nach Hugos Tod sitzen Mutter Möhring und Mathilde zusammen und besprechen die Tatsache, daß Mathilde kein Kind von Hugo hat. Die Ettlinger-Ausgabe endet damit, daß die Mutter meint: "... es wäre doch hübsch und

besonders für dich, wenn es anders gekommen wäre.'"¹⁹ Damit hat Fontane die Szene nicht geendet. In der Erler-Ausgabe steht:

"... es wäre doch hübsch und auch besonders für dich, wenn du ihn [ein Kind aus der Ehe mit Hugo] einbuschen könntest. Freilich, Rechnungsrats schlafen grade unter uns, und die würden wohl raufschicken und sagen, wir sollten nicht so viel hin und her wiegen, denn die denken, drei Treppen hoch ist so gut wie gar nichts."
 "So is es, Thilde. Arme Leute..."
 "... müssen sich alles versagen."
 "... Un sollen nich mal buschen. Ach, die Menschheit is zu schlecht, und ich erleb es auch nich mehr."²⁰

Diese sozialkritische Note paßte nicht in das Wilhelminisch-Preußische Konzept eines Josef Ettlingers, und so wurde sie gestrichen. Läßt man sie aber im Werk, rückt der Roman in ein ganz anderes Licht. Man sieht Mathilde von einer ganz anderen Perspektive. Ein Fontane-Wissenschaftler wie Conrad Wandrey sagt: "... die starke Wirkung, die von der Gestalt der Mathilde ausgeht, beruht auf diesem unbewußten Tüchtigsein, dieser ahnungslosen Obereinstimmung mit der sittlichen Gesetzlichkeit der fontanischen Welt."²¹ Es wäre interessant zu wissen, ob Wandrey diesen Satz nach einem Studium der vollständigen Ausgabe von *Mathilde Möhring* gelten ließe. Obwohl Erlers Ausgabe als *die* kritische Ausgabe gelten muß, werden der Form halber alle Textstellen für die folgende Interpretation aus der Nymphenburger Ausgabe entnommen.

Mathildes Vater, Buchhalter in einem Tuchexportgeschäft, starb zur Zeit ihrer Einsegnung. Seine letzten Worte an sie waren: "'Mathilde, halte dich propper'" und "'Stillstand ist Rückschritt'" (*Mathilde*, S. 7 und 62). Wegen finanzieller Schwierigkeiten müssen die Möhrings die Mietwohnung, die kaum ihren eigenen Bedürfnissen ausreicht, mit Untermietern teilen. Um zu existieren muß gespart werden. Nichts dürfen sie sich gönnen; eine Tasse Kaffee, Setzeier mit Bratkartoffeln sind Höhepunkte und bedeuten beinahe Luxus. Frau Möhring, die "Mutter aus dem

Volk" (*Mathilde*, S. 27), lebt in ständiger Sorge, diese Existenz auch noch verlieren zu können. Das Bißchen, was sie haben, könnte sich verringern: kein Dach mehr über dem Kopf zu haben, die Möglichkeit, ins Armenhaus zu kommen, sind Ängste, die sie ständig begleiten. Mathilde ist aggressiver als ihre Mutter, sie weiß, daß sie durch Arbeit sich über Wasser halten kann und nicht in die unterste Volksschicht absinken wird. "'... man muß sich nicht so klein machen, dann machen einen die Leute immer noch kleiner'" (*Mathilde*, S. 55) ist ihre Lebenseinstellung. Rechnungsrat Schultze, bei dem sie zur Miete wohnen, sagt von ihr: "'... immer fleißig und grüßt sehr artig, ein sehr gebildetes Mädchen'" (*Mathilde*, S. 8). Fontane beschreibt sie weiter:

... Mathildchen war jetzt eine richtige Mathilde von dreißig Jahren. Das heißt, eine so ganz richtige Mathilde war sie doch nicht, dazu war sie zu hager und hatte einen etwas griesen Teint, und auch das aschblonde Haar, das sie hatte, paßte nicht recht zu einer Mathilde. Nur das Umsichtige, das Fleißige, das Praktische, das paßte zu dem Namen, den sie führte. ... sie war sauber, gut gekleidet und von energischem Ausdruck, aber ganz ohne Reiz. ... nicht recht zum Anbeißen... (*Mathilde*, S. 8-9).

Mathilde macht sich über sich selbst keine Illusionen, bestärkt sich aber rückblickend an dem Urteil eines Keglens, den sie einmal überhörte, als er von ihr sagte: "'Sie hat ein Gemmengesicht'" (*Mathilde*, S. 9). Von da an wußte sie, daß ihr Profil ihre Stärke war; durch Blicke in den Spiegel bestätigte sie selbst diese Einschätzungen:

Aber mit dem edlen Profil schloß es auch ab: die dünnen Lippen, das spärlich angeklebte aschblonde Haar, das zu klein gebliebene Ohr, daran allerhand zu fehlen schien, alles nahm dem Ganzen jeden sinnlichen Zauber, und am nüchternsten wirkten die wasserblauen Augen. Sie hatten einen Glanz, aber einen ganz prosaischen, und wenn man früher von einem Silberblick sprach, so konnte man hier von einem Blechblick sprechen. Ihre Chancen auf Liebe waren nicht groß, wenn sich nicht jemand fand, dem das Profil über alles ging (*Mathilde*, S. 9).

Keine frühere weibliche Romanfigur wurde von Fontane bis in diese Details

beschrieben. Die nüchternen Augen sehen eine illusionslose Welt, das feuchte aschblonde Haar verrät konstante Strebsamkeit, welche keine Zeit zu einer intensiven Körperpflege läßt.

Als wieder einmal die täglichen Nöte sie dazu veranlassen, nach einem Untermieter Umschau zu halten, verirrt sich ein 26jähriger Jurastudent, auf Zimmersuche, in die Georgenstraße. Das Auffallendste an ihm ist sein schwarzer Vollbart: "Etwas über mittelgroß, breitschultrig und überhaupt so recht das, was gewöhnliche Menschen einen schönen Mann nennen" (*Mathilde*, S. 10). Was dieser Mann auch immer an physischen Attributen aufzuweisen hat: es fehlt ihm an der notwendigen Lebensenergie. Mathilde, eine gute Psychologin und Menschenkennerin, hat dies sehr schnell erkannt. Auf die ängstliche Frage ihrer Mutter, ob er denn nach der Wohnungsinspektion auch wiederkäme und sich bei ihnen einmieten würde, antwortet Mathilde mit größter Sicherheit, er käme wieder, "'weil er bequem is, weil er keinen Muck hat, weil er ein Schlappier is'" (*Mathilde*, S. 13). Mathilde behält recht; Hugo, ein etwas verbummelter Jurastudent, mietet sich bei den Möhrings sein: "'... der bleibt nicht bloß, der bleibt auch lange, denn sehr anstrengen wird er sich nicht, er sieht so recht aus: 'Kommst du heute nicht, so kommst du morgen', und vielleicht morgen auch noch nicht'" (*Mathilde*, S. 16).

Hugo ist schwach und bequem, bei ihm haben sich die Energien der Mittelklasse schon erschöpft. Sein Lebensinhalt ist ein zielloses Studium, welches den Eltern zuliebe betrieben wird, und ein talentloses Streben nach der Kunst. Erfolg in dem einen oder anderen zu haben, ist für ihn hoffnungslos. Diese Voraussetzungen schließen ein aktives Mitwirken in der Gesellschaft aus. Dieser willenlose Mensch kommt in den Bann der

willensstarken Mathilde. An Masern erkrankt, wird Hugo pflegebedürftig. Dieses Gepflegt-werden liegt ihm sehr, und so ist er glücklich. Er fängt an, die tüchtige Pflegerin aus einer ganz anderen, besseren Perspektive zu sehen:

Es ist ein merkwürdiges Mädchen, grübelte er, nicht eigentlich schön, wenn man sie nicht zufällig im Profil sieht, aber klug und tapfer, ich möchte sagen, ein echtes deutsches Mädchen, charaktersvoll, ein Wesen, das jeden glücklich machen muß, und von einer großen Innerlichkeit, geistig und moralisch (*Mathilde*, S. 40).

Während seiner Rekonvalenzzeit wächst bei ihm der Gedanke, dieses Gepflegt-werden auf Lebenszeit zu verlängern. Er will sie zu seiner Frau machen: "Sie hatte gerade das, was ihm fehlte, war quick, findig, praktisch" (*Mathilde*, S. 40). Daß sie ihn nehmen wird, weiß er: "Denn schließlich war er doch immer ein Bürgermeistersohn, während Thilde - soviel sah er wohl - auf Geburtsstolz verzichten mußte" (*Mathilde*, S. 40-41).

Mathilde antwortet nicht mit der gewünschten Raschheit auf sein Eheangebot, erst nach einem erneuerten Fragen antwortet sie: "'Nun denn, - also ja. Obwohl es noch lange dauern wird, bis es dahin kommen kann . . .'" (*Mathilde*, S. 41). Sie hat aber schon die Pläne für ihren künftigen Ehemann geschmiedet: "'Alles, meine ich, muß seinen Zweck haben. Ich rechne darauf, daß du mir durch Arbeit den Beweis deiner Liebe gibst. Erst das Examen. Das andere findet sich. Dafür will ich schon sorgen . . .'" (*Mathilde*, S. 42). Diese Worte müssen nicht ganz bis in sein Gemüt gedrungen sein, denn "er wollte sie, vielleicht in unklarer Vorstellung von Bräutigamsrecht und -pflicht, festhalten und einen Sturm auf ihre schmalen Lippen versuchen, aber sie entwand sich ihm sanft" (*Mathilde*, S. 42).

Thildes Mutter ist anfänglich von den Verlobungsplänen ihrer Tochter bestürzt. Ihre Reaktion ist die Furcht einer Frau, die sich plötzlich von allen Mitteln entblößt sieht: "'Jott, was soll nu aus mir werden?'" (*Mathilde*, S. 42). Auf die Frage, ob Hugo denn etwas habe, antwortet Mathilde: "'Noch nicht, Mutter. Aber wenn ich ihn bloß erst habe, so richtig verlobt vor Gott und Menschen, dann wird es schon werden. Er sieht ja doch aus wie auf der Kanzel, und so einer kommt immer an. Ich werde ihn schon anbringen'" (*Mathilde*, S. 42). Sie hat die Werte ihres Verlobten voll auskalkuliert; sie muß ihn nur unter Kontrolle bringen, damit die von ihr geschmiedeten Pläne verwirklicht werden können. Aber sie kann nicht nur Arbeit von ihm verlangen; er muß auch für seine Anstrengungen belohnt werden:

Wenn für sie feststand, daß sie Hugo zu trainieren habe, so stand auch ebenso fest, daß sie so was wie Zuckerbrot beständig in Reserve haben müsse, um Hugo bei Lust und Liebe zu erhalten. . . . Überhaupt nur nichts Gewaltiges, nur nichts Übereiltes, alles mit Erholungspausen (*Mathilde*, S. 51).

Die Frage nach Thildens Hand war das letzte Selbstständige, was Hugo in seinem Leben getan hat. Von nun an führt sie Regie: Arbeitspausen nach vollendetem Pensum, kleine Vergnügungen, um ihm eine Erholungspause in seinem Studium zum Jura-Examen zu gönnen:

Am Ende dieser Ferienwoche wollte sie dann mit der Prosa herausrücken unter Hinweis, daß ohne Durchführung ihres Programmes von Glück und Zufriedenheit und überhaupt von einem Zustandekommen ihrer Ehe keine Rede sein könnte (*Mathilde*, S. 51).

Denkt man nun, daß Hugo unter diesen Umständen leiden würde, ja vielleicht schon vor der Ehe unglücklich sei, irrt man sich:

Hugo war wirklich glücklich. Er entdeckte Seiten an seiner Braut, die eine Perspektive auf ein höheres und feineres Glück eröffneten, als er an jenem Abend des ersten Geständnisses erwartet hatte. Was damals in ihm lebte, war eine

Dankbarkeit, war ein weiches, sentimentales Gefühl, in dem die vorangegangene Krankheit noch nachspukte. Jetzt schien es ihm, daß Thilde wärmerer Gefühle fähig sei, vielleicht sogar einer Leidenschaft, und seine Brust hob sich (*Mathilde*, S. 52).

Die einzige, die sich nicht ganz wohl fühlt, ist die Mutter; sie kann sich einen erfolgreichen Hugo noch nicht vorstellen: "Er is ja doch auch kein Studierter, er is ja bloß ein alter Student" (*Mathilde*, S. 57). Doch Mathilde weiß sie zu beruhigen und damit die ständige Sorge um die finanzielle Lage zu verringern: "... laß nur gut sein, wenn ich auch nicht viel aus ihm mache, so viel doch, daß ich ihn heiraten kann und daß ich dir alle Monate was schicken kann und daß ich einen Titel habe" (*Mathilde*, S. 57). Sie hat ihren Weg geplant, sie will sich von dem unteren Milieu freimachen und in eine etabliertere Bürgerschicht einsteigen. Ihre Aufwartefrau, die häßliche, einäugige Frau Runtschen, ist ihr ein Mahnmal, ein abschreckendes Gespenst der Angst ums Dasein, was geschehen kann, wenn man der untersten Schicht angehört. Sie legt großen Wert darauf, dies ihrer Mutter auch klar zu machen und damit in ihr ein Standesbewußtsein zu entwickeln:

"Ich habe dir neulich gesagt, wir seien keine kleinen Leute, die Runtschens seien kleine Leute, und das is auch richtig, aber wenn du immer gleich so weimerst, dann sind wir auch kleine Leute. Wir müssen nun doch ein bißchen forscher sein und so, was man sagt, einen guten Eindruck machen..." (*Mathilde*, S. 58).

Thilde kann sich selbst emanzipieren, aber damit der Sprung in die höhere soziale Schicht gelingt, muß auch die Mutter mit dem entsprechenden Klassenbewußtsein ausgestattet werden.

Die Heirat Hugos mit Mathilde ist eine Mesalliance: eine Verbindung zwischen der unteren Mittelklasse und der arrivierten Bürgerschicht. Beide Partner erhoffen sich individuelle Vorteile; der Mann will versorgt sein, und die Frau will durch die Institution der Ehe avancieren.

Die juristische Laufbahn ist eine Karriere, die Hugo am wenigsten liegt. Er ließe sich am liebsten treiben, phantasievollen Gedanken nachhängend, sich künstlerisch betätigend, so lange er ohne große Anstrengungen durchs Leben kommt. Er weiß genau, daß Mathilde sein Leben kontrolliert, für ihn ist sie sein Anker, der ihn an der bürgerlichen Welt festhält. Der Gedanke, sich ganz ohne Halt durchs Leben zu bewegen, ist dem Bürgermeistersohn ein größerer Grund zur Besorgnis als die leitende Hand Mathildes: "Und dabei hat mich Thilde in Händen. Sie denkt, ich merke es nicht, aber ich merke es ganz gut. Ich lasse sie gehen, weil ich es so am besten finde. Schließlich ist man, was man ist, und wenn ich nur so leidlich bequem durchkomme . . ." (*Mathilde*, S. 59-60).

Nach der Verlobung fängt der Ernst des Lebens für Hugo an. Mathilde hat ihm ein Arbeitsprogram zurechtgelegt:

"... du mußt nun endlich dein Examen machen und nicht immer die Bücher beiseite schieben und die 'Gespenster' lesen - was übrigens, wie sein Titel schon ausdrückt, ein grauliches Stück ist -, dein Examen machen, sage ich, je eher, je lieber. Und von morgen ab wird angefangen . . ." (*Mathilde*, S. 62).

Der Hinweis auf Ibsen ist hier ironisch gemeint. Ibsen vertritt den Standpunkt der Liebesese, welches Fontane den "Ibsenschen Eheblödsinn" nennt.²² Die trockene Vernunftsehe von Hugo und Mathilde setzt einen Kontrapunkt zu den meisten Ibsen-Dramen.

Mathilde, die geborene Pädagogin, übernimmt die Leitung in Hugos Studium; sie hört ihn ab durch Frage- und Antwortspiele, würzt die Paukerei mit Gesprächsstoff von Theater, welches Hugos Lieblingsthema ist. Sie weiß genau, wieviel sie ihm zumuten darf, er lernt in Etappen. Hugos Fortschritte gehen schneller, als Thilde gedacht hatte, er besteht das Examen: "Er hatte zwar nur das Notdürftigste gewußt, es aber trotzdem erzwungen . . ." (*Mathilde*, S. 65). Hugo fühlt sich durch diesen

Erfolg erleichtert, betrachtet die positive Seite seiner Allianz mit Thilde und glaubt, "doch vielleicht in seinem dunklen Drang das Rechte getroffen zu haben. Gewiß, es waren einfache Menschen und etwas unter seinem Stand, aber doch gut und ordentlich zuverlässig. Und alles andere war ja nur Schein und Plattiertheit" (*Mathilde*, S. 66). Er denkt auch an die negative Seite dieser Bindung: "Aber Küssen ist nicht ihre Force . . . Nun, man kann nicht alles verlangen. . ." (*Mathilde*, S. 69). Auch seine Berufswahl gibt ihm zu denken, fast wünschte er, "er wäre durchgefallen, dann wäre die ganze Quälerei vorbei" (*Mathilde*, S. 68). Er sieht sich nicht für die Juristerei geschaffen, flirtet mit dem Gedanken, Bahnhofsvorstand zu werden, Güterinspizient oder sogar Telegraphist, um nur nicht das Steife und Hölzerne einer Juristenkarriere ertragen zu müssen. Mathilde weiß, daß sie den Bogen nicht überspannen darf und besteht nicht auf Hugos Assessorexamen, sie denkt vielmehr an Heirat und liest Stellenannoncen. Ihre Anstrengungen zahlen sich aus: eine kleine westpreußische Stadt sucht einen Bürgermeister. Frau Bürgermeisterin zu werden, bedeutet für Mathilde die Erfüllung ihres Strebens. Hugo wird nach Woldenstein geschickt, um sich vorzustellen. Er macht einen guten Eindruck und gewinnt die Stellung. Die Hochzeit wird gefeiert und das neue Paar siedelt sich in Woldenstein an.

Als gute Psychologin versteht Mathilde, daß Hugo jetzt mehr als zuvor ihre Unterstützung braucht. Er hat zwar die Stellung, aber noch nicht das dazugehörige Auftreten, welches aus einem Gefühl der Überlegenheit entsteht, wie es ein richtiger Bürgermeister haben sollte. Sie muß versuchen, seiner Unsicherheit Herr zu werden: "'Du bist bloß zu ängstlich, du hast kein Vertrauen zu dir, du denkst immer, die andern sind wunder wie klug und verstehen alles besser. Wenn man

Bürgermeister ist, dann muß man so was aufgeben'" (*Mathilde*, S. 77). Sie regt ihn an, seinen Tätigkeitskreis zu erweitern, Innovation für das Städtchen zu planen, und überhaupt praktisch zu denken, etwas, was ihm besonders schwerfällt; denn, wie sie zu ihm sagt: "'Du bist immer wie halb im Traum, Hugo'" (*Mathilde*, S. 77). Ihre Energien beschränken sich nicht nur auf Hugo, sondern greifen über auf die kleine Stadt. Je größer Woldenstein wird, je größer wird ihre soziale Stellung. Militär will sich in der Stadt ansiedeln. Dazu muß eine Garnison gebaut werden. Das wird die Finanzen der ganzen Gemeinde auffrischen: "'Die ganze Bäckerei und Schlächtereie kommt auf einen andern Fuß, und Woldenstein hört auf, ein Nest zu sein, und wird eine Stadt. . .'" (*Mathilde*, S. 78).

Währenddessen verliert Mathilde Kontakt zu ihrer Herkunft. Die Mutter wird nicht zu Weihnachten eingeladen, weil sie sich ihrer schämen müßte: "'Wir sind doch hier das, was man in Büchern und Zeitungen die oberen Zehntausend nennt, obschon Woldenstein erst dreitausendfünfhundert Einwohner hat. . .'" (*Mathilde*, S. 84). Dies ist wohl der kaltblütig-berechnende Zug in Mathildens Persönlichkeit, der sie die meisten Sympathien kostet. Das Verleugnen ihrer Mutter vergibt der Leser ihr nicht. Doch die Bürger von Woldenstein sind von ihr begeistert, besonders die Männer, denen sie mit ihrem Wissen und ihrer Sicherheit imponiert. Sie verdient das größte Kompliment, welches man einem Außenseiter gibt: "'Sie hat entschieden was von unsern Leuten'" (*Mathilde*, S. 83).

Steigt Mathildes Ansehen im Romanverlauf, so sinkt Hugos Gesundheit parallel dazu. Eine nicht ausgeheilte Lungenentzündung führt zur Schwindsucht. Er ist sich seines baldigen Todes gewiß und ruft Thilde an sein Bett, um sich bei ihr für ihre Tüchtigkeit und Pflege zu bedanken: ". . . und er sah längst in Thilde nichts mehr als die rührige, kräftige

Natur, die sein Leben bestimmt und das bißchen, was er war, durch ihre Kraft und Umsicht aus ihm gemacht hatte" (*Mathilde*, S. 94).

Der Tod Hugos löst bei Mathilde keinen wahrnehmbaren Schmerz aus. Als nüchterner Tatsachenmensch, der sie ist, bereitet sie ihre Rückkehr in die mütterliche Wohnung vor. Ein ältlicher Adliger fordert sie auf, bei ihm als Hausdame zu fungieren. Sie lehnt diesen etwas zwielichtigen Antrag entschieden ab. Mit gestärktem Willen kehrt sie in ihre gesellschaftliche Ausgangsposition zurück. Diesmal will sie es alleine schaffen, denn wahre Emanzipation war durch die Ehe nicht zu erreichen:

Jetzt, wo sie sich nach einem kurzen Erfolg auf die Stufe zurückversetzt sah, von der sie ausgegangen war, fand sie sich auch darin zurecht und nahm ihr altes Leben ohne jede weitläufige Betrachtung und jedenfalls ohne Klage darüber wieder auf (*Mathilde*, S. 100).

Obwohl sie wegen des Todes ihres Mannes keine Trauer trägt, hat Hugo doch einen Eindruck bei ihr hinterlassen:

Ich dachte wunder, was ich aus ihm gemacht hätte, und nun finde ich, daß er mehr Einfluß auf mich gehabt hat als ich auf ihn. Rechnen werde ich wohl immer, das steckt wohl drin, aber nicht zu scharf, und will hilfreich sein und für die Runtschen sorgen. . . (*Mathilde*, S. 99).

Mathilde söhnt sich mit ihrer Vergangenheit aus; sie hat keine Angst mehr vor sozialem Abgleiten und kann sich mit einem gesteigerten, doch geläuterten Selbstbewußtsein auf eine eigene Karriere konzentrieren. Sie wird das, was sie intuitiv schon immer war: Lehrerin. Sie besteht das Examen "weit glänzender . . . als Hugo damals das seine" (*Mathilde*, S. 104). Es ist ein Rätsel, warum viele Interpreten diesen nochmaligen Anfang als ein "Scheitern des sozialen Aufstiegsversuches" ansehen.²³ Sogar Lukács spricht von dem Roman als einer Satire und betrachtet den Tod Hugos als "Deus ex machina", als ob Mathilde für Größenwahn damit bestraft werden sollte.²⁴

Der Roman ist keine Milieustudie, dafür gibt es zu wenig klar gezeichnete Figuren, sondern er ist die Entwicklungsgeschichte einer modernen Frau. Nicht umsonst gab Fontane seiner Mathilde eine "Cécile"-Alternative. Hausdame bei Graf Goschen wäre ein guter Sprung nach oben gewesen, sie wäre damit allen weiteren Sorgen um eine finanzielle Sicherheit aus dem Wege gegangen. Bei Mathilde dreht es sich zum Schluß nicht mehr um diese Sicherheit, die sie à la Cécile als Hofdame des alten Grafen oder à la Pittelkow als Mätresse hätte erwerben können, sondern um ihren eigenen Status innerhalb der Gesellschaft. Es geht im Roman um ein Erwachen zu Individualität, um ein Aufhören der Frau, nur Spielzeug zu sein.

Hans-Heinrich Reuter, bisweilen ambivalent in seiner Einstellung zu *Mathilde Möhring*, gibt ihr zum Schluß doch ein gutes Zeugnis:

Alle aktiven Impulse sind auf die Frau übergegangen.
An die Stelle der Kritik an Schopenhauer ist die Widerlegung getreten. Keine der großen Frauengestalten des Dichters besitzt so viele in die Zukunft weisende Züge wie Mathilde: im Positiven wie im Fragwürdigen.²⁵

Mathilde hat gelernt, die bürgerlichen Werte objektiv auszuwerten, nicht subjektiv wie ihre Vorgängerin Jenny Treibel. Selbstständig muß der Aufstieg erworben werden, ohne daß die Frau ein Anhängsel eines erfolgreichen Mannes zu sein braucht. Fontane läßt uns darüber keine Zweifel: Mathilde wird nicht wieder heiraten. Von Anfang an ist sie so gestaltet, daß sie ohne Persönlichkeitsverlust in Emotionalität ihr Leben bewußt selber gestaltet; sie ist die treibende Kraft in der Ehe und sieht die Probleme und die nötigen Lösungen. Sie wird nicht in die übliche Eheerwartung einer Ehefrau gegenüber eingefangen. Ihr Charakter leidet keinen Bruch beim Tod ihres Mannes, da sie auch von ihm emotionelle Distanz bewahrt. Nur Vernunftsehe zweck sozialen Aufstieges. Springbrett

zur tatsächlichen Emanzipation. Sie ist Kombinationsfigur von Lene und Pittelkow.

III. L'ADULTERA

Melanie

Das zweite Kapitel dieser Arbeit konzentrierte sich auf die Problematik der Ehen zwischen Vertretern verschiedener sozialer Schichten, in denen die Frage nach einem persönlichen Glück nie gestellt wird und deren Existenz nur auf wirtschaftlichen und sozialen Bedingtheiten beruht. Der Ausbruch aus einer solchen lieblosen Ehegemeinschaft soll das Thema des dritten Kapitels sein. Zwei Frauen mit verschiedenen Motivationen begehen Ehebruch und zwar einen von der 'handfesten' Sorte, d.h. mit allen Konsequenzen. Melanie van der Straaten besteht auf ein Recht auf persönliches Glück. Sie läßt sich aus Opposition gegen alle gesellschaftlichen Regeln scheiden und glaubt, innerhalb einer neuen Ehegemeinschaft, auf persönliche Erfüllung hoffen zu dürfen. Ein solches "Happy End" ist Effi Briest nicht beschert: ihr Vergehen endet in Isolierung, Dahinsiechen und Tod.

Das Wort "Buße und büßen" wurde häufig von der Literaturkritik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts benutzt, fällt aber in "modernen" Interpretationen gänzlich weg. Es bleibt die Frage, warum für die eine Frau der "Schritt vom Wege" ohne endgültige gesellschaftliche Verdammung gelingt, während für die andere die Konsequenzen tödlich verlaufen. Reuter stellt die gleiche Frage und formuliert eine überzeugende Antwort:

Der bürgerlichen Frauengestalt gewährt Fontane das, was er seinen Victorias und Cecilés, seinen Christinen und Effis verweigern mußte: die freie Entscheidung. Die Aktivität Melanie van der Straaten ist ungleich stärker und bewußter als die ihrer adligen Schwestern: sie *geht* den Weg, und zwar allein, der ihnen versperrt bleibt.¹

Später im Text faßt er die Thematik der verschiedenen Frauenkategorien zusammen: "So wie er im *Leiden* der adligen Frauengestalt die feudale Welt überhaupt kritisierte, so wurde ihm das *Handeln* der bürgerlichen Frauengestalt zum Ausdruck bourgeoiser Lebenstüchtigkeit schlechthin."² Effi ist das Produkt märkischen Adels; Melanie kommt aus der gehobenen calvinistisch-bürgerlichen Sphäre der Schweiz. Beide Frauen werden in sehr frühem Alter an erfolgreiche, ältere Männer verheiratet, beide finden in dieser arrangierten Ehe kein Glück. Beide suchen eine persönliche Alternative in einer außerehe-lichen Beziehung, und für beide führt das zu einer wesentlichen Veränderung ihres Lebens.

Zwischen der Gestaltung von Melanie und Effi liegen ungefähr vierzehn Jahre. *L'Adultera* wurde der erste der Berliner "Frauenromane", während *Effi Briest*, welcher Berlin nur teilweise zum Handlungsort hat, der letzte ist. Die Inspiration für Gestaltungen der beiden Frauenschicksale kam für Fontane aus dem aktuellen Berliner Leben, aus Tageszeitung und aus kontemporären gesellschaftlichen Skandalgeschichten.

Melanies Vorbild war eine Therese Ravené, die Frau eines Berliner Großindustriellen, die Ende 1874 mit einem Königsberger Bankier namens Gustav Simon entfloh, den sie zwei Jahre darauf heiratete. Da dieser Fall in der Gesellschaft viel Aufsehen erregte, schuldigte man Fontane an, eine Indiskretion begangen zu haben. Man glaubte in Melanie van der Straaten nur zu deutlich die Züge der Therese Ravené wiederzuerkennen. Lange nach der Veröffentlichung seines Romans nahm

Fontane in einem Brief vom 27. April 1894 an Joseph Viktor Widmann
dazu Stellung:

Ich habe das Ravenésche Haus nie betreten, habe die schöne junge Frau nur einmal in einer Theaterloge, den Mann nur einmal in einer Londoner Gesellschaft und den Liebhaber (einen Assessor Simon) überhaupt nie gesehen. Ich denke, in solchem Falle hat ein Schriftsteller das Recht, ein Lied zu singen, das die Spatzen auf dem Dache zwitschern. Verwunderlich war nur, daß auch in bezug auf die Nebenpersonen alles, in geradezu lächerlicher Weise, *genau* zutraf. Aber das erklärt sich wohl so, daß vieles in unsrem gesellschaftlichen Leben so typisch ist, daß man, bei Kenntnis des Allgemeinzustandes, auch das Einzelne mit Notwendigkeit treffen muß.

Hier haben wir die Intention des Dichters: Das Typische innerhalb der Gesellschaft an einem Einzelfall zu demonstrieren. Die Debatte, ob der Dichter den Moralzustand der Gesellschaft nur beschreiben oder sich als Richter darüber erheben soll, diskutiert er in einem Brief vom 10. Februar 1891 an Paul Pollack:

Dem von Ihnen geäußerten Bedenken bin ich Anfang der 80er Jahre, wo die Novelle erschien, vielfach begegnet, und ich habe mich nie dagegengestellt. Dennoch bin ich unbekehrt geblieben und würde es jetzt geradeso schreiben wie vor 10 Jahren. Ich glaube, beide Parteien haben recht, und der Streit ist nichts als das Resultat zweier gegenüberstehender Kunstanschauungen. Soll die Kunst den Moralzustand erhalten oder bessern, so haben *Sie* recht, soll die Kunst einfach das Leben widerspiegeln, so habe *ich* recht. Ich wollte nur das letztere. Die Geschichte verlief so, und die Dame, um die sich's handelt, sitzt unter einer Menge von Bälgen, geliebt und geachtet, bis diesen Tag oben in Ostpreußen.

Während seiner Arbeit an *L'Adultera* schrieb er am 14. Januar 1880 an Paul Lindau:

Ich schreibe heute wegen einer Novelle, mit der ich im Brouillon eben fertig bin . . . Es wird niemand gefeiert, noch weniger gelästert, und wenn ich bemüht gewesen bin, das *Leben* zu geben, wie es liegt, so bin ich nicht minder bemüht gewesen, das *Urteil* zu geben, wie es liegt. Das heißt im Letzten und nach lange schwankender Meinung, freundlich und versöhnlich.

Dieser Brief beweist, daß Fontane nicht ohne weiteres gewillt war,

seiner Heldin ein "Happy End" zu gönnen. Etwas später, in einem Brief vom 5. März 1883 an seine Tochter, schreibt er aus einer etwas anderen Perspektive über das Thema "L'Adultera":

... sagte mir [Baronesse Anker] viel Verbindliches über L'Adultera, was mir aufs Neue bestätigte, daß die Geschichte für natürliche und anständige Menschen keine Spur von Bedenklichem enthält; sie nehmen es einfach als *das*, als was ich es gegeben habe: ein Stück Leben, ohne jede Neben-Absicht oder Tendenz. Wär' ich nur 10 Jahre jünger, so wäre ich auch sicher, daß ich damit durchdringen und in *so* weit sogar besser als Turgenjew und Zola (wenn auch selbstverständlich mit geringem äußern Erfolge) reussiren würde, als meine Schreibweise von zwei Dingen völlig frei ist: von Uebertreibungen überhaupt und vor allem von Uebertreibungen nach der Seite des Häßlichen ist. Ich bin kein Pessimist, gehe dem Traurigen nicht nach, beflleißige mich vielmehr alles in jenen Verhältnissen und Prozentsätzen zu belassen, die das Leben selbst seinen Erscheinungen giebt.

Wäre Melanie ein unglückliches Ende beschieden, wäre die Kritik an diesem Stoff viel positiver ausgefallen. Fontane fühlte, daß er das "Happy End" sogar vor seinem langjährigen Freund Georg Friedlaender verteidigen mußte. In einem Brief vom 28. März 1889 schrieb er: "So gut wie mit der Frau *Ravené*, die als Frau *Simon* ein neues, besseres Leben anfang, - so gut schließt es nicht immer ab. Ja der Frau Ravené-Fall ist ein Ausnahmefall." Vielleicht diente diese Kritik als Anstoß, den nächsten Ehebruch-Roman *Effi Briest* tragisch enden zu lassen, obwohl das Vorbild für Effi, eine Elisabeth Frein von Plotho, erst kurz vor ihrem 100. Geburtstag starb.

Außer *Irrungen Wirrungen* tragen alle "Berliner Romane" den Namen der Frauenfigur, die die Hauptträgerin der Handlung ist. In *L'Adultera* haben wir eine Ausnahme, die aber nicht unbedingt vom Dichter gewollt war, wie wir aus seiner Korrespondenz mit seinem Verleger Salo Schottländer vernehmen können. In einem Brief vom 11. September 1881 schreibt er:

Was den Titel angeht, so proponier' ich Wiederherstellung der alten und ursprünglichen Ueberschrift:

Melanie Van der Straaten.

Zu "L'Adultera" ließ ich mich bestimmen, weil das Spiel mit dem L'Adultera-Bild und der L'Adultera-Figur eine kleine Geistreichigkeit, ja was mehr ist: eine rundere Rundung in sich schließt. In dieser Gegenüberstellung und Parallele lag etwas Verlockendes, das mich anderweite Bedenken zurückdrängen ließ. Aber freilich, diese Bedenken sind mir immer wiedergekommen und haben ihren Grund darin, daß es mir aufs äußerste widerstand und noch widersteht, einer noch lebenden und trotz all ihrer Fehler sehr lebenswürdigen und ausgezeichneten Dame, das grobe Wort "L'Adultera" ins Gesicht zu werfen. Es ist zwar alles verschleiert, aber doch nicht so, daß nicht jeder die Gestalt errathen könnte.

Ob die Titelverleihung ein Mißgriff war oder nicht, sei offengelassen. Auf alle Fälle ist die Titulierung ein Vermächtnis aus der "Schicksals-literatur" des 19. Jahrhunderts (wie auch die metaphorische Schenkung des Tintoretto-Bildes) und gibt dem Werk eine Wende ins Symbolische. Diese Deutlichkeit steht dem organischen Abrollen des Romangeschehens etwas im Wege. Helene Herrman nennt in ihrem überdehnten Fontane-Aufsatz das Werk "kein erfreuliches Produkt" und wirft Fontane vor, zu viel Symbolik im Leitmotiv zusammengefaßt zu haben und mit dem glücklichen Ende nach einem moralischen Fehltritt die sittliche Maßstäbe und Erwartungen seiner Leser verletzt zu haben.³ Sogar in der neueren Sekundärliteratur findet *L'Adultera* nicht immer positiven Anklang. Peter Demetz schreibt:

Ich fürchte allerdings, *L'Adultera* leidet auch an anderen Unzulänglichkeiten und Inkonsequenzen, die die unsichere Hand des alternden Anfängers verraten. . . . Der Erzähler drängt die Figuren noch an den Rand der Gesellschaft und nimmt dem Konflikt, indem er seine Figuren indirekt zu Außenseitern erklärt, manches an repräsentativer Gültigkeit; sein Verfahren, die eingeborenen Mitglieder der guten preußischen Gesellschaft zugleich als hausbacken und ein wenig töricht darzustellen, vermag der fundamentalen Verschiebung nicht entscheidend und erfolgreich entgegenzuwirken. Merkwürdig, wie rasch Fontanes Interesse im Verlaufe des Erzählens erlahmt: sobald van der Straaten aus Melanies Gesichtskreis verschwindet, steigern sich Unwahrscheinlichkeit und Sentimentalität ins fast Unerträgliche;

ja der Erzähler verfällt in seinen Simplitätsstil (den er sonst Legenden, Balladen und Märchen zuordnet) und der innere Bruch wird unheilbar; was als "realistische" Ehegeschichte aus besseren Kreisen beginnt, endet als Märchen vom Auslandskorrespondenten Rubehn und der Sprachlehrerin Melanie in einer eben noch standesgemäßen Wohnung, aber tief unter Fontanes Niveau.⁴

Obwohl Fontanes Aufmerksamkeit der Gestalt Melanies galt, konzentriert Demetz seine Analyse auf die stärkere männliche Persönlichkeit van der Straaten und sieht in ihr die Hauptfigur des Werkes. Schon Conrad Wandrey bemerkt in seinem Werk über Fontane, daß van der Straaten nur eine Kontrastfigur ist, "die Sein und Sinn der Heldin steigert."⁵ Melanie ist nur skizzenhaft gezeichnet, um das behutsame Wachsen ihrer eigenen Persönlichkeit damit anzudeuten. Ihr eigenes Leben beginnt erst dann, als sie sich von der dominierenden Persönlichkeit ihres Mannes befreit.

Ganz anders als in *Effi Briest*, wo wir Effis Herkunft und Kindheit erfahren, interessiert sich Fontane für den Charakter Melanies erst in deren zehntem Ehejahr. Sie ist mit Kommerzienrat van der Straaten verheiratet. Dieser ist zu der Zeit zweiundfünfzig Jahre alt und

einer der vollgültigsten Finanziers der Hauptstadt, eine Tatsache, die dadurch wenig alteriert wurde, daß er mehr eines geschäftlichen als eines persönlichen Ansehens genoß. An der Börse galt er bedingungslos, in der Gesellschaft nur bedingungsweise.... Er haßte zweierlei: sich zu genießen und sich zu ändern.⁶

Melanie hat ihn im Alter von siebzehn Jahren geheiratet, (was Effi und Melanie gemeinsam haben). Durch den großen Altersunterschied liegt es van der Straaten nahe, seine Gemahlin öfters als seine Tochter zu betiteln. Er empfindet das selbst offenbar als pikant, da er immer wieder ausdrücklich hervorhebt, wie sehr es ihm gefalle, die Honneurs seines Hauses

... durch eine Melanie machen lassen zu können, durch eine Melanie, die, zu weiterem Unterschiede, nicht seine Tochter,

sondern sein "Gemahlin" sei. Und dies Wort sprach er dann mit einer gewissen Feierlichkeit, in der Scherz und Ernst geschickt zusammenklangen.

Aber der Ernst überwog, wenigstens in seinem Herzen. Und es konnte nicht anders sein, denn die junge Frau war fast noch mehr sein Stolz als sein Glück. . . . war sie ganz und gar als das verwöhnte Kind eines reichen und vornehmen Hauses großgezogen und in all ihren Anlagen aufs glücklichste herangebildet worden. Ihre heitere Grazie war fast noch größer als ihr Esprit, und ihre Liebenswürdigkeit noch größer als beides. Alle Vorzüge französischen Wesens erschienen in ihr vereinigt (*L'Adultera*, S. 8).

Bei oberflächlichem Hinblicken sieht die Ehe glücklich aus. Melanie scheint alle ihre irdischen Güter zu genießen. Doch schaut man näher hin, entdeckt man eine verwöhnte Frau, die, isoliert vom Leben in der künstlichen Atmosphäre eines "Puppenhauses", wie aus einem Käfig auf das Leben von ihrem Fenster aus hinunterblickt. Bei dem Anblick eines Kutschers "mit Vollbart und Lederschurz" wird sie sentimental: "'Wie schön diese Leute sind. . . . Und so stark'" (*L'Adultera*, S. 11). Auch der Anblick tanzender Schneeflocken erinnert sie an ihre eigene Gebundenheit, "als müsse es schön sein, so zu steigen und zu fallen und dann wieder zu steigen. . . ." (*L'Adultera*, S. 11).

Diesen Luxuskäfig schmückt Herr van der Straaten mit Kopien alter Meister, seine neueste Anschaffung ist Tintoretto's beziehungsreiches Gemälde "L'Adultera". Melanie fühlt sich von diesem Bild provoziert und gleichzeitig angeregt:

"Und ich kann mir nicht helfen, es liegt so was Ermutigendes darin. Und dieser Schelm von Tintoretto hat es auch ganz in diesem Sinne genommen. Sieh nur! . . . Geweint hat sie . . . Gewiß . . . Aber warum? Weil man ihr immer wieder und wieder gesagt hat, wie schlecht sie sei. Und nun glaubt sie's auch, oder *will* es wenigstens glauben. Aber ihr Herz wehrt sich dagegen und kann es nicht finden . . . Und daß ich dir's gestehe, sie wirkt eigentlich rührend auf mich. Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld . . . Und alles wie vorherbestimmt" (*L'Adultera*, S. 12-13).

Aus diesen Kunstbetrachtungen zieht Melanie später ihre eigenen Schlüsse, indem sie ihr eigenes Handeln vor sich selbst rechtfertigt.

Fontane kannte das Tintoretto Original von seinem Italienbesuch. Eine Kopie dieses Gemäldes befand sich im Museum in Dresden. Doch dem preußischen Fontane lag das südlich Sensuelle der italienischen Kunst nicht so sehr. Aus Venedig schrieb er am 10. Oktober 1874 an die Familie Zöllner über seinen Besuch im Dogenpalast:

Au fond ist alles tieflangweilig und als ich schließlich in der kleinen Dogen-Kapelle einem Albrecht Dürerschen Christuskopfe begegnete, athmete ich auf; dieser *eine* Kopf repräsentirt in meinen Augen *mehr* wahre Kunst, als alle Tintoretts zusammen genommen.

Es ist paradox, daß van der Straaten, dieser "echte Berliner", sich mehr für die südliche Kunst interessiert. Doch in diesem Kunstgenuß versteckt sich eine südländisch-chauvinistische Einstellung den Frauen gegenüber. Während eines der ausgiebigen Dinners im Hause van der Straaten erfahren wir mehr über seine Ansichten:

"Ich unterscheide nämlich, wie du wissen solltest, kalte und warme Madonnen. Die kalten sind mir allerdings verhaßt, aber die warmen hab ich desto lieber. A la bonne heure, die berauschen mich, und ich fühl es in allen Fingerspitzen, als ob es elfer Rheinwein wäre. Und zu diesen glühenden und sprühenden zähl ich all diese spanischen Immaculatas und Concepciones, wo die Mutter Gottes auf einer Mondsichel steht, . . . dergleichen gibt es. Und so blickt sie brünstig oder sagen wir lieber inbrünstig gen Himmel, als wolle die Seele flügge werden in einem Brütöfen von Heiligkeit" (*L'Adultera*, S. 27).

Es dauert nicht lange, bis er dieses Madonnen-Sujet zum Thema der Frau als Venus ausdehnt; aus den kleinen Engeln, welche die Madonnen umrahmten, werden kleine Bogenschützen. Melanie weiß, worauf ihr Mann steuert: aus dem Tischgespräch über die Kunst entwickelt er einen Monolog über die Erotik in der Kunst. Von den kühlen Murillo-Madonnen geht er über zu Tizians Venus. Analog zu seinen eigenen erotischen Interpretationen der erworbenen Gemälde, sieht van der Straaten auch die Frau als erotischen Besitz an, der nur dazu dient, die Sinne des Eigners zu befriedigen: "'Auf Frau Venus versteht er

sich. Das ist seine Sache. Fleisch, Fleisch. Und immer lauert irgendwo der kleine, liebe Bogenschütze'" (*L'Adultera*, S. 28).

Das ganze Thema dient dazu, den Kontrast zwischen der kühlen Melanie und dem hitzigen, ungehobelten van der Straaten aufzubauen. Nach dem Essen (in dem Kapitel "Auf dem Heimwege") haben die Gäste die Möglichkeit, sich über ihren Gastgeber zu unterhalten:

"Es war doch wieder eine recht peinliche Geschichte heute. Finden Sie nicht? Und ehrlich gestanden, ich begreife ihn nicht. Er ist doch nun Fünfzig und darüber und sollte sich die Hörner abgelaufen haben. Aber er ist und bleibt ein Durchgänger" (*L'Adultera*, S. 35).

Melanie wird bemitleidet:

"Glaube mir, sie fühlt es. Und sie tut mir leid. Du lächelst so. Dir nicht?"

"Ja und nein, ma chère. Man hat eben nichts umsonst in der Welt. Sie hat eine Villa und eine Bildergalerie" (*L'Adultera*, S. 34).

Melanie bedeutet für ihren Mann einen Teil der Luxusausstattung der Villa, wie die Bildergalerie. Van der Straaten erzieht sie nach seinem Gutdünken, ähnlich wie Innstetten die Erzieherrolle Effis übernimmt. Wenn sie sich seinen Erwartungen entsprechend an Kunstdiskussionen beteiligt, lobt ihr Mann sie mit vollem Lehrerstolz: "'Brav, brav. Ich hab es immer gesagt, daß ich noch einen Kunstprofessor in dir großziehe'" (*L'Adultera*, S. 28). Trotz äußeren Luxus ist Melanie nicht glücklich. Anzeichen ehelicher Dissonanzen sind daran ersichtlich, daß Melanie alleine in die Sommerresidenz zieht, zu der van der Straaten "nur jeden dritten Tag als Gast" erscheint (*L'Adultera*, S. 37). Er nennt dies die

ihm nachgezählten Flitterwochen seiner Ehe.... Melanie hütete sich wohl, zu widersprechen, war vielmehr die Liebesswürdigkeit selbst, und genoß in den zwischenliegenden Tagen das Glück ihrer Freiheit.... Da hatte sie Ruhe vor seinen Liebesbeweisen und seinen Ungeniertheiten... (*L'Adultera*, S. 37).

Melanie sucht nicht die physische Nähe ihres Mannes, sondern ist am glücklichsten, wenn sie alleine sein kann.

Fontane hat die menschliche Isolierung Melanies sehr sorgfältig motiviert. Sie ist nun psychologisch bereit, eine menschliche Begegnung als befreiend zu empfinden. In ihre Einsamkeit tritt Ebenezer Rubehn, ein Geschäftsbekannter ihres Mannes. Fontane begleitet dessen erstes Auftreten mit erotischer Wagner-Musik, denn aus dem benachbarten Hause klingt "Wotans Abschied", wie um das entstehende Dreieck: älterlicher Ehemann - junge Frau mit Liebhaber zu ironisieren. Ebenezer macht gleich einen angenehmen Eindruck auf Melanie, "die durch die ganze Begegnung ungewöhnlich erfreut und angeregt war" (*L'Adultera*, S. 44).

Melanies Kind nimmt nicht an dem Glück ihrer Mutter teil, es ahnt den Einbruch in die Familiengemeinschaft, den Verlust der Mutter, "und in ihrem großen Auge stand eine Träne" (*L'Adultera*, S. 44). Gewiß ist dies keine kunstvolle Beschreibung der Reaktion eines Kindes von Fleisch und Blut, sondern noch ein Verhaften in düsterer Schicksalsatmosphäre. Fontane löst diese Aufgabe überzeugender in dem Roman *Effi Briest*, wo die Reaktion des Kindes auf die lange Abwesenheit der Mutter natürlicher wirkt.

Wie üblich, wenn Fontane sich anschickt, einen Höhepunkt zu gestalten, gibt es eine Landpartie. Dies ermöglicht dem Dichter, das Dreieckverhältnis in eine dem Leser verständliche Perspektive zu bringen. Van der Straaten hält gewohnheitsgemäß Vorträge über Frauen und die Ehe, aber diesmal gerät Melanie in eine innere Unruhe über sein ungeschicktes Benehmen:

Ihres Gatten Art und Redeweise hatte sie, durch all die Jahre hin, viel Hunderte von Malen in Verlegenheit gebracht,

auch wohl in bittere Verlegenheiten, aber dabei war es geblieben. Heute, zum ersten Male, schämte sie sich seiner (*L'Adultera*, S. 56).

Durch die Anwesenheit eines Dritten, Ebenezer Rubehn, wird in Melanie eine Form von Selbsterkenntnis ausgelöst, deren erste Reaktion Scham ist. In diesem Stadium eines erwachenden Selbstbewußtseins verläßt Melanie den sicheren Boden ihrer bisherigen Welt und begibt sich in dem Kapitel mit der etwas schwerfällig klingenden Überschrift "Wohin treiben wir" mit Ebenezer Rubehn auf eine Kahnfahrt. Symbolisch ausgedrückt ist es der schwankende Boden, auf dem sich das neue, im Entstehen begriffene Ich Melanies unabhängig von ihrer alten Umgebung behauptet. Rubehn fungiert als Katalysator von Melanies "alter ego". Sein Selbstbewußtsein und seine Selbstsicherheit treiben Melanie vorwärts. Die am Strande Zurückgebliebenen unterhalten sich über die Kahnfahrer. Die Freundin Melanies, Riekchen, gibt zuerst eine nähere Beschreibung von Rubehn:

"Er hat aber auch etwas Reserviertes. Und wenn ich sage, was Reserviertes, so hab ich noch sehr wenig gesagt. Denn Reserviertsein ist gut und schicklich. Er übertreibt es aber. Anfangs glaubt ich, es sei die kleine gesellschaftliche Scheu, die jeden ziert, auch den Mann von Welt, und er werd es ablegen. Aber bald konnt ich sehen, daß es nicht Scheu war. Nein, ganz im Gegenteil. Es ist Selbstbewußtsein" (*L'Adultera*, S. 59)

In der Zwischenzeit treiben die beiden mit dem aufklingenden Lied *Long, long ago* auf die Mitte des Flusses zu, wo sie "außer Hörweite" zum ersten Male die Gelegenheit haben, ungestört miteinander zu sprechen. Melanie fühlt sich unabhängig genug, ohne Scheu, über das Verhältnis mit ihrem Manne zu sprechen, wofür sie auf festem Boden nie den Mut gehabt hätte: "'Er ist eben unerreichbar und weiß so wundervoll alles zu treffen, was kränkt und bloßstellt und beschämt'" (*L'Adultera*, S. 60). Auf Rubehns Reaktion, "'Sie dürfen

sich nicht verbittern'", antwortet sie: "'Ich verbittere mich nicht. Aber ich *bin* verbittert. Und weil ich es bin und es los sein möchte, deshalb sprech ich so'" (*L'Adultera*, S. 60). Ihre sich klarer formulierende Kritik an van der Straaten unterbricht Rubehn: jener sei "'anders als andere. Aber er liebt Sie, glaub ich... Und er ist gut'" (*L'Adultera*, S. 60). Das sind Worte, die Melanie nicht hören will, denn ein Mann, "der gut ist", ist noch lange kein sensibler Ehemann, der seine Frau als etwas anderes als ein ihm angehörendes Eigentum betrachtet. Die Reaktion Melanies ist dementsprechend:

"Und er ist gut", wiederholte Melanie heftig und in beinahe krampfhafter Heiterkeit. "Alle Männer sind gut!... Und nun fehlt nur noch der Zwirnwinkel und das Fußkissen mit dem Symbol der Treue darauf, so haben wir alles wieder beisammen. O Freund, wie konnten Sie nur *das* sagen, und, um ihn zu rechtfertigen, so ganz in seinen Ton verfallen!" (*L'Adultera*, S. 60).

Dies wird mit solcher Vehemenz gesprochen, daß Rubehn bemerkt, "'daß sie fieberte.'" Fontanes Frauen - man erinnere sich nur an Cecilê - geraten im Affekt in einen fiebrigen Zustand, wenn immer Emotionen Gewalt über ihren Körper gewinnen.

Van der Straatens häufige Abwesenheit gibt Rubehn und Melanie die Gelegenheit, ihre Freundschaft zu vertiefen. Vom Wasser führt Fontane das Paar in die schwüle Atmosphäre eines Treibhauses, einen Teil des stattlichen Besitzes van der Straatens:

Wenige Schritte noch, und sie befanden sich wie am Eingang eines Tropenwaldes, und der mächtige Glasbau wölbte sich über ihnen. Hier standen die Prachtexemplare der van der Straatenschen Sammlung: Palmen, Drakäen, Riesenfarren, und eine Wendeltreppe schlängelte sich hinauf..." (*L'Adultera*, S. 72).

Das ist eine von der gewöhnlichen Welt isolierte Umgebung, wie geschaffen für ein intimes Stelldichein:

Es atmete sich wonnig aber schwer in dieser dichten Laube; dabei war es, als ob hundert Geheimnisse sprächen,

und Melanie fühlte, wie dieser berauschende Duft ihre Nerven hinschwinden machte. . . . aber diese weiche, schlaffe Luft machte sie selber weich und schlaff; und die Rüstung ihres Geistes lockerte sich und löste sich und fiel (*L'Adultera*, S. 73).

Diese übersteigerte Symbolik verzerrt wohl Fontanes literarische Absicht: als ob die Rüstung ihres Geistes sich in einem nüchternen großstädtischen Milieu nicht gelockert hätte!

Fontane bereitet uns auf folgenschwere Ereignisse vor. Diesmal verwendet er keine Wagnerschen Töne, um ein erotisches Motiv anzudeuten, sondern ein künstlich tropisches Milieu: "Und nun wollte sie sich erheben. Aber er litt es nicht und kniete nieder und hielt sie fest, und sie flüsterten Worte, so heiß und so süß, wie die Luft, die sie atmeten" (*L'Adultera*, S. 73). Weniger Pathos wäre hier glaubwürdiger. Das ist sicher nicht eine der gelungensten Liebes-szenen in der europäischen Literatur. Obwohl die beiden erst wieder beim Herabsteigen von der schwülen Liebesinsel sichtbar werden, ist das Ehebruchmotiv voll ausgestaltet. Die Hausdame Anastasia empfängt die Zurückkehrer mit dem oft zitierten Satz: "'Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen'" (*L'Adultera*, S. 73). Der ganz mit sich selbst beschäftigte van der Straaten fühlt die Veränderung in seiner Frau nicht, da er "mehr denn je seinen kleinen und großen Eitelkeiten nachhing" (*L'Adultera*, S. 74). Seinen Gästen aber fällt eine Veränderung in Melanies Gesicht auf: "Etwas unendlich Weiches und Wehmütiges lag in dem Ausdruck ihrer Augen, und der Polizeirat sagte zu Duquede: 'Sehen Sie, Freund, ist sie nicht schöner denn je?'" (*L'Adultera*, S. 77).

Bei einem zufälligen Zusammentreffen, diesmal in einem sehr gewöhnlichen Alltagsmilieu, als Melanie im Begriff ist, einen Einkaufsbummel zu machen, sieht Rubehn sie wieder, doch erblickt er sie

jetzt mit anderen Augen, denn sie ist zu einem Individuum geworden, an dessen Existenz er eine Verantwortung trägt:

Was soll werden? fragte er sich. Aber dann wurde der Ausdruck seiner Züge wieder milder und heitrer, und er sagte vor sich hin: "Ich bin nicht der Narr, der von Engeln spricht. Sie war keiner und ist keiner. Gewiß nicht. Aber ein freundlich Menschenbild ist sie, so freundlich, wie nur je eines über diese arme Erde gegangen ist... Und ich liebe sie, viel, viel mehr, als ich geglaubt habe, viel, viel mehr, als ich je geglaubt hätte, daß ich lieben könnte. Mut, Melanie, nur Mut. Es werden schwere Tage kommen, und ich sehe sie schon zu deinen Häupten stehen. Aber mir ist auch, als klär es sich dahinter. Oh, nur Mut, Mut!" (*L'Adultera*, S. 80)

Für Rubehn ist sie kein Gegenstand, den er um der Schönheit willen besitzen möchte, nicht eine Madonna, der man andächtig begegnet, sondern ein Mensch von Fleisch und Blut, nicht ohne Fehler, doch seiner ebenbürtig.

Melanie muß nun wählen, ob sie der Stimme ihres Herzens folgen oder ihren Pflichten als Mutter und Ehefrau nachkommen will. Ihre Rolle als die Frau eines erfolgreichen Geschäftsmannes hat sie bisher sehr gut gespielt, aber in diesem Stadium eines "erhöhten Seins", wie Wandrey es ausdrückt,⁷ werden ihr die gewohnten Pflichten unerträglich:

Jeder Tag wurde ihr qualvoller, und die sonst so stolze und siegessichere Frau, die mit dem Manne, dessen Spielzeug sie zu sein schien und zu sein vorgab, durch viele Jahre hin immer nur ihrerseits gespielt hatte, sie schrak jetzt zusammen und geriet in ein nervöses Zittern, wenn sie von fern her seinen Schritt auf dem Korridore hörte. Was wollte er? Um was kam er? Und dann war es ihr, als müsse sie fliehen und aus dem Fenster springen. Und kam er dann wirklich und nahm ihre Hand, um sie zu küssen, so sagte sie: "Geh. Ich bitte dich. Ich bin am liebsten allein" (*L'Adultera*, S. 81).

Melanie reut ihr Tun nicht, sie ist in den Ehebruch nicht hineingeraten, wie dies bei Effi der Fall ist, sondern sie hat natürlich gehandelt. Unter den Umständen, wie Fontane sie beschrieben hat,

erfolgt ihr Handeln in innerer Konsequenz. "'... ich tät es wieder, alles, alles. Und ich will es nicht anders, als es ist'", sagt sie zu Rubehn (*L'Adultera*, S. 82). In diesem konsequenten Stehen zu ihrer Tat ist sie bereit, den Bruch mit ihrer bisherigen Welt einzuleiten. Ihr Mann überrascht sie beim Packen. Auf die trockene Frage, warum sie fort wolle, gibt sie ihm den lapidaren Grund: "'Weil ich einen andern liebe'" (*L'Adultera*, S. 86). Für van der Straaten ist das keine zwingende Kausalität, eine traditionelle Ehe abubrechen, denn er behauptet, daß Frauen aus natürlicher Veranlagung sich in emotionelle Abenteuer verirren:

"Und ich sage dir, es geht vorüber, Lanni. Glaube mir; ich kenne die Frauen. Ihr könnt das Einerlei nicht ertragen, auch nicht das Einerlei des Glücks. Und am verhaßtesten ist euch das eigentliche, das höchste Glück, das Ruhe bedeutet. Ihr seid auf die Unruhe gestellt. Ein bißchen schlechtes Gewissen habt ihr lieber, als ein gutes, das nicht prickelt, und unter allen Sprichwörtern ist euch das vom 'besten Ruhekissen' am langweiligsten und am lächerlichsten. Ihr wollt gar nicht ruhen. Es soll euch immer was kribbeln und zwicken, und ihr habt den überspannt sinnlichen oder meinetwegen auch den heroischen Zug, daß ihr dem Schmerz die süße Seite abzugewinnen wißt" (*L'Adultera*, S. 86-87).

Kein einziges Mal adressiert van der Straaten seine Frau persönlich, alles ist "euch" und "ihr", in Pluralform. Seine eigene Frau, wie alle Frauen, existiert nur, siehe auch Schopenhauer, in der Gattung. Er, der die Frauen zu kennen vorgibt, kennt seine eigene nicht. Melanie ist sich dessen bewußt, und genau dieses Problem fungiert als Rechtfertigung ihres Handelns:

"Es ist möglich, daß du recht hast, Ezel. Aber je mehr du recht hast, je mehr rechtfertigst du mich und mein Vorhaben. Ist es wirklich, wie du sagst, so wären wir geborene Hazardeurs, und Va banque spielen so recht eigentlich unsere Natur. Und natürlich auch die meinige" (*L'Adultera*, S. 87).

Der Zynismus dieser Aussage ist offenbar.

Van der Straaten ist der Vertreter der geltenden Moralkodizes. Danach ist die Institution der Ehe für die Frau dazu da, eine "gute Partie" zu machen und nicht, um romantischen Gefühlen ihren Lauf zu lassen. Diesen Standpunkt vertritt er in der Hoffnung, Melanie möge sich eines besseren besinnen:

"Du hast mich genommen, weil du noch jung warst und noch keinen liebtest und in deinem witzigen und gesunden Sinn einsehen mochtest, daß die jungen Attachés auch keine Helden und Halbgötter wären. Und weil die Firma van der Straaten einen guten Klang hatte. Also nichts von Liebe. . . . und du hast enfin an die zehn Jahre in der Vorstellung und Erfahrung gelebt, daß es nicht zu den schlimmsten Dingen zählt, eine junge, bequem gebettete Frau zu sein und der Augapfel ihres Mannes, eine junge, verwöhnte Frau, die tun und lassen kann, was sie will, und als Gegenleistung nichts anderes einzusetzen braucht, als ein freundliches Gesicht, wenn es ihr gerade paßt" (*L'Adultera*, S. 87).

Das ist gewiß von seiner Perspektive kein unattraktives Bild vom Dasein einer "typischen" Frau der besseren Gesellschaft. Aber trotz allen Komforts und Luxus' gibt ihr dieses Dasein nicht das, wonach sie sich sehnt: eine eigene Persönlichkeit. Im Hause van der Straaten ist sie nur der Schatten einer anderen Existenz, der ihres Mannes.

Im Konflikt wächst Melanies Zuversicht. Sie gewinnt die Kraft, es mit der Welt aufzunehmen und sich aus den Fesseln des Luxus' zu befreien: "Das Geschehene, das wußte sie, war ihre Verurteilung vor der Welt, war ihre Demütigung, aber es war doch auch zugleich ihr Stolz, dies Einsetzen ihrer Existenz, dies rückhaltlose Bekenntnis ihrer Neigung" (*L'Adultera*, S. 89). Diese Neigung kennt nur die Pflicht, dem eigenen Herzen zu gehorchen:

"Ich will fort, nicht aus Schuld, sondern aus Stolz, und will fort, um mich vor mir selber wieder herzustellen. Ich kann das kleine Gefühl nicht länger ertragen, das an aller Lüge haftet; ich will wieder klare Verhältnisse sehen und will wieder die Augen aufschlagen können. Und das kann ich nur, wenn ich gehe, wenn ich mich von dir trenne und mich offen und vor aller Welt zu meinem Tun bekenne. Das wird ein groß Gerede geben, und die Tugend-

haften und Selbstgerechten werden es mir nicht verzeihen. Aber die Welt besteht nicht aus lauter Tugendhaften und Selbstgerechten, sie besteht auch aus Menschen, die Menschliches menschlich ansehen. Und auf *die* hoff ich, *die* brauch ich. Und vor allem brauch ich mich selbst" (*L'Adultera*, S. 90).

Von nun an verstummt van der Straaten ganz. Er kann sich dieser Logik nicht widersetzen; er hat nichts mehr zu sagen, weil er von diesem Moment an ganz aus Melanies Leben getreten ist. Da sie sich schuldlos fühlt oder höchstens nur "ein ganz äußerliches Schuldbewußtsein" hat (*L'Adultera*, S. 91), darf sie den Schritt in die Welt wagen. Sogar die Dienerin, die ihr mit dem Gepäck behilflich sein will, wird abgewiesen: "'Laß, Christel, ich muß nun meinen Weg allein finden'" (*L'Adultera*, S. 91). Daß der Schritt ins Freie nicht zu einem Schritt ins Leere wird, zeigt uns Fontane metaphorisch im Bild der dunklen Haustreppe: "Und auf der zweiten Treppe, die dunkel war, begann sie wirklich zu suchen und zu tappen. 'Es beginnt früh', sagte sie" (*L'Adultera*, S. 91).

Über diese Abschiedsszene schreibt Wandrey: "Was dem Kapitel seinen Wert verleiht, ist das Ruhig-Selbstverständliche der Auseinandersetzung, die das Ungewöhnliche, gesellschaftlich Anstößige als ein von der Natur Notwendiges, das scheinbar Unsittliche als ein innerst Sittliches zu begreifen weiß."⁸

Begann der Kampf um ihre eigene Existenz in einem schwankenden Boot, so behauptet sich Melanie gegen die aufkommenden Zweifel an sich selbst und der Richtigkeit ihres Tuns in einer fahrenden Droschke. Aus dem Fenster ihres Gefährts sieht sie das wirkliche, alltägliche Leben an ihr vorbeiziehen, einen "Bäckerjungen, der trällernd und pfeifend, und seinen Korb mit Backwaren hoch auf dem Kopf, an ihr vorüberzog. . ." (*L'Adultera*, S. 92). Aber jetzt erfaßt sie die Angst

vor dem Vakuum, in das sie sich gestürzt hat. Ihr ganzer Mut ist durch die Trennung von ihrer alten Welt aufgebraucht. Sie zweifelt, ob sie sich einer ungewissen Zukunft anvertrauen, oder noch wichtiger, ob sie sich selbst vertrauen könne. Diese inneren Gedankengänge legt Fontane in der präzisen Beschreibung eines poetischen Realitätsausschnittes vor:

Sie waren jetzt bis an die letzte Querstraße gekommen, und in fortgesetztem und immer nervöser werdendem Hinaussehen erschien es ihr, als ob alle Fuhrwerke, die denselben Weg hatten, ihr eignes, elendes Gefährt in wachsender Eil' überholten. Erst einige, dann viele. Sie klopfte, rief. Aber alles umsonst. Und zuletzt war es ihr, als läge es an ihr, und als versagten ihr die Kräfte, und als sollte sie die letzte sein und käme nicht mehr mit, heute nicht und morgen nicht und nie mehr. Und ein Gefühl unendlichen Elends überkam sie. "Mut, Mut", rief sie sich zu und raffte sich zusammen und zog ihre Füße von dem Rücksitzkissen und richtete sich auf. Und sieh, ihr wurde besser. Mit ihrer äußeren Haltung kam ihr auch die innere zurück (*L'Adultera*, S. 92-93).

Damit hat sie eine existentielle Krise überwunden. Was sie vorher nur intuitiv empfunden hat, hat sich nun im Alltag bewährt. Diesmal kommen ihr keine Zweifel mehr. Daß am Ende der Fahrt ihr Liebhaber auf sie wartet, ist beinahe von sekundärer Bedeutung, da wir wissen, Melanie würde es auch alleine schaffen - genau wie Mathilde sich ebenfalls zu ihrer eigenen, selbständigen Tätigkeit durchgerungen hatte. Schwäche und Krankheit, welche Melanie auf der Hochzeitsreise überfallen, sind das verzögerte Folgen ihres geschwächten Körpers hinter ihrem sich verselbständigenden Willen. Cecilê hingegen erlag der Mattigkeit ihres Geistes und ihres Körpers, da sie nicht gewillt war, den Kampf um eine eigene Existenz zu wagen.

Der letzte Teil des Werkes beschreibt die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft. Melanies Schwester Jacobine darf die Rubehns nicht besuchen, nicht etwa weil es sich nicht schickte, sondern weil ihr Mann

fürchtet, seine Frau könnte auf ähnliche Gedanken kommen:

"Ich habe nicht Lust, um solcher Allotria willen beiseite geschoben zu werden. Und sieh dich vor, Jacobine. Du bist ein entzückendes kleines Weib . . . , aber ihr seid wie die Zwillinge, wie die Druväpfel, und es spukt dir auch so was im Blut. Ich bin aber nicht van der Straaten und führe keine Generositätskomödien auf. Am wenigsten auf meine Kosten" (*L'Adultera*, S. 105).

Fontane bringt dies als einen Kontrast hinzu. Jacobine repräsentiert die Welt, aus der Melanie geflohen ist: ein Mann bestimmt über ihr Tun und Lassen, wen sie sehen darf und wen nicht. Dies tut er alles aus Furcht, seine Männlichkeit könnte angezweifelt werden, wenn seine Frau mit einem anderen davon liefe. Sich diesem Diktat zu widersetzen, kommt seiner Frau gar nicht in den Sinn. "'Die Gesellschaft ist unversöhnlich'", meint Melanie, nachdem sie sich ausgestoßen fühlt (*L'Adultera*, S. 106). Sogar ihre eigenen Kinder verleugnen ihre Mutter mit den Worten: "'Wir haben keine Mutter mehr'" (*L'Adultera*, S. 111).

Nachdem die Umwelt die Rubehns aus ihrem Kreis ausgeschlossen hat, werden ihnen auch die finanziellen Fundamente zerstört. Rubehn verliert sein Geschäft. Der Bankrott hätte eine erneute Belastung für Melanie werden können. Stattdessen aber gibt er ihr den Anstoß, aus der traditionellen Rolle als Frau und Mutter herauszutreten und selbst zum Broterwerb der Familie beizutragen: "'Und nun kann ich mich bewähren und will es und werd es, und nun kommt *meine* Zeit. Ich will nun zeigen, was ich kann, und will zeigen, daß alles Geschehene nur geschah, weil es geschehen mußte. . . '" (*L'Adultera*, S. 118). Beide Frauen, Mathilde wie auch Melanie, entwickeln in der Notsituation pädagogische Talente. Mit Sprach- und Musikunterricht will Melanie den Unterhalt ihrer kleinen Familie mit bestreiten.

Die Berufsaussichten der aktiven Frauenfiguren der Mittelklasse sind jedoch sehr begrenzt, wenn auch nicht ganz so strikt wie die der Wäscherinnen und Büglerinnen proletariatischer Herkunft wie Lene und Stine. Nach einer Weile verfährt die Gesellschaft versöhnlich mit den Rubehns, als ob sie Melanies neue aktive Rolle akzeptierte. Plötzlich wird die Männerfigur, van der Straaten, zum Objekt öffentlichen Spottes: "'Er hat es nicht anders gewollt. Wie kam er nur dazu? Sie war siebzehn'" (*L'Adultera*, S. 122). Und damit ergibt sich ein 'Happy End', das viele Kritiker als "märchenhaft" empfinden, obwohl dieses Ende "moderner" wirkt als das passive Dahinleiden der adligen Cecilé, deren seelische Konflikte rätselhafter bleiben als die "modernere" Auseinandersetzung, die Melanie zuerst mit sich selbst und später mit der Gesellschaft führt und gewinnt. Vielleicht läßt sich die Problematik des Werkes Fontanes als neuzeitlicher empfinden, weil sie an Konzepte des "modernen" Existentialismus' erinnern, nach denen sich der Mensch dann erst letztlich bewährt und endgültig selbst erfährt, wenn ihm aller Besitz und alle manifesten Werte verloren sind. Wandrey spürt diesen in die Zukunft weisenden Ton und konstatiert: "*L'Adultera* ist das erste jener Werke, die den dauernden Ruhm Fontanes begründen."⁹

Ein Teil der Literaturkritik zweifelt bis heute den literarischen Wert dieses ersten Berliner-Frauenromans an und hält ihn für weniger gelungen. Peter Demetz, z.B., der *Effi Briest* für ein Meisterwerk Fontanes hält, spricht *L'Adultera* jeden künstlerischen Rang ab. Allerdings vernachlässigt der Kritiker die Form und Bedeutung der Frauenrolle und versteht van der Straaten als die alles tragende zentrale Figur. Müller-Seidel und andere, die die psychologische Entfaltung der weiblichen Charaktere und deren sozial-kritische Funktion stärker in

Betracht ziehen, kommen in entsprechend stärkerem Maße zu der Überzeugung, daß *L'Adultera* auch zu den künstlerisch bedeutenden Werken Fontanes zu zählen sei.

Sowohl von der sozialen Bedeutung der Problematik her, nämlich der Notwendigkeit des Ausbruches von Individuen aus starren gesellschaftlichen Zwängen, als auch von der Differenziertheit der künstlerischen Darstellung der weiblichen Psyche am Vorabend der die traditionelle Rolle der Frau ergreifenden sozialen Revolution her, offenbart Fontanes Gestaltungsweise den dauernden literarischen Rang des Romans.

Das Ehebruchmotiv bietet dem Dichter die gesuchte notwendige gesellschaftliche Dynamik, die sein soziales Engagement und seine politischen Ideen zur Darstellung bringt.

Effi

Fontane präsentiert Melanie als weltgewandte, sicher auftretende Frau. In Effi, einer etwas unreifen Siebzehnjährigen, schafft er eine wirkungsvolle Kontrastfigur dazu. Effi ist übermütig, verspielt, naiv-kindlich, alles andere als frühreif und gewiß nicht geschaffen, als Ehefrau an der Seite eines erfolgreichen, ambitionierten Landrats aus Hinterpommern, ihre gesellschaftlichen Pflichten zu erfüllen. Als Vorlage für den Effi-Charakter diente Fontane wiederum ein Frauenschicksal, mit dem sich die Tagespresse beschäftigte: Elisabeth Freiin von Plotho, 1853 in der Nähe von Magdeburg geboren. Als halbes Kind wurde sie an einen fünf Jahre älteren Husarenoffizier, Armand Leon von Ardenne, verheiratet. Sie lebte mit ihm auf Schloß Benrath bei Düsseldorf. Zwischen ihr und einem Amtsrichter, dem Hausfreund der Ardennes, mit Namen Emil Hartwich, entwickelte sich eine enge

Freundschaft. Sogar nachdem der Amtsrichter nach Berlin versetzt worden war, blieb diese Bindung bestehen. Jahre später findet der Ehemann die Korrespondenz zwischen Emil und Elisabeth, aus der er von der Untreue seiner Frau erfährt. 1886 erschießt der Ehemann den Geliebten seiner Frau, und es folgt die Scheidung, wobei die Mutter das Sorgerecht ihrer Kinder verliert. Sie lebt danach als Pflegerin in der Nähe des Bodensees und stirbt erst kurz vor ihrem 100. Geburtstag, 1952.

Genaueres über den Effi-Stoff vermittelt ein Brief an Hans Hertz, geschrieben am 2. März 1895:

Ja, die arme Effi! Vielleicht ist es mir so gelungen, weil ich das Ganze träumerisch und fast wie mit einem Psychographen geschrieben habe.¹⁰ Sonst kann ich mich immer der Arbeit, ihrer Mühe, Sorgen und Etappen, erinnern - in *diesem* Falle gar nicht. Es ist so wie von selbst gekommen, ohne rechte Überlegung und ohne alle Kritik. Meine Gönnerin Lessing (von der Vossin) erzählte mir auf meine Frage: "Was macht denn *der*?" (ein Offizier, der früher viel bei Lessings verkehrte und den ich nachher in Instetten transponiert habe), die ganze Effi-Briest-Geschichte, und als die Stelle kam, 2. Kapitel, wo die spielenden Mädchen durchs Weinlaub in den Saal hineinrufen: "Effi komm", stand mir fest: "*Das* mußt du schreiben." Auch die äußere Erscheinung Effis wurde mir durch einen glücklichen Zufall an die Hand gegeben; ich saß im Zehnpfund-Hotel in Thale, auf dem oft beschriebenen großen Balkon, Sonnenuntergang, und sah nach der Roßtrappe hinauf, als ein englisches Geschwisterpaar, er 20, sie 15, auf den Balkon hinaustrat und 3 Schritt vor mir sich an die Brüstung lehnte, heiter plaudernd und doch ernst. Es waren ganz ersichtlich Dissenterkinder, Methodisten. Das Mädchen war genau so gekleidet, wie ich Effi in den allerersten und dann auch wieder in den allerletzten Kapiteln geschildert habe: Hänger, blau und weiß gestreifter Kattun, Ledergürtel und Matrosenkragen. Ich glaube, daß ich für meine Heldin keine bessere Erscheinung und Einkleidung finden konnte, und wenn es nicht anmaßend wäre, das Schicksal als etwas einem für jeden Kleinkram zu Diensten stehendes Etwas anzusehen, so möchte ich beinahe sagen: das Schicksal schickte mir die kl. Methodistin.

In zwei wesentlichen Punkten unterscheidet sich jedoch die Wirklichkeit vom Roman: Fontane vergrößert den Altersunterschied zwischen den

Eheleuten von fünf Jahren auf zwei Jahrzehnte, und er läßt seine Heldin am Konflikt sterben. Fontane will damit einen ganz bestimmten Zweck erreichen, nämlich der ganzen Geschichte eine metaphorische Richtung geben.

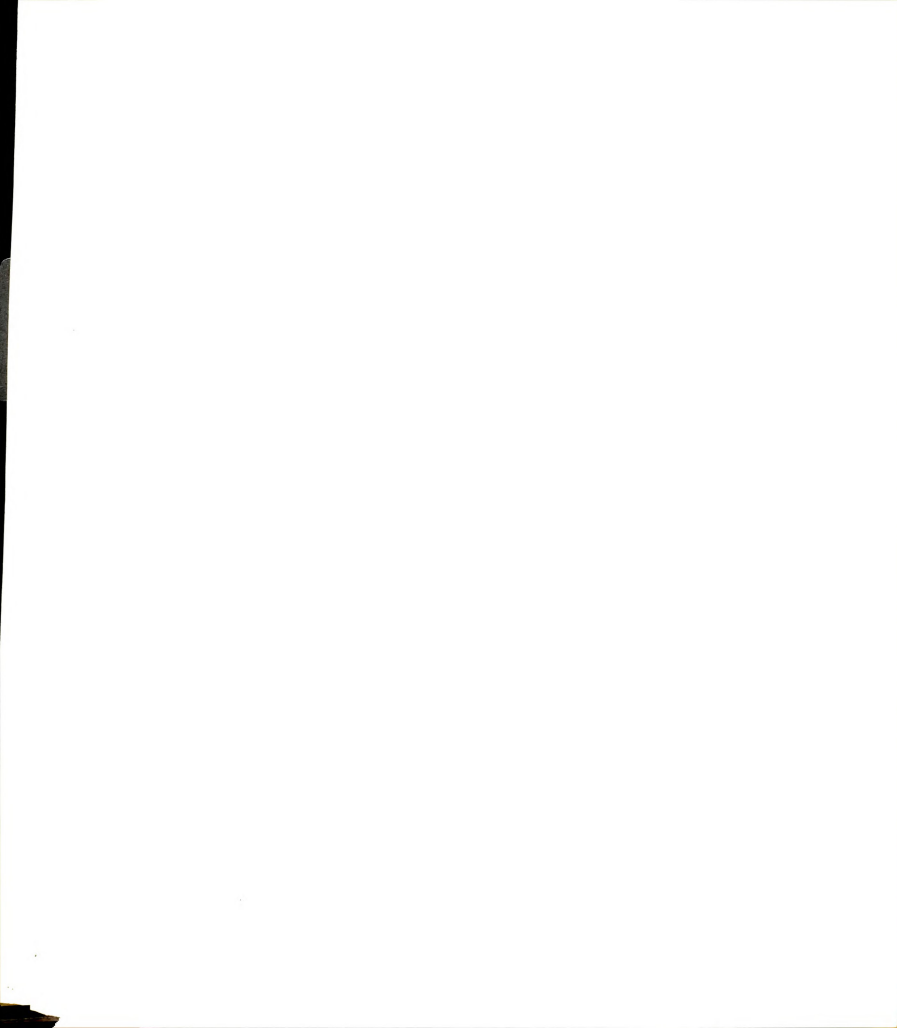
Hatten die bisherigen Werke Fontanes bei Publikum und Kritik zum Teil heftige Ablehnung provoziert, war *Effi Briest* auf allen Ebenen ein Erfolg. Aus einer Tagebucheintragung von 1895 geht hervor:

Im Oktober 94 hat der Abdruck von "Effi Briest" in der Deutschen Rundschau begonnen und schließt März 95 ab. Erfolg gut. . . . Im Herbst erscheint "Effi Briest" als Buch und bringt es in weniger als Jahresfrist zu 5 Auflagen, - der erste wirkliche Erfolg, den ich mit einem Roman habe.¹¹

Das Publikum sympathisiert mit Effi, weil die Konsequenz ihres Handelns den zeitgenössischen moralischen Erwartungen gerecht wird. Melanie van der Straaten's Schicksal dagegen hatte den öffentlichen, gesellschaftlich determinierten Geschmack beleidigt. Hier, in *Effi Briest*, darf sich der Leser mit der Heldin identifizieren, denn ihr Tod sühnt den "Schritt vom Wege" gebührend; "das Hineingleiten in die Schuld, das Losreißen, Heimkehr, Verklärung und Tod"¹² markieren die makabren Stationen eines Frauenschicksals, die die Werte und Positionen der traditionsgeheiligten Gesellschaftsordnung bestätigen.

Doch schon die kontemporäre Kritik ahnt, daß es sich hier nicht um einen "gewöhnlichen" Ehebruchsroman handelt. Felix Poppenberg schreibt in einer Rezension der Wochzeitschrift *Die Nation* über *Effi Briest*:

Es ist nicht der normale Ehebruch, der Ehebruch, der durch die Weltliteratur geht, dessen Motiv die Verse vom "armen alten König und seiner jungen Frau" geben. Effi wird dem an Jahren um so viel reiferen Mann nicht untreu, um sich einem jungen Gesellen mit blondem Haupt und leichtem Sinn an den starken Arm zu hängen. Es ist eine große künstlerische Feinheit, daß der Dritte hier sogar noch einige Jahre älter ist als der Gatte. . . .¹³



Über keine seiner Heldinnen schrieb Fontane privat mit einer solchen Liebe und Innigkeit wie über Effi. In einem Brief vom 18. Oktober 1895, an Anna Witte gerichtet, steht:

Da ist nun also Effi. Schenken Sie ihr die Liebe, die sie menschlich so sehr verdient. Von dem Manne [Innstetten], den eine Freundin von mir einen "alten Ekel" genannt hat, wage ich nicht zu sprechen. Männer - und nun gar wenn sie Prinzipien haben - sind immer "alte Ekels". Darin muß man sich finden.

Es ist typisch für Theodor Fontane, daß er seine eigenen Sympathien für die Romanfigur und die des Publikums auch gleich in Frage stellt. Das ergibt sich aus einem Brief an Clara Kühnast am 27. Oktober 1895:

Ja, Effi! Alle Leute sympathisieren mit ihr, und einige gehen so weit, im Gegensatz dazu, den Mann als einen "alten Ekel" zu bezeichnen. Das amüsiert mich natürlich, gibt mir aber auch zu denken, weil es wieder beweist, wie wenig den Menschen an der sogenannten "Moral" liegt und wie die liebenswürdigen Naturen dem Menschenherzen sympathischer sind. Ich habe dies lange gewußt, aber es ist mir nie so stark entgegengetreten wie in diesem Effi-Briest- und Innstetten-Fall. Denn eigentlich ist er (Innstetten) doch in jedem Anbetracht ein ganz ausgezeichnetes Menschenexemplar, dem es an dem, was man lieben muß, durchaus nicht fehlt. Aber sonderbar, alle korrekten Leute werden schon bloß um ihrer Korrektheiten willen mit Mißtrauen, oft mit Abneigung betrachtet. Vielleicht interessiert es Sie, daß die *wirkliche* Effi übrigens noch lebt, als ausgezeichnete Pflegerin in einer großen Heilanstalt. Innstetten, in natura, wird mit nächstem General werden. Ich habe ihn seine Militärcarrière nur aufgeben lassen, um die wirklichen Personen nicht zu deutlich hervortreten zu lassen.

Es ist, als ob Fontane die Worte des alten Herrn von Briest (geltende Moralvorstellungen betreffend) selbst benutzen wollte, die sich wie eine Mahnung leitmotivisch durch den ganzen Roman ziehen: "'... das ist ein zu weites Feld.'" ¹⁴ Die Antinomien spitzen sich zu auf die Grundfrage, ob das Individuum, welches in Konflikt mit der Gesellschaft geraten ist, recht hat, oder ob die Gesellschaft auf den hergebrachten Werten, welche sie vertritt, bestehen darf. Vielleicht hat Fontane deshalb die offenbar ganz bewußte Gestaltungsweise in *Effi Briest* als

die eines unbewußten "Psychographen" deklariert, um damit eine kühle, objektive verbindliche Entscheidung zwischen Recht und Unrecht vermeiden zu können. Die Sympathien des "Psychographen" für seine Charaktere sind leicht einzusehen.

Der Eingang des Werkes lebt von der Darstellung der Kindlichkeit und Naivität eines jungen Mädchens. Effi ist, zusammen mit Roswitha, welche wieder eine Gestalt aus der untersten Volksschicht repräsentiert, der natürlichste Charakter in dem ganzen Werk und steht in völligem Kontrast zu dem steifen, adligen märkischen Milieu, aus dem sie stammt. Wandrey nennt sie die "klassische Gestalt eines kindlichen Weibes von ewiger Jugend."¹⁵ Die erste darstellende Beschreibung zeigt die Heldin umgeben von der Harmonie ihres Elternhauses:

Effi trug ein blau und weiß gestreiftes, halb kittelartiges Leinwandkleid, dem erst ein fest zusammengezogener, bronzefarbener Ledergürtel die Taille gab; der Hals war frei, und über Schulter und Nacken fiel ein breiter Matrosenkragen.

In allem, was sie tat, paarte sich Übermut und Grazie, während ihre lachenden braunen Augen eine große, natürliche Klugheit und viel Lebenslust und Herzensgüte verrieten (*Effi Briest*, S. 8).

Unter allen seinen Frauengestalten hat Fontane vielleicht nur Lene in *Irrungen Wirrungen* mit so viel natürlichem Charme ausgestattet. Vergleicht man Cécile, Stine und Melanie damit, so wirken sie körperlos und steif.

Effis Mutter fällt die Ungezwungenheit ihrer Tochter auf, sie ist sogar darüber beunruhigt: "'Effi, eigentlich hättest du doch wohl Kunstreiterin werden müssen. Immer am Trapez, immer Tochter der Luft. Ich glaube beinah, daß du so was möchtest'" (*Effi Briest*, S. 8).

Später betont sie diese Eigenschaft noch einmal: "'Nicht so wild, Effi, nicht so leidenschaftlich. Ich beunruhige mich immer, wenn ich

dich so sehe" (*Effi Briest*, S. 9). Diesen Wildfang an einen achtunddreißigjährigen Landrat verheiraten zu wollen, wirkt wie ein Verbrechen gegen die Natur. Fontane betont das Unreife-Kindliche an Effi, um das kaltblütig Berechnende, mit dem die Erwachsenen vorgehen, als schockierenden Kontrast erscheinen zu lassen.

Aber auch Effi besitzt schon etwas von dem Berechnenden ihrer Umwelt. Dies zeigt sich, als sie die frühere Verbindung zwischen Innstetten und ihrer Mutter beschreibt; denn vor vielen Jahren hatte sich Innstetten um die Hand von Effis Mutter beworben, welche ihn damals abwies, um den etablierten Herrn von Briest zu heiraten. Effi demonstriert frühreife, gar nicht naive Einsicht:

"Nun, es kam, wie's kommen mußte, wie's immer kommt. Er war ja noch viel zu jung, und als mein Papa sich einfand, der schon Ritterschaftsrat war und Hohen-Cremmen hatte, da war kein langes Besinnen mehr, und sie nahm ihn und wurde Frau von Briest . . ." (*Effi Briest*, S. 12-13).

Innstetten macht keinen großen Eindruck auf Effi, sie empfindet nicht einmal einen Jungmädchen-Schwarm gegenüber diesem ehemaligen Verehrer ihrer Mutter und ist ungehalten, daß sie ihr Spiel im Garten aufgeben muß, um den Gast zu begrüßen:

"Ich mag noch nicht hineingehen; und alles bloß, um einem Landrat guten Tag zu sagen, noch dazu einem Landrat aus Hinterpommern. Ältlich ist er auch, er könnte ja beinahe mein Vater sein. . ." (*Effi Briest*, S. 16).

Die Mutter hat ganz andere Gedankengänge: sie will ihre Tochter so attraktiv wie möglich erscheinen lassen, damit sie in den Augen des "ältlichen Landrates" Gefallen finde. Für einen Moment ist sie nicht sicher, wie Effi wohl am vorteilhaftesten wirken würde: sie

. . . warf einen Blick auf das jugendlich reizende Geschöpf, das, noch erhitzt von der Aufregung des Spiels, wie ein Bild frischesten Lebens vor ihr stand, und sagte beinahe vertraulich: "Es ist am Ende das beste, du bleibst wie du bist. Ja, bleibe so. Du siehst gerade sehr gut aus. Und

wenn es auch nicht wäre, du siehst so unvorbereitet aus, so gar nicht zurechtgemacht, und darauf kommt es in diesem Augenblicke an" (*Effi Briest*, S. 17-18).

Sie degradiert damit ihre liebliche Tochter in den Zustand purer Ware, die dem potentiellen Käufer von der positivsten Seite zur Schau gestellt werden soll.

Die Mutter übermittelt ihrer Tochter die gute Nachricht, daß "'Baron Innstetten eben um deine Hand angehalten hat'" (*Effi Briest*, S. 18). In der guten alten Zeit und in gehobenen Kreisen werden die Töchter eben ohne deren Wissen und Gutdünken den gesellschaftlich attraktivsten Bewerbern vergeben. Frau von Briest, welche die Zweifel in ihrer Tochter aufkommen sieht, versucht ihr die Vorteile einer solche Ehe vorzuspiegeln:

"Du hast ihn vorgestern gesehen, und ich glaube, er hat dir auch gut gefallen. Er ist freilich älter als du, was alles in allem ein Glück ist, dazu ein Mann von Charakter, von Stellung und guten Sitten, und wenn du nicht nein sagst, was ich mir von meiner klugen Effi kaum denken kann, so stehst du mit zwanzig Jahren da, wo andere mit vierzig stehen. Du wirst deine Mama weit überholen" (*Effi Briest*, S. 18).

Die verflossenen Ambitionen der Mutter sollen sich in den Lebenserwartungen der Tochter verwirklichen: "*sie* hatte es nicht sein können, nun war es statt ihrer die Tochter - alles in allem ebensogut oder vielleicht noch besser" (*Effi Briest*, S. 19). Die Mutter hat unausgelebte romantische Träume, die sie auf ihre Tochter übertragen will.

Effi weiß nicht recht, was mit ihr geschehen ist. Ihre Gespielinnen stellen als erste die wichtige Frage, wie es denn um ihre Gefühle für den Verlobten stehe. Effi geht der Antwort zunächst aus dem Wege, denn sie hat keine passende Erklärung bereit: "'Wie mir ist? O, ganz gut. Wir nennen uns auch schon du und bei Vornamen. Er heißt nämlich Geert, was ich euch, wie mir einfällt, auch schon gesagt habe'" (*Effi Briest*, S. 20). Das ist natürlich nicht die Antwort auf die peinliche

Frage, und so wiederholen die Freundinnen: "'Ist es denn auch der Richtige?'" , worauf Effi in einem beinahe trotzigem Ton antwortet:

"Gewiß ist es der Richtige. Das verstehst du nicht, Hertha. Jeder ist der Richtige. Natürlich muß er von Adel sein und eine Stellung haben und gut aussehen" (*Effi Briest*, S. 20).

Das sagt nicht die naive Effi, die alle kennen, und es kommt die erstaunte Reaktion: "'Gott, Effi, wie du nur sprichst. Sonst sprachst du doch ganz anders'" (*Effi Briest*, S. 20). Die erneute Wiederholung der Kernfrage erstellt in ihrer Präzision den vorwegnehmenden Zweifel an der erwarteten positiven Antwort: "'Und bist du auch schon ganz glücklich?'" (*Effi Briest*, S. 20). Diese direkte persönliche Frage kann Effi nicht aus eigener Überzeugung beantworten. Sie flüchtet in ein Klischee und versteckt sich hinter der konventionellen Banalität: "'Wenn man zwei Stunden verlobt ist, ist man immer ganz glücklich. Wenigstens denk ich es mir so'" (*Effi Briest*, S. 20). Effi hat keine klare persönliche Einstellung zu dem Ganzen. Sie müht sich ab, nicht nur ihre Freundinnen zu überreden, sondern auch sich selbst. Sie erfüllt die Rollenerwartung gegenüber einer jungen Braut, die sich voll für die Vorbereitungen des großen Tages einsetzt, nicht völlig: "... und es war ganz unverkennbar, daß sie sich um Polterabend und Hochzeit nicht allzusehr kümmerte" (*Effi Briest*, S. 27). Sie verweigert den gesellschaftlichen Zwängen ihren uneingeschränkten Einsatz und verhält sich analog der Rolle der Prinzessin im Märchen.

Die Mutter hält es für nötig, ihrer Tochter einige Eheunterweisungen zukommen zu lassen. Effis Vorstellungen von einer "Musterehe" decken sich nicht mit denen der Mutter. Das führt zu der Frage, was Effi von der geheiligten Institution eigentlich erwartet:

"... ich bin für gleich und gleich und natürlich auch für Zärtlichkeit und Liebe. Und wenn es Zärtlichkeit und Liebe

nicht sein können, weil Liebe, wie Papa sagt, doch nur ein Papperlapapp ist (was ich aber nicht glaube), nun, dann bin ich für Reichtum und ein vornehmes Haus, ein *ganz* vornehmes. . . . Liebe kommt zuerst, aber gleich hinterher kommt Glanz und Ehre, und dann kommt Zerstreuung - ja, Zerstreuung, immer was Neues, immer was, daß ich lachen oder weinen muß. Was ich nicht aushalten kann, ist Langeweile" (*Effi Briest*, S. 32-33).

Nachdem die Freundinnen schon die Frage gestellt haben, fragt auch die Mutter, ob sie Geert denn nicht liebe. Effi kann die Liebe zwischen Gespielinnen, Eltern und zukünftigem Ehepartner noch nicht klar unterscheiden:

"Warum soll ich ihn nicht lieben? Ich liebe Hulda, und ich liebe Bertha, und ich liebe Hertha. Und ich liebe auch den alten Niemeyer. Und daß ich euch liebe, davon spreche ich gar nicht erst. Ich liebe alle, die's gut mit mir meinen und gütig gegen mich sind und mich verwöhnen. Und Geert wird mich auch wohl verwöhnen" (*Effi Briest*, S. 34).

Wenn die romantischen Mädchenträume von Liebe und Ehe nicht in Erfüllung gehen, will Effi ohne allzu große Verzichtsschmerzen das haben, was ihr von der Gesellschaft als erstrebenswert vorgezeigt worden ist. Nach den materiellen Gütern, ist ein Mann von Grundsätzen das, wonach sich ein junges Mädchen sehnen sollte. Aber es ist genau das, wovor sich Effi ängstigt, vor dem Mann mit Prinzipien: "'Er ist so lieb und gut gegen mich und so nachsichtig, aber . . . ich fürchte mich vor ihm'" (*Effi Briest*, S. 35).

Während Effi sich mit Baron von Innstetten auf der Hochzeitsreise in Italien befindet, bemerken die Eltern an Hand der kindlichen Briefe, welche Effi nach Hause schreibt, daß ihre Tochter für die Kunstgenüsse des Südens noch nicht reif genug ist. Die Tauben in Venedig lassen in ihr Heimweh aufkommen, da es sie an ihre Tauben zu Hause erinnert:

"Ach, ich gäbe was drum, wenn ich mit ihnen [den Freundinnen] auf unserm Hof auf einer Wagendeichsel sitzen und *unsere* Tauben füttern könnte. Die Pfauentaube mit dem starken Kropf dürft ihr aber nicht schlachten, die will ich noch

wiedersehen. Ach, es ist so schön hier. Es soll auch das Schönste sein. Eure glückliche, aber etwas müde Effi" (*Effi Briest*, S. 42-43).

Die Eltern lesen zwischen den Zeilen und spüren die diffuse Sehnsucht ihrer Tochter. Herr von Briest meint, daß man da nichts machen könne: "'Das ist eben das, was man sich verheiraten nennt'" (*Effi Briest*, S. 43). Die Rolle der Frau verlangt eben passives Mitmachen; resignierend konstatiert Briest das, worauf seine Frau ganz erstaunt antwortet: "'Also jetzt gibst du das zu. Mir gegenüber hast du's immer bestritten, immer bestritten, daß die Frau in einer Zwangslage sei'" (*Effi Briest*, S. 43). Briest ahnt, daß hier etwas nicht stimmt, aber er kann sich nicht zu einer Stellungnahme durchringen, denn die Probleme, die da angedeutet werden, gehen über sein Auffassungsvermögen hinaus. Darum weicht er dem Konflikt aus: "'Aber wozu das jetzt. Das ist wirklich ein zu weites Feld'" (*Effi Briest*, S. 43).

Mit diesen Worten endet der erste Teil des Romans, welcher die ersten fünf Kapitel umfaßt und als Handlungsplatz das havelländische Gut Hohen-Cremmen hat. Der mittlere Teil mit seinen siebzehn Kapiteln spielt in Kessin in Hinterpommern, wo Effi als Frau Landrätin ihr Eheleben beginnt. Es ist eine Rolle, die der Siebzehnjährigen nicht recht gelingt. Es kommt ihr zu Bewußtsein, daß sie die Rolle einer ganz anderen Person spielt: "'Die Mama, ja, die hätte hierher gepaßt, die hätte, wie's einer Landrätin zukommt, den Ton angeben...'" (*Effi Briest*, S. 73). Effi lebt in Einsamkeit, denn ihr Ehemann ist beruflich öfters für mehrere Tage von zu Hause weg. In ihrer Unsicherheit leidet sie an Angstgefühlen, die die neue Umgebung in ihr auslösen. Eine alte Spukgeschichte von einem Chinesen, der in dem oberen Stockwerk hausen soll, läßt Effi in einem konstanten Angstzustand leben. Eine Freundschaft mit dem Ortsapotheker Gieshübler läßt sie ab und zu ihre Einsam-

keit und Beklemmung vergessen.

In der Gestalt Gieshüblers hat Fontane sein eigenes Humanitätsideal verkörpert. Dieser Mann hat nichts von den physischen Merkmalen, mit denen er beeindrucken könnte; er ist klein und verwachsen, doch er kann Effi das geben, was ihr in ihrer Ehe fehlt: Freundschaft, Aufmerksamkeiten, herzliche Zuneigung - alles Erfahrungen, nach denen sich Effi sehnt. Es ist eine Freundschaft zwischen zwei vereinsamten Menschen, die den Kontakt zur Außenwelt nicht finden können.

Auch als Frau findet Effi in ihrer Ehe keine Befriedigung, denn Innstetten ist mehr daran interessiert, seine Karriere zu fördern, als die romantischen Träume seiner jungen Frau zu erfüllen. Es kommt ihr zu Bewußtsein,

was ihr in ihrer Ehe eigentlich fehlte: Huldigungen, Anregungen, kleine Aufmerksamkeiten. Innstetten war lieb und gut, aber ein Liebhaber war er nicht. Er hatte das Gefühl, Effi zu lieben, und das gute Gewissen, daß es so sei, ließ ihn von besonderen Anstrengungen absehen. Es war fast zur Regel geworden, daß er sich, wenn Friedrich die Lampe brachte, aus seiner Frau Zimmer in sein eigenes zurückzog. "Ich habe da noch eine verzwickte Geschichte zu erledigen." Und damit ging er. Die Portiere blieb freilich zurückgeschlagen, so daß Effi das Blättern in dem Aktenstück oder das Kritzeln seiner Feder hören konnte, aber das war auch alles. Rollo [der Hund] kam dann wohl und legte sich vor sie hin auf den Kamintezpich, als ob er sagen wolle: "Muß nur mal wieder nach dir sehen; ein anderer tuts doch nicht." Und dann beugte sie sich nieder und sagte leise: "Ja, Rollo, wir sind allein" (*Effi Briest*, S. 105)

Fontane deutet die psychischen Leiden eines jungen Mädchens damit an, das noch nicht erwachsen genug ist, eine unabhängige Persönlichkeit entwickelt zu haben, und nicht klar erfaßt, was ihr eigentlich fehlt. Diese generelle Konfusion führt dazu, daß der Spuk im Haus für Effi belastende Konsequenzen aufwirft. Das ganze Haus in Kessin ist ihr unheimlich. Ihr Elternhaus war immer in einem freundlichen, hellen Licht gezeichnet, während das Kessiner Haus trübe, unfreundlich, ja

beinahe düster beschrieben wird. Innstetten unternimmt nichts, um seiner Frau die Angst vor dem Chinesen-Spuk zu nehmen, im Gegenteil, es ist beinahe, als ob er seine Frau in ihrem Aberglauben noch unterstützen wollte, da er den Hausspuk als etwas "Vornehmes" und "Altadliges" betrachtet. Eine verängstigte Effi ist ihm sicherer als eine zu selbstständige. So kann er seine Frau manipulieren. In ihrer depressiven Stimmung kommen ihr Todesgedanken, aber die Furcht, getrennt von ihren Eltern zu sterben, ist größer als die Furcht vor dem Tode selbst: "'Nein, nein, ich mag hier nicht sterben, ich will hier nicht begraben sein, ich will nach Hohen-Cremmen'" (*Effi Briest*, S. 112).

Zwei Menschen erscheinen auf der Bildfläche, welche die psychologische und soziale Einsamkeit, unter der Effi leidet, etwas verringern. Roswitha, ein katholisches Bauernmädchen, genau so vereinsamt wie Effi, arbeitslos, ohne Heimat, wird als Kindermädchen angestellt, denn einige Zeit später bringt Effi "nur" ein Mädchen zur Welt - Lütt-Annie, wie es Roswitha sofort tauft. Der Doktor am Wochenbett kann es nicht unterlassen zu sagen: "'... schade, daß es ein Mädchen ist'" (*Effi Briest*, S. 118). Sobald Effi wieder bei Kräften ist, drängt es sie, zu Hause bei den Eltern und ihren Jugendgespielinnen zu sein: "... mehr als einmal, wenn sie mit ihnen Ball oder Krocket gespielt hatte, war ihrs ganz aus dem Sinn gekommen, überhaupt verheiratet zu sein. Das waren dann glückliche Viertelstunden gewesen" (*Effi Briest*, S. 120-121). Zu Hause erzählt Effi mehr von ihrem Hund Rollo als über den Rest ihrer Familie, was ihrem Vater auffällt: "'Immer Rollo', lachte Briest. 'Wenn mans nicht anders wüßte, so sollte man beinah glauben, Rollo sei dir mehr ans Herz gewachsen als Mann und Kind'" (*Effi Briest*, S. 122). Briest beunruhigt sich auch darüber, daß Innstetten, nach längerer Abwesenheit seiner Frau, sich nicht die Zeit nimmt, einen Besuch

abzustatten: "'Mich wundert nur, daß er nicht mal Urlaub genommen hat und 'rübergeflitzt ist. Wenn man eine so junge Frau hat . . .'" (*Effi Briest*, S. 123).

Nach ihrer Rückkehr in die Rolle als Frau und Mutter hat Effi Gelegenheit, eine andere Bekanntschaft, die sie noch vor der Geburt ihrer Tochter gemacht hatte, zu vertiefen. In ihrem Hause verkehrt ein gewisser Major von Crampas, 44 Jahre alt, Landwehrbezirkskommandeur, verheiratet mit einer Frau, die, so schreibt Effi einmal an ihre Mutter, ein Jahr älter ist als ihr Mann, "'... immer verstimmt, beinahe melancholisch . . . , und das alles aus Eifersucht. Er, Crampas, soll nämlich ein Mann vieler Verhältnisse sein, ein Damenmann. . .'" (*Effi Briest*, S. 107). Fontane gibt uns noch etwas mehr Einsicht in den Charakter Major von Crampas':

... denn so rücksichtslos er im Punkte chevaleresker Liebesabenteuer war, so sehr war er auch wieder guter Kamerad. Natürlich alles ganz oberflächlich. Einem Freunde helfen und fünf Minuten später ihn betrügen, waren Dingen, die sich mit seinem Ehrbegriffe sehr wohl vertrugen. Er tat das eine und das andere mit unglaublicher Bonhomie (*Effi Briest*, S. 138).

Dieses Riskante, Abenteuerliche in seiner Persönlichkeit wirkt faszinierend auf Effi und bildet einen eindrucksvollen Kontrast zu der rechtschaffenden, strebsamen, preußisch-ordentlichen Persönlichkeit ihres Ehemannes.

Crampas erweist sich als charmanter Gesellschaftsmensch, immer bereit, Effi auf Ausritten zu begleiten, natürlich nur mit Begleitung. Sie fühlt sich bald sicher genug, ihn auf die Dinge anzusprechen, die sie bedrücken. So kommt das Gespräch auf ihre Furcht vor dem Spuk im Hause. Crampas erkennt sofort intuitiv, daß Innstetten seine Frau damit zu manipulieren versucht: "'Eine junge Frau ist eine junge Frau, und ein Landrat ist ein Landrat. Er kutschiert oft im Kreise umher, und



dann ist das Haus allein und unbewohnt. Aber solch Spuk ist wie ein Cherub mit dem Schwert . . .'" (*Effi Briest*, S. 136). Effi ist von diesen dubiosen Erziehungsmethoden ihres Gatten tief betroffen:

Und "Erziehungsmittel", darüber war sie sich klar, sagte nur die kleinere Hälfte; was Crampas gemeint hatte, war viel, viel mehr, war eine Art Angstapparat aus Kalkül. Es fehlte jede Herzensgüte darin und grenzte schon fast an Grausamkeit. Das Blut stieg ihr zu Kopf, und sie ballte ihre kleine Hand und wollte Pläne schmieden. . . (*Effi Briest*, S. 136-137).

Der Spuk bildet ein Kernstück des ganzen Romans und ist von Fontane absichtlich so gestaltet, wird aber von vielen Kritikern nur oberflächlich behandelt. In einem Brief vom 19. November 1895 schreibt Fontane an Joseph Viktor Widmann von der Bedeutsamkeit, die er selbst dem Spuk zukommen läßt: "... erstlich ist dieser Spuk, so bilde ich mir wenigstens ein, an und für sich interessant, und zweitens, wie Sie hervorgehoben haben, steht die Sache nicht zum Spaß da, sondern ist ein Drehpunkt für die ganze Geschichte." Sich aus dem Bann des Spuks zu befreien, würde für Effi bedeuten, sich zu ihrer eigenen Selbstständigkeit durchzukämpfen, aber die Furcht vor dem Unbekannten bleibt in ihr bestehen, sie bleibt der Gesellschaft gegenüber verwundbar.

Effi ist auch innerlich nicht mit sich selbst einig. Ihre Freundschaft mit Crampas beunruhigt sie: "... seine Huldigungen erfüllten sie mit einem gewissen Bangen, und seine Gleichgültigkeiten verstimmten sie; sie sah ein, es war nicht alles so, wie's sein sollte" (*Effi Briest*, S. 151). Auf einer festlichen Schlittenfahrt, an der Crampas auch teilnimmt, bricht Effis innere Unruhe aus. Wie die Kahn- und Kutschenfahrt in *L'Adultera*, ist es hier das Motiv des Schwerlosen einer Schlittenfahrt, ein Zustand, in dem das Individuum, ohne festen Boden unter den Füßen zu haben, sich von der Außenwelt lösen kann und mit dem eigenen Unterbewußtsein in Konfrontierung kommt. Die Beteiligten

verirren sich, und man kommt zu nahe an das Meer, auf unsicheres Gelände. Metaphern wie Sumpf, Moor und Sog dienen dazu, die immer stärker werdende Haltlosigkeit Effis in ein literarisches Bild zu bringen. Dieser Sog steht für die physische Anziehungskraft, die Crampas auf Effi ausstrahlt, aus der sie weder heraus will noch kann:

Sie fürchtete sich und war doch zugleich wie in einem Zauberbann und wollte auch nicht heraus.

"Effi", klang es jetzt leis an ihr Ohr, und sie hörte, daß seine Stimme zitterte. Dann nahm er ihr Hand und löste die Finger, die sie noch immer geschlossen hielt, und überdeckte sie mit heißen Küssen. Es war ihr, als wandle sie eine Ohnmacht an (*Effi Briest*, S. 164-165).

Daß es nun zum Ehebruch kommt, bleibt ohne Zweifel; ob es nun im Schlitten geschieht oder bei den späteren "einsamen" Waldwanderungen, ist nicht mehr wichtig. Fontane hat die Psyche seiner Effi so genau gezeichnet und motiviert - ihre Frustrationen in der Ehe, ihre Mädchenträume, die sich nicht erfüllten, ihre seelische Einsamkeit - , daß der sexuelle Kontakt mit Crampas zu einem menschlichen Berührungspunkt wird, nach dem sie sich so lange gesehnt hatte. Für Effi führt dieses Verhältnis jedoch zu gänzlich anderen Konsequenzen als bei Melanie:

Sie litt schwer darunter und wollte sich befreien. Aber wiewohl sie starker Empfindungen fähig war, so war sie doch keine starke Natur; ihr fehlte die Nachhaltigkeit, und alle guten Anwandlungen gingen wieder vorüber. So trieb sie denn weiter, heute, weil sie's nicht ändern konnte, morgen, weil sie's nicht ändern wollte. Das Verbotene, das Geheimnisvolle hatte seine Macht über sie (*Effi Briest*, S. 172).

Sie beginnt nun das Geheimnisvolle des Spuks im oberen Stockwerk zu durchschauen und auf das Geheimnis ihres eigenen Gewissens zu beziehen. Der Spuk bedeutet ihr nicht mehr den Cherub mit dem Schwert. Eines Abends schaut sie in den Spiegel,

... und im selben Augenblicke 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" (*Effi Briest*, S. 172).

Diese Erkenntnis hält sie aber nicht davon ab, sich weiterhin mit Crampas zu treffen. Roswitha, die ihre Herrin der gesellschaftlichen Erwartungen wegen begleiten müßte, ist seltsamerweise nie zur Stelle. Es ist dem Leser überlassen, sich die weiteren Details auszumalen; Fontane präsentiert die Ereignisse nicht in poetischen Bildern. Effis Gesichtsausdruck hat sich seither verändert und verweist auf ihr Tun: "Ihre Gesichtszüge hatten einen ganz anderen Ausdruck angenommen, und das halb rührend, halb schelmisch Kindliche, was sie noch als Frau gehabt hatte, war hin" (*Effi Briest*, S. 176).

Hat Innstetten bis jetzt den Spuk dazu benutzt, seine Frau zu manipulieren, benutzt ihn Effi jetzt, um ihre wachsende innere Unruhe damit zu verdecken: "'... ich habe mich ein ganzes Jahr lang und länger in diesem Hause gefürchtet, und wenn ich von hier fortkomme, so wird es, denk ich, von mir abfallen, und ich werde wieder frei sein'" (*Effi Briest*, S. 186). Es ist nicht der Spuk, von dem sie frei sein will, sondern sie will gleichzeitig Befreiung von der physischen Anziehungskraft, die Crampas ausstrahlt, als auch den Ausbruch aus den Zwängen der Ehe und ihrer gesellschaftlichen Rolle. Die einzige Möglichkeit dazu ist eine physische Trennung; Innstetten wird zum Ministerialrat befördert, und dies verlangt den Umzug nach Berlin. Als Effi zum ersten Male davon hört, reagiert sie eigenartig:

Effi sagte kein Wort, und nur ihre Augen wurden immer größer; um ihre Mundwinkel war ein nervöses Zucken, und ihr ganzer Körper zitterte. Mit einem Male aber glitt sie von ihrem Sitze vor Innstetten nieder, umklammerte seine Knie und sagte in einem Tone, wie wenn sie betete: "Gott sei Dank!" (*Effi Briest*, S. 185).

Für sie bedeutet der Lokalwechsel Erlösung. Aus eigener Macht kann sie

sich aus der Affäre mit Crampas nicht befreien.

Effi ist und bleibt bis zum Ende der passive Mensch, dessen Entscheidungen nie aus eigener Initiative fallen; ganz im Gegensatz zu Melanie van der Straaten hat Effi keine Willenskraft. Der Abschied aus Kessin wird für immer sein; in ihrem Innern weiß sie, daß sie nicht zurückkommen kann, da sie sonst wieder in den Bann von Crampas kommen würde. Sie benutzt Wohnungssuche und geheuchelte Krankheit als Vorwand, nicht mehr ins Kessin zurückfahren zu müssen. Ihre Eltern argwöhnen, daß Effi sich bei ihnen zu wohl fühlt:

"Eigentlich ist es, als wäre dies hier immer noch ihre Heimstätte. Sie hat doch den Mann und das Kind, und der Mann ist ein Juwel, und das Kind ist ein Engel, aber dabei tut sie, als wäre Hohen-Cremmen immer noch die Hauptsache für sie, und Mann und Kind kämen gegen uns beide nicht an. Sie ist eine prächtige Tochter, aber sie ist es mir zu sehr. Es ängstigt mich ein bißchen" (*Effi Briest*, S. 218).

Die Eltern suchen nach Gründen für dieses Verhalten ihrer Tochter. Frau von Briest berichtet ihrem Mann von einer Unterredung, welche sie kürzlich mit ihrer Tochter gehabt hatte, in der sich Effi etwas deutlicher über ihre Eheprobleme ausdrückte:

"Sie sagte: 'Mama, es geht jetzt besser. Innstetten war immer ein vortrefflicher Mann, so einer, wie's nicht viele gibt, aber ich konnte nicht recht an ihn heran, er hatte so was Fremdes. Und fremd war er auch in seiner Zärtlichkeit. Ja, dann ammeisten; es hat Zeiten gegeben, wo ich mich davor fürchtete'" (*Effi Briest*, S. 219).

Briest hat Verständnis für dieses Gefühl, doch Frau von Briest ahnt noch andere Vorgänge im Leben ihrer Tochter: "'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'" (*Effi Briest*, S. 220).

Auch Effi hat mit sich selbst zu schaffen und leidet an Skrupeln. Die Distanz zwischen ihr und dem Kessin und damit Crampas hat ihr nicht



die gewünschte innere Ruhe gebracht. Es ist nicht das schlechte Gewissen, das sie plagt, oder die Scham, sondern es ist Angst, daß die Welt von ihrem Fehltritt erfahren könnte. Es ist nicht der innere Konflikt zwischen Wollen und Sollen, der sie bedrückt, sondern soziales Bedenken. Sie hat gegen definitive Rollenerwartungen der Gesellschaft gehandelt, aber diese sind keine Gesetze, mit denen sie sich identifizieren kann:

"Ja, da *hab* ich sie. Aber *lastet* sie auch auf meiner Seele? Nein. Und das ist es, warum ich vor mir selbst erschrecke. Was da lastet, das ist etwas ganz anderes - Angst, Todesangst, und die ewige Furcht: es kommt doch am Ende noch an den Tag. Und dann außer der Angst... Scham. Ich schäme mich. Aber wie ich nicht die rechte Reue habe, so hab ich auch nicht die rechte Scham. Ich schäme mich bloß von wegen dem ewigen Lug und Trug; immer war es mein Stolz, daß ich nicht lügen könne und auch nicht zu lügen brauche, lügen ist so gemein, und nun habe ich doch immer lügen müssen, vor ihm und vor aller Welt, im großen und im kleinen.... Ja, Angst quält mich und dazu Scham über mein Lügenspiel. Aber Scham über meine Schuld, die hab ich *nicht* oder doch nicht so recht oder doch nicht genug, und das bringt mich um, daß ich sie nicht habe. Wenn alle Weiber so sind, dann ist es schrecklich, und wenn sie nicht so sind, wie ich hoffe, dann steht es schlecht um mich, dann ist etwas nicht in Ordnung in meiner Seele, dann fehlt mir das richtige Gefühl" (*Effi Briest*, S. 223).

Sie kann das erwartete Schuldgefühl nicht aufbringen, da sie instinktiv weiß, daß sie und Crampas menschlich viel mehr Gemeinsames haben als sie und der ihr seelenfremde Gemahl. Da, wo Effi sich von der Schaukel in die Luft schwingen und sich gehen lassen will, ist Crampas mit seinem Leichtsinn die männliche Parallelfigur zu ihr. "Wer gerade gewachsen ist, ist für Leichtsinn. Überhaupt ohne Leichtsinn ist das ganze Leben keinen Schuß Pulver wert" hatte er einmal zu ihr gesagt (*Effi Briest*, S. 132). Für Crampas gelten die starren Gesetze nicht: "'Alle Gesetzlichkeiten sind langweilig'" (*Effi Briest*, S. 131). Dem stimmt die verspielte Effi zu. Ihre herzhafteste Lebenslust zeigt sich im Motiv des leidenschaftlichen Schaukelns in ihrem Elternhaus. Beide, Crampas und Effi, fürchten die Langeweile der starren



Gesellschaftsordnung und versuchen, ihr, jeder auf seine Weise, zu entfliehen. Aber die Schwerelosigkeit der Schaukel, das Dahinfliegen im Schlitten, die physische Beziehung zu Crampas - alle bieten keine Problemlösungen von Dauer. Wie das Motiv der Schaukel fest an dem Ort des Elternhauses geknüpft ist, ist auch Effi mit den Traditionen ihrer märkischen Adelsfamilie verbunden. Daß sie anders ist, weiß sie; doch die Kraft, anders zu handeln, fehlt ihr. Ihr ganzes Leben wird zu einem Trugspiel, sie muß lügen - vor sich selbst und der Gesellschaft -, um die brüchige Rolle weiterzuspielen. Melanie van der Straaten bekannte sich zu sich selbst, brach aus dem ihr vorgeschriebenen Plan aus, ohne sich um die Konsequenzen zu kümmern. Effi kann das nicht; da sie willenlos ist, kann sie sich nicht dem Willen anderer widersetzen. Damit wird für sie ihr Elternhaus, das ihr immer eine Zuflucht bedeutete, zugleich auch ihr Untergang.

Jahre vergehen; Innstetten und Effi führen in Berlin eine konventionelle Ehe, wie es sich für einen Ministerialrat gehört. Und wie es sich für eine Rätin gehört, pilgert Effi nach Bad Ems. Während dieser Abwesenheit findet Innstetten die alte Korrespondenz zwischen seiner Frau und Crampas. Sechs Jahre sind verflossen. Legal ist die Tat fast verjährt. Das Zufällige des Auffindens der Briefe und die Frage, *warum* Effi trotz all ihrer Angst die belastenden Beweise nicht verbrannt hat, sind literarische Schwachstellen des Romans. Sogar Fontane fühlte, daß er sich dazu äußern müßte. In einem Brief vom 24. April 1896 an Hermann Wichmann steht:

Ja, die nicht verbrannten Briefe in "Effi"! Unwahrscheinlich ist es gar nicht. Dergleichen kommt immerzu vor. Die Menschen können sich nicht trennen von dem, woran ihre Schuld haftet. Unwahrscheinlich ist es nicht, aber es ist leider trivial. Das habe ich von allem Anfang an sehr stark empfunden, und ich hatte eine Menge anderer Entdeckungen im Vorrat. Aber ich habe nichts davon benutzt, weil alles wenig natürlich war,

und das gesucht Wirkende ist noch schlimmer als das Triviale.
So wählte ich von zwei Übeln das kleinere.

Innstetten reagiert auf die Briefe als "Mann von Prinzipien", aber ohne Menschenverständnis. Er kann sich nicht zu menschlichem Haß gegen seine Frau aufschwingen, aber auch das Bedürfnis der Rache aus gekränkter männlicher Ehre fehlt ihm. "'... ich bin gekränkt, schändlich hintergangen, aber trotzdem, ich bin ohne jedes Gefühl von Haß oder gar von Durst nach Rache'", sagt er zu seinem Konfidanten Wüllersdorf (*Effi Briest*, S. 239). Als Person kann er sich nicht zu einem Racheakt entscheiden, als Rollenträger aber muß er reagieren:

"Man ist nicht bloß ein einzelner Mensch, man gehört einem Ganzen an, und auf das Ganze haben wir beständig Rücksicht zu nehmen, wir sind durchaus abhängig von ihm. ... aber jenes, wenn Sie wollen, uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas, das fragt nicht nach Scharm und nicht nach Liebe und nicht nach Verjähnung. Ich habe keine Wahl. Ich muß" (*Effi Briest*, S. 240).

Innstetten hat sich den gesetzlichen Mächten der Gesellschaft privat so untergeordnet, daß ihm alle freie Entscheidungskraft fehlt. Wandrey erläutert diesen Zustand, daß die "dynamische Gesetzlichkeit sich in mechanische Satzung gewandelt hat."¹⁶ Das ist das "Fremde", welches Effi so in ihrem Manne fürchtete; ihm fehlt alles Intuitive, charmant Spielerische.

Hätte Innstetten den peinlichen Vorfall nicht seinem Freund Wüllersdorf berichtet, wären die mechanischen Konsequenzen des zweifelhaften Ehrenkodizes zu umgehen gewesen. Aber Wüllersdorf wird zum Repräsentanten der Gesellschaft, der Innstetten dient, und diese Gesellschaft verlangt Genugtuung: "'Und weil dieser Mitwisser da ist, kann ich nicht mehr zurück'" (*Effi Briest*, S. 241). Wäre Wüllersdorf seinerseits ein Mensch, der unabhängig von der Gesellschaft handeln könnte, hätte er seinen Freund vor den tragischen Konsequenzen schützen können, aber auch

er dient dem Diktat der Gesellschaft und muß seinem Freund recht geben:

"Ich finde es furchtbar, daß Sie recht haben, aber Sie *haben* recht. Ich quäle Sie nicht länger mit meinem 'Muß es sein?' Die Welt ist einmal wie sie ist, und die Dinge verlaufen nicht, wie *wir* wollen, sondern wie die *andern* wollen. Das mit dem 'Gottesgericht', wie manche hochtrabend versichern, ist freilich ein Unsinn, nichts davon, umgekehrt, unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, solange der Götze gilt" (*Effi Briest*, S. 242).

Man opfert dem Götzen; Innstetten erschießt Crampas im Duell. Wüllersdorf ist sein Sekundant. Wüllersdorf erkennt in Crampas den Menschentypus, der den völligen Gegensatz zu der traditionellen preußischen Gesellschaft darstellt. Vor dem Duell sagte er über ihn: "'... er lebt gern und ist zugleich gleichgültig gegen das Leben. Er nimmt alles mit und weiß doch, daß es nicht viel damit ist'" (*Effi Briest*, S. 244). Mit dem Tode Crampas' ist Innstettens Ehre gerettet, doch Innstetten wäre kein Fontane-Charakter, wenn ihm nicht doch Zweifel an seinem Tun aufkämen: "'Zehn Jahre verlangen noch ein Duell, und da heißt es Ehre, und nach elf Jahren oder vielleicht schon bei zehneinhalb heißt es Unsinn. Die Grenze, die Grenze. Wo ist sie? War sie da? War sie schon überschritten?'" (*Effi Briest*, S. 247-248). Die innere Kraft, diese Zweifel in die Tat umzusetzen und das Diktat der Gesellschaft in Frage zu stellen, fehlt ihm: er muß Effi ohne innere Überzeugung aus dem Hause und damit aus der Gesellschaft verweisen.

Für Effi hätten die Eltern nun als Zuflucht gelten können, da sie sich psychologisch nie von ihnen getrennt hatte. Daher wirkt deren abweisendes Urteil um so grausamer. Effi hat keine Alternative mehr, denn allein kann sie nicht existieren, da sie nie gelernt hat, selbstständig zu sein: "'Und das ist das schrecklichste, daß einem die Welt so zu ist und daß es sich einem sogar verbietet, bei Gutem mit dabei zu

sein. Ich kann nicht mal armen Kindern eine Nachhilfestunde geben . . .'"
(*Effi Briest*, S. 271).

Da, wo Melanie tätig sein konnte und aus eigener Initiative das Urteil der Gesellschaft änderte, muß Effi sich passiv verhalten. Das Elternhaus bleibt ihr verschlossen, weil die Eltern egoistisch kalkulieren. Es sind nicht nur die Prinzipien, um die es geht, sondern ein Gutheißen des Handelns ihrer Tochter würde bedeuten, das Haus "' . . . von aller Welt abschließen, und das zu tun sind wir entschieden nicht geneigt'"
(*Effi Briest*, S. 260). Ohne den Halt ihrer Umwelt kann Effi nicht leben. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis ihre Lebenskraft verloschen ist.

Fontane macht einen Unterschied zwischen dem Gesellschaftsmenschen, den er in den Briests und in Innstetten darstellt, und dem Individium, der Person frei von äußerlichen Bindungen und Beziehungen. Roswitha ist ein Mensch, der nur menschlich handeln kann. Nur des menschlichen Kontaktes wegen verläßt sie mit dem Hund Rollo die Innstettischen Anwesen, verzichtet auf alle finanzielle Sicherheit und tritt den Dienst bei Effi an:

Mit Roswitha ließ sich allerdings kein ästhetisches Gespräch führen, auch nicht mal sprechen über das, was in der Zeitung stand; aber wenn es einfach menschliche Dinge betraf . . . , dann wußte die treue Seele jedesmal gut zu antworten und hatte immer Trost und meist auch Rat (*Effi Briest*, S. 270).

Effi akzeptiert das Urteil Roswithas, sie rechtfertigt das Verhalten der Gesellschaft gegen sie. Manchmal aber spürt sie instinktiv, daß sie nicht im Unrecht ist: "' . . . er [Innstetten] hatte recht und noch einmal und noch einmal, und zuletzt hatte er doch unrecht" (*Effi Briest*, S. 274).

In *L'Adultera* werden die Kinder Melanies Opfer gesellschaftlicher Gegebenheiten. Effis Tochter erbt nicht die Eigenschaften der Mutter,

sein. Ich kann nicht mal armen Kindern eine Nachhilfestunde geben . . .'"
(*Effi Briest*, S. 271).

Da, wo Melanie tätig sein konnte und aus eigener Initiative das Urteil der Gesellschaft änderte, muß Effi sich passiv verhalten. Das Elternhaus bleibt ihr verschlossen, weil die Eltern egoistisch kalkulieren. Es sind nicht nur die Prinzipien, um die es geht, sondern ein Gutheißen des Handelns ihrer Tochter würde bedeuten, das Haus "' . . . von aller Welt abschließen, und das zu tun sind wir entschieden nicht geneigt'"
(*Effi Briest*, S. 260). Ohne den Halt ihrer Umwelt kann Effi nicht leben. Es ist nur eine Frage der Zeit, bis ihre Lebenskraft verloschen ist.

Fontane macht einen Unterschied zwischen dem Gesellschaftsmenschen, den er in den Briests und in Innstetten darstellt, und dem Individuum, der Person frei von äußerlichen Bindungen und Beziehungen. Roswitha ist ein Mensch, der nur menschlich handeln kann. Nur des menschlichen Kontaktes wegen verläßt sie mit dem Hund Rollo die Innstettischen Anwesen, verzichtet auf alle finanzielle Sicherheit und tritt den Dienst bei Effi an:

Mit Roswitha ließ sich allerdings kein ästhetisches Gespräch führen, auch nicht mal sprechen über das, was in der Zeitung stand; aber wenn es einfach menschliche Dinge betraf . . . , dann wußte die treue Seele jedesmal gut zu antworten und hatte immer Trost und meist auch Rat (*Effi Briest*, S. 270).

Effi akzeptiert das Urteil Roswithas, sie rechtfertigt das Verhalten der Gesellschaft gegen sie. Manchmal aber spürt sie instinktiv, daß sie nicht im Unrecht ist: ". . . er [Innstetten] hatte recht und noch einmal und noch einmal, und zuletzt hatte er doch unrecht" (*Effi Briest*, S. 274).

In *L'Adultera* werden die Kinder Melanies Opfer gesellschaftlicher Gegebenheiten. Effis Tochter erbt nicht die Eigenschaften der Mutter,

sondern perpetuiert das roboterhafte Benehmen ihres Vaters. Das Wiedersehen in *Effi Briest* mit der Mutter ist genau so katastrophal wie in

L'Adultera:

"... ehe er [Innstetten] das Kind schickt, richtet ers ab wie einen Papagei und bringt ihm die Phrase bei 'wenn ich darf'. Mich ekelt, was ich getan; aber was mich noch mehr ekelt, das ist eure Tugend. Weg mit euch. Ich muß leben, aber ewig wird es ja wohl nicht dauern" (*Effi Briest*, S. 280).

Dieses "ich muß leben" ist nur physiologische Notwendigkeit, keine existenzielle Forderung.

Mit ihrem natürlichen Menschenverständnis erkennt Roswitha, daß Effi den Kampf ums Überleben aufgegeben hat: "'Die arme gnädige Frau. Und noch so jung, wo manche erst anfangen'" (*Effi Briest*, S. 281). Effis Arzt, der Nervenkomplikation und Schwindsucht in seiner Patientin diagnostiziert hat, appelliert an die Eltern: "'Ihre Frau Tochter, wenn nicht etwas geschieht, das sie der Einsamkeit und dem Schmerzlichen ihres nun seit Jahren geführten Lebens entreißt, wird schnell hinsiechen'" (*Effi Briest*, S. 281). Nachdem sich ein Außenseiter für das Wohlergehen ihrer Tochter einsetzt, lassen die Eltern "Katechismus", "Moral" und Anspruch der "Gesellschaft" fallen und sprechen die erlösenden Worte: "'Effi komm'" (*Effi Briest*, S. 283). Mit diesen Worten hatten sie Effis Scheiden aus dem Elternhaus eingeleitet. Nunmehr sind sie Worte des verspäteten Willkommens und sollen die Heimkehr der Tochter einleiten.

Frau von Briest kann sich eine Ankunft der Zurückkehrenden ohne gesellschaftlichen Rahmen nur schwer vorstellen: "'Es ist sehr schwer, sich ohne Gesellschaft zu behelfen'", worauf Briest die menschlich erlösenden Worte spricht: "'Ohne Kind auch'" (*Effi Briest*, S. 282). Er besinnt sich auf die Dinge, die im Leben wirklich zählen: "'Der Raps steht gut, und im Herbst kann ich einen Hasen hetzen. Und der Rotwein schmeckt mir noch. Und wenn ich das Kind erst wieder im Hause habe,

dann schmeckt er mir noch besser . . ." (*Effi Briest*, S. 283). Das sind alles Dinge, die den Machtanspruch der Gesellschaft völlig ausschließen.

Für Effi kommen die rettenden Worte zu spät. Nur kurz bricht in ihr der Lebenswille noch einmal durch, aber Lebenswille verwandelt sich in eine überirdische Verklärtheit. Nach Innen gewendet, befragt sie den Geistlichen, einen Freund der Familie: "' . . . Freund, was halten Sie vom Leben?'" (*Effi Briest*, S. 286). Dieser antwortet ihr nach einigem Zögern: "'Was ich vom Leben halte? Viel und wenig. Mitunter ist es recht viel und mitunter ist es recht wenig'" (*Effi Briest*, S. 286). Das sind fast genau die selben Worte, mit denen Wüllersdorf Crampas' Einstellung zum Leben zu beschreiben versuchte. Mehr wollte Effi nicht wissen, es ist, als ob sie ihre eigenen Fragen and Antworten zum Leben bestätigt bekäme, denn in diesem Augenblick kann sie sich wieder auf die Schaukel setzen, auf der sie die einzige Freiheitsvorstellung im Leben erfuhr:

Sie sprang hinauf mit einer Behendigkeit wie in ihren jüngsten Mädchentagen, und ehe sich noch der Alte, der ihr zusah, von seinem halben Schreck erholen konnte, huckte sie schon zwischen den zwei Stricken nieder und setzte das Schaukelbrett durch ein geschicktes Auf- und Niederschnellen ihres Körpers in Bewegung. Ein paar Sekunden noch, und sie flog durch die Luft, und bloß mit einer Hand sich haltend, riß sie mit der andern ein kleines Seidentuch von Brust und Hals und schwenkte es wie in Glück und Übermut (*Effi Briest*, S. 286-287).

Das ist kein Bild irdischen Glücks mehr. Sie sagt es selbst: "' . . . mir war, als flög ich in den Himmel'" (*Effi Briest*, S. 287).

Am Ende des Romans verliert sogar der Erzähler seine objektive Distanz. Ist es Fontanes eigene Stimme, die den Monolog wagt: "Arme Effi, du hattest zu den Himmelswundern zu lange hinaufgesehen und darüber nachgedacht, und das Ende war, daß die Nachtluft und die Nebel,

die vom Teich her aufstiegen, sie wieder aufs Krankenbett warfen. . .'" (*Effi Briest*, S. 297)? Frau von Briest weiß, daß Effi sich nicht mehr von diesem Krankenlager erholen wird, und sie macht noch einen letzten Versuch, ihr Handeln vor sich und der Welt zu rechtfertigen: "'... verzeihe mir, meine liebe Effi, daß ich das jetzt noch sage, eigentlich hast du doch euer Leid heraufbeschworen'" (*Effi Briest*, S. 299). Es liegt nicht in Effis Natur, sich in ihrer letzten Stunde noch zu rechtfertigen, sie läßt ihren Mann und damit die Gesellschaft recht haben: "'Denn er hatte viel Gutes in seiner Natur und war so edel, wie jemand sein kann, der ohne rechte Liebe ist'" (*Effi Briest*, S. 299).

Nach Effis letztem Wunsch soll auf ihrem Grabstein ihr alter Name stehen, nicht weil sie "dem anderen keine Ehre gemacht" habe (*Effi Briest*, S. 300), sondern weil sie außerhalb ihres Elternhauses keine Lebenschance gefunden hatte. Selbst ihre letzten Krankheitstage zu Hause apostrophiert sie als "fast ihre schönsten" im Leben (*Effi Briest*, S. 299). Ihre Ehe, ein Teil ihres Lebens, scheint in ihrer Vorstellung überhaupt nicht existiert zu haben.

Rollo, der Hund, leidet am offensichtlichsten unter dem Tod Effis. Die Eltern verstehen die Reaktion des Tieres auf den Tod ihrer Tochter als Selbstanklage: "'Sieh, Briest, Rollo liegt wieder vor dem Stein. Es ist ihm doch noch tiefer gegangen als uns. Er frißt auch nicht mehr'" (*Effi Briest*, S. 300). Der Hund provoziert in den Eltern die Frage nach der Schuld an der menschlichen Tragödie. Frau von Briest reflektiert: "'... ich will nicht schuldlos ausgehen in dieser Sache, ob sie nicht doch vielleicht zu jung war?'" (*Effi Briest*, S. 301). Und wieder weicht der Mann der Verpflichtung der Antwort mit dem Klischee aus: "'Ach, Luise, laß . . . das ist ein zu weites Feld'" (*Effi Briest*, S. 301). Die Fatalität der Gesetzmäßigkeit der Gesellschaft, alles, was

vom Resignierenden nicht zu ändern ist, wird in diesen Worten angedeutet. Briest erkennt, daß er selber nicht frei, sondern Opfer ist. Er hat sich den Konventionen unterworfen und kann dann nicht anders mehr handeln. Da, wo er instinktiv spürt, daß es etwas zu ändern gäbe, wo eine starke, sich selbst behauptende und verwirklichende Persönlichkeit gefordert wäre, läßt er die existentielle Chance in das "weite Feld" zerfließen. Auch ihm fehlen Mut, Initiative und Selbstbewußtsein.

Peter Demetz, der den Charakter Effis viel objektiver behandelt hat als den Melanies, erkennt in dem Flugmotiv von Schaukel und Schlitten ein wesentliches Leitmotiv Fontanes, das er gebraucht, um das Ausbrechen seiner Heldinnen anzudeuten:

In der Regel erscheint es [das Flugmotiv] als wiederkehrendes Element in der Charakterisierung bestimmter "Heldinnen". Man wird sich kaum des Gefühls erwehren, daß es die auf solche Art gezeichneten Figuren zu einer poetischen Schwesterschaft verbindet, ja daß das Flugmotiv durch die von ihm bestimmten individuellen Gestalten hindurch auf eine gleichsam im Innern des Werkes, jenseits des Textes, ungreifbar-verborgene symbolische Gestalt hindeutet: - auf die im tiefern Sinne des Wortes "aparte", hochempfindsame, feinnervige, halb kindhafte, halb faszinierende Frau, die in ihrem Verlangen nach dem leichten, gewichtslosen, unirdischen Glück mit dem gesellschaftlichen Gesetz der Schwere in Konflikt gerät und sich, halb betäubt, halb in süßem Grausen, schuldhaft-unschuldig notwendigen Verstrickungen (die des höchsten ästhetischen Reizes nicht entbehren) hingibt.¹⁷

Effi gelingt es nicht, sich aus den Verstrickungen ihrer Lebenslage zu befreien. Aber das geschieht nicht aus persönlicher Schuld, nicht aus Verstrickungen ihres eigenen Eros' oder denen einer unbefriedigten Ehefrau, sondern sie wird Opfer einer erstarrten Gesellschaft.

EXKURS

Exkurs über den Wandel der Thematik im Spätwerk Fontanes und deren Darstellung im *Stechlin*

Waren in den Berliner Romanen oft die Frauen die Träger der neuen Gedanken, so versucht Fontane in seinem letzten Werk, *Der Stechlin*, Alt und Neu, Tradition und Moderne zu Synthese zu führen. Zwei Frauen aus der gleichen gesellschaftlichen Schicht werden zu Trägerinnen einander widersprechender Ideen. Der See, an dessen Ufern die alteingesessenen Familien Preußens residieren, wird zum geographischen Mittelpunkt der Szenerie und zum poetischen Bild der Synthese. Auf seinem Wasserspiegel symbolisiert sich die Turbulenz der Zeit in Bildern, wenn irgendwo in der Welt neue Gedanken geboren werden oder Ereignisse die Welt erschüttern:

"Das mit dem Wasserstrahl, das ist nur das Kleine, das beinah Alltägliche; wenns aber draußen was Großes gibt, wie vor hundert Jahren in Lissabon, dann brodelts hier nicht bloß und sprudelt und strudelt, dann steigt statt des Wasserstrahls ein roter Hahn auf und kräht laut in die Lande hinein."¹

Es wird im *Stechlin* so viel von Umsturz, Sozialdemokratie und Bebelismus gesprochen - dazu die Farbe rot erwähnt: z.B. rote Strümpfe, rote Krawatte, usw. -, daß sich die Idee "Revolution" wie ein Leitmotiv durch das Werk zieht.

Zwischen der Tochter des Grafen Barby, Melusine, und dem Stechlinsee gibt es eine geheimnisvolle Beziehung. Es ist das zweite Mal, daß der Dichter das Märchenmotiv "Melusine" dichterisch verarbeitet. Im Jahre

1880 entwarf er eine Novelle mit dem Titel *Oceane von Parceval*, die unvollendet blieb. In diesem Fragment spricht Melusine folgende Sätze: "Eine Sehnsucht ist da, die Kluft zu überbrücken, ich kann es nicht; ich habe keine Träne, kein Gebet, keine Liebe. Ich habe nur die Sehnsucht nach dem Allen."²

Es ist die Sehnsucht und Hoffnung nach einer Erneuerung der Gesellschaft, zu deren Gedankenträgerinnen diese Melusinen werden. Die Antagonistin der Stechliner Melusine ist die ältere Schwester des alten Stechlin, Adelheid, Domina des evangelischen Stiftes Klosterwutz:

Daß man sich gegenseitig nicht mochte, war der einen so gewiß wie der andern. Sie waren eben Antipoden: Stiftsdame und Weltdame, Wutz und Windsor, vor allem enge und weite Seele (*Stechlin*, S. 393).

Adelheid verkörpert das Traditionsgemäße, das Überlebte und Veraltete, bis zur Karikatur.

Trotz des märchenhaften Zuges schuf Fontane in seiner Stechlin-Melusine eine "moderne" Frau. Sie hat vorwiegend ideelle Interessen. Sie verzichtet auf Heirat und Nachkommenschaft und läßt sich kurz nach der Hochzeitsreise von ihrem Ehemann, einem italienischen Grafen, scheiden. Man vermutet, daß sie die Schwachheit ihres Mannes nicht tolerieren kann. Sie verzichtet darauf, den Ausdruck "mein Mann" zu benutzen und spricht von ihrem gewesenen Gatten nur als Graf Ghiberti: "'... ich sage immer noch lieber "Ghiberti" als "mein Mann"; "mein Mann" ist überhaupt ein furchtbares Wort...'" (*Stechlin*, S. 306). Um das zu betonen, wird später im Text noch einmal hervorgehoben: "'... sie nannte ihn, unter geflissentlichster Vermeidung des allerdings plebejen "mein Mann", immer nur bei seinem Familiennamen...'" (*Stechlin*, S. 339). Die Männerwelt verhält sich etwas ambivalent gegenüber dieser emanzipierten Melusine: "'Und außerdem ist sie grundgescheit'", sagte man von ihr (*Stechlin*,

S. 395). In der Hochachtung klingt auch gleich etwas wie Furcht mit. Woldemar, Dubslavs Sohn, kann sich anfänglich nicht entscheiden, welche der zwei Barby-Töchter er ehelichen sollte, entscheidet sich dann aber doch für die viel traditionsgemäßere Armgard. Sie ist etwas zurückhaltender und äußert ihre Meinung nicht mit der gleichen Vehemenz wie ihre Schwester.

In Melusinens Gesprächen mit dem liberalen Pastor Lorenzen tritt das zentrale Thema des Romans hervor. Wie in einem dialektischen Diskurs wird das Alte und das Neue erwogen:

"Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das Werdende, denn eben dies Werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben" (*Stechlin*, S. 279).

Doch für Lorenzen hat das Alte keine Lebensberechtigung mehr. Es ist nicht das "Dach" und die "Säule", welche den Bau der Gesellschaft schützen und tragen:

"Eine neue Zeit bricht an. Ich glaube, eine bessere und eine glücklichere. Aber wenn auch nicht eine glücklichere, so doch mindestens eine Zeit mit mehr Sauerstoff in der Luft, eine Zeit, in der wir besser atmen können. Und je freier man atmet, je mehr lebt man" (*Stechlin*, S. 283).

Warum das alte Dach nicht mehr hält, wird im *Stechlin* nicht diskutiert; das haben die vorhergehenden Romane wie *Effi Briest*, *Irrungen Wirrungen*, *Stine* und *Cécile* zu genüge getan. Daher wird dieses Werk hier nur kurz erwähnt, aber aus der Ideensynthese ist es als Gedankenzusammenfassung wichtig.

Die Buchfassung seines *Stechlin*-Romans (Ende 1898) erlebte der Dichter nicht mehr. Drei Briefe aus Fontanes letzter Schaffensperiode geben Aufschluß, wie sehr er mit dem Neuen sympatisierte. An Friedlaender schrieb er am 6. Mai 1895:

Mein Haß gegen alles, was die neue Zeit aufhält, ist in einem beständigen Wachsen und die Möglichkeit, ja die Wahrscheinlichkeit,

daß dem Sieg des Neuen eine furchtbare Schlacht vorausgehen muß, kann mich nicht abhalten, diesen Sieg des Neuen zu wünschen. Unsinn und Lüge drücken zu schwer, viel schwerer als die leibliche Noth.

Am 22. März 1896 heißt es:

... in Politischem und Religiösem bin ich überall entgegengesetzter Meinung und halte das Einpöckeln wollen des alten Rindfleisches für ein Unglück. Die Welt sehnt sich nach Spargel und jungem Gemüse.

Im selben Jahr schrieb er am 10. Juni an seine Tochter Mete:

In mir wird das Aufbäumen gegen all diese Herrlichkeit immer größer und vielleicht schnappe ich in meinem wachsenden demokratischen Weltbürgerthum noch über.

Diese Zeilen schreibt nicht ein gütiger alter Herr, dessen einziger Ausweg die Resignation ist, sondern sie verraten einen engagierten Menschen, dem der Fortschritt seiner Welt sehr am Herzen lag.

Fontanes Interesse an seiner Zeit, wie es sich im *Stechlin* spiegelt, wäre beinahe in einen historischen Roman gefaßt worden. Er arbeitete an dem Entwurf eines "Kommunistenromans": *Likedeeler*, die Geschichte einer Seeräuberbande, die unter Klaus Störtebeker kämpfte und 1402 in Hamburg hingerichtet wurde.

Am 16. März 1895 schrieb Fontane an Wilhelm Holtze: "Der Stoff in seiner alten mittelalterlichen Seeromantik und seiner sozialdemokratischen Modernität - 'alles schon dagewesen' - reizt mich ganz ungeheuer...." Doch Fontane beendete seine Forschung in den Archiven, um sich auf den Roman *Der Stechlin* zu konzentrieren. Es ist, als ob Fontane sein Spätwerk dem Dienst der Selbstaussage widmen wollte, denn der alte, an seinem Lebensende stehende Dubslav von Stechlin trägt viele Züge des alten Fontane. Das historisch Distanzierte verlor wahrscheinlich sein Interesse.

Was in den Berliner Romanen als vorwiegend soziale Problematik präsentiert wird, erweist sich in seinem Alterswerk *Stechlin* als ein rein

Menschliches. Der Roman spielt nur auf einer sozialen Ebene innerhalb der adligen Gesellschaft Preußens. Die untere Schicht und die Bourgeoisie existieren im Romangeschehen nur an der Peripherie. Aber die menschlichen Dimensionen weisen auf die gleichen Kausalzusammenhänge und die gleichen Katastrophen. Adelheid repräsentiert nicht nur den Adel von seiner negativsten, anachronistischen Seite, sondern Fontane erweitert die Bewegungslosigkeit der traditionellen Normen in den religiösen Bereich. In der Figur der Domina des Klosters Wutz vereinigen sich alle erstarrten Ideen der Zeit, welche einem neuen Gedanken für eine neue Zeit hoffnungslos im Wege stehen.

ZUSAMMENFASSUNG

Es gibt wenige Zeugnisse, die den Einblick geben könnten, warum gerade die Frau in vielen Werken Fontanes als Trägerin eines neuen Gedanken fungiert. Eine Ausnahme wäre vielleicht ein Brief vom 1. März 1895 an Otto Neumann-Hofer:

Männer sind immer gewissenhafter und gerechter, aber ihre Gewissenhaftigkeit und Gerechtigkeit läuft auf Kleinkram oder, wenn dies zu hart ist, auf Nummer für Nummer hinaus. Kluge Frauen - wenn sie nicht einen zu schlechten Charakter haben, und die ganz klugen sind selten schlecht - gehen immer aufs Ganze, irren im Einzelnen, aber treffen den Kern, Intuition geht über Studium.

Zur dichterischen Verarbeitung läßt sich dieser Gedanken gut gebrauchen, doch im praktischen Leben harmonisieren bei Fontane die beiden Geschlechter selten. Auch der Sieg des Neuen ist kein Garant für Glück im menschlichen Leben. Seinem Freund Friedlaender teilt er in einem Brief vom 10. November 1894 eine pessimistische Bilanz mit: "Es gibt kein unbedingtes und ungetrübtes Glück, das länger als 5 Minuten dauert."

Die Antithesen in den Strukturen der Berliner Romane Fontanes zeigen sich in den Verhaltensweisen der Frauenfiguren gegenüber den Repräsentanten des Status quo. In jeder Variante der weiblichen Charaktere schafft Fontane eine sozialkritische Gegenposition zu den geltenden Werten und Normen der preußischen Gesellschaftsordnung. Die kritische Antithese kommt in den folgenden Formen zur Darstellung:

- a) in der Rebellion gegen das Bestehende, wo positive und energische Gegenvorstellungen Gestalt gewinnen (Melanie, Mathilde);
- b) in der Resignation des betroffenen weiblichen Charakters gegenüber der Macht der gesellschaftlichen Gegebenheiten.

Die existierenden Gesellschaftszustände verlangen von sich aus nach einer Veränderung der Voraussetzungen. Die Resignation der Charaktere (Lene, Stine) erfordert ein notwendiges Sich-Arrangieren mit der Realität;

- c) in der Darstellung einfachen passiven Leidens der betroffenen Person, die sich nicht einmal über die wirkliche Ursache ihrer Misere bewußt wird (Effi, Cécile); oder
- d) in Form zynischer Karikatur des Frauenideals einer neuen Gesellschaftsklasse (Jenny).

In den weiblichen Randfiguren erweitert Fontane die Skala der Frauenrollen, wie zum Beispiel in der Darstellung des gesellschaftskonformen, traditionellen Weibchens in Käthe in *Irrungen Wirrungen* oder der gefühlsdistanzierten, aus ihrer Lebenserfahrung heraus agierenden Frau, die sich ihre Individualität inmitten der adversativen, gesellschaftlichen Zwänge bewahrt: Frau Dörr in *Irrungen Wirrungen*, die Witwe Pittelkow in *Stine*. Ebenfalls aus den untersten Volksschichten kommen Frauentypen wie die Wirtschaftlerin Frau Schmolke in *Frau Jenny Treibel* oder die treue Dienerin Roswitha in *Effi Briest*, die in ihrer ungebrochenen, naiven Herzlichkeit die beständigen humanen Werte vertreten und aus einem reinen gefühlsmäßigen Handeln heraus eine ideale Menschlichkeit darstellen.

Es ist bezeichnend für Fontane, daß es immer wieder Frauen sind, die das individualistische Prinzip vertreten, während die Männer zumeist als Repräsentanten und Träger des Kollektivs, des Status quo auftreten. Sie dienen dem System und perpetuieren die Zustände, die ihnen wirtschaftliche Sicherheit, gesellschaftlichen Status und die Superiorität ihres Geschlechts garantieren.

Fontanes Frauen scheinen darum für eine tiefere Einsicht in die Problematik des Weltzustandes besonders prädestiniert, weil sie immer schon Opfer, nie die eigentlichen Träger der gesellschaftlichen Strukturen sind. Ihre intuitiven Fähigkeiten lassen sie dies erkennen.



Aber auch männliche Charaktere können Opfer der gesellschaftlichen Strukturen werden, nämlich immer dann, wenn sie sich individuelle Verhaltensweisen erlauben, wie zum Beispiel Waldemar in *Stine*. In der jeweils dargestellten gesellschaftlichen Wirklichkeit wären jedoch die Männer die einzigen, die die Welt verändern könnten. Es fehlt ihnen aber die notwendige Einsicht und Tatkraft, das System, das sie tragen und das sie trägt, zu verändern.

In Fontanes antithetischem Strukturenschema sind es jeweils Frauen, die die Misere erkennen - sei es intuitiv oder intellektuell - und die entweder in aktivem Handeln oder passivem Leiden zeigen können, was besser zu machen wäre. Die Frauencharaktere repräsentieren Visionen möglicher Verbesserungen der individuellen Existenzbedingungen des gesellschaftlichen Raumes. Dieses macht Fontanes Werke, besonders aber seine Berliner Romane, weit hintergründiger als es sich auf den ersten Blick offenbart. Der pessimistische Realist sah und zeigte unter den existierenden gesellschaftlichen Bedingungen keine Möglichkeit für den Einzelnen, sich zu voller Individualität zu entwickeln und gleichzeitig einen Zustand subjektiven Glücks innerhalb des sozialen Gebiets zu erlangen. In der Darstellung sozialer und psychologischer Misere in dem gesellschaftlichen Umfeld hebt Fontane den Zweck seines Werkes hervor. Fontane beglückt seine Leser jedoch nie mit der Lösung der dargestellten Probleme und Konflikte, sondern er bürdet vielmehr dem Leser die Verantwortung auf, aus der Struktur seines Werkes die Kausalzusammenhänge der Interaktionen zwischen Sozialem und Privatem mitzuvollziehen und für sich selber nach Lösungen des Dilemmas zu suchen. Fontanes Intention zeigt sich in besonderer Klarheit nach der Analyse der Formen und Funktionen weiblicher Charaktere in den Berliner Romanen. Diese offenbaren Theodor Fontane als bedeutungsvollen und in die Zukunft weisenden sozialkritischen Schriftsteller.



ANMERKUNGEN

ANMERKUNGEN

Einführung

¹Richard Brinkmann, *Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen* (München, 1967), S. 11.

²Hans-Heinrich Reuter, "Die Geschichte einer Verspätung. Theodor Fontanes Weg zum gesellschaftlichen Schriftsteller," *Sinn und Form* 16, 5 (1964), 655.

³Hermann Lübke, "Fontane und die Gesellschaft," in *Theodor Fontane*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz, Wege der Forschung CCCLXXXI (Darmstadt, 1973), S. 355 [zuerst 1963 erschienen].

⁴Aus einem Brief Fontanes; zitiert nach Brinkmann, S. 12.

⁵Theodor Fontane, *Unwiederbringlich. Roman*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe X (München, 1969), S. 12.

⁶Theodor Fontane, *L'Adultera. Roman. Graf Petöfy. Roman*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe VI (München, 1969), S. 86.

⁷Hedwig Spier, "Theodor Fontane: Weltbild und Träger seines Gesellschaftsromans," Diss. Univ. of Washington 1967, S. 30.

⁸Kurt Schreinert, Einführung zu Theodor Fontane, *Briefe an Georg Friedlaender*, hrsg. v. Kurt Schreinert (Heidelberg, 1954), S. xxii.

⁹Lore Grages, *Frauengestaltung bei Theodor Fontane*, Diss. Frankfurt a. M. 1930 (Heppenheim, 1931) und Else Croner, *Fontanes Frauengestalten* (Berlin, 1906).

¹⁰Conrad Wandrey, *Theodor Fontane* (München, 1919).

¹¹Hans-Heinrich Reuter, *Fontane*, 2 Bde. (München, 1968).

¹²Walter Müller-Seidel, *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland* (Stuttgart, 1975).

¹³*Unwiederbringlich*, S. 29.



I. Mesalliance

¹Marianne Zerner, "Die sozialen Schichten in den Berliner Romanen Theodor Fontanes," Diss. Yale 1939, S. 14.

²Die zitierte Ausgabe ist Theodor Fontane, *Irrungen Wirrungen. Roman. Stine. Roman*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe IX (München, 1969); alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und gleich im Text vermerkt.

³Georg Lukács, "Der alte Fontane," in *Theodor Fontane*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz, Wege der Forschung CCCLXXXI (Darmstadt, 1973), S. 73 [zuerst 1951 erschienen].

⁴So hat Ebbe von Rosenberg in *Umwiederbringlich* ihre Liason mit dem verheirateten Grafen erklärt.

⁵*Theodor Fontane. Teil II*, hrsg. v. Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter, Dichter über ihre Dichtungen XII/2. (München, 1973), S. 393.

⁶Daß die zeitgenössische Kritik von "Schweine-Novellen" sprach, geht aus einem Brief vom 16. August 1888 an Fontanes Sohn Friedrich hervor; siehe S. 39 dieser Arbeit.

⁷Vgl. Bothos Gespräch mit Bozel von Rexin in *Irrungen Wirrungen*, S. 152.

II. Ehe

¹Gerhard Friedrich, "Die Schuldfrage in Fontanes 'Cécile,'" *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), 523.

²Theodor Fontane, *Cécile. Roman*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe VIII (München, 1969), S. 7; alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und werden gleich im Text vermerkt.

³In der Fontane Familie war das Thema Nervenkrankheit keine Rarität. In einem Brief vom 13. August 1889 an seine Tochter Mete schreibt Fontane: "Du bist eine nervenkranke Dame, etwas nicht sehr Erfreuliches, womit man sich aber einleben kann und muß. Ich bin zeitlebens ein nervenkranker Mann gewesen und es hat auch gehen müssen und *ist* gegangen."

⁴Siehe oben Kapitel I, S. 22 und 23.

⁵Friedrich, S. 545.

⁶Theodor Fontane, *Frau Jenny Treibel. Roman*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe XI (München, 1969), S. 140; alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und gleich im Text vermerkt (zitiert als *Jenny*).



⁷Gretna Green bezieht sich auf einen "Ort in Schottland, wo sich Paare ohne elterliche Zustimmung . . . trauen lassen konnten und können" (*Jenny*, S. 204, Anm. 81).

⁸Reuter, *Fontane*, II, 695.

⁹Peter Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen* (München, 1964), S. 125.

¹⁰Reuter, *Fontane*, II, 690.

¹¹Brief vom 22. August 1895 an Mete.

¹²In einem Brief vom 7. November 1897 an Paul Schlenther heißt es: "Er traf nur Corinna an in Tête à Tête mit einer Gräfin Wachtmeister, was gerade diffizil genug war. . . ."

¹³Siehe Theodor Fontane, *Briefe II. Briefe an die Tochter und an die Schwester*, hrsg. v. Kurt Schreinert (Berlin, 1969).

¹⁴Demetz, S. 124.

¹⁵Werner Hoffmeister, "Theodor Fontanes 'Mathilde Möhring,'" *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), Sonderheft, 140.

¹⁶Reuter, *Fontane*, II, 696.

¹⁷Theodor Fontane, *Mathilde Möhring. Auf Grund der Handschrift*, hrsg. v. Gotthard Erler (München, 1969).

¹⁸Erler, Nachwort zu *Mathilde Möhring*, S. 123-124.

¹⁹Theodor Fontane, *Mathilde Möhring. Roman. Aufsätze zur Literatur. Causerien über Theater*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe XIV (München, 1969), S. 104; alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und gleich im Text vermerkt (zitiert als *Mathilde*).

²⁰*Mathilde Möhring*, hrsg. v. Erler, S. 118.

²¹Wandrey, S. 102.

²²Brief vom 14. August 1889 an Guido Weiß.

²³Hoffmeister, S. 146.

²⁴Lukács, S. 59.

²⁵Reuter, *Fontane*, II, 700.

III. *L'Adultera*

¹Reuter, *Fontane*, II, 687.



²Ebd.

³Helene Herrmann, "Theodor Fontanes 'Effi Briest'. Die Geschichte eines Romans," *Die Frau* 19 (1911/12), 617.

⁴Demetz, S. 154.

⁵Wandrey, S. 177.

⁶*L'Adultera*, S. 7; alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und gleich im Text vermerkt.

⁷Wandrey, S. 177.

⁸Ebd., S. 184.

⁹Ebd., S. 169.

¹⁰Diesen Ausdruck "Seelenschreiber" benutzte Fontane schon, als er die Schreibweise von *Irrungen Wirrungen* zu erklären versuchte (siehe oben Kapitel I, S. 13). Der Ausdruck wiederholt sich noch einmal in einem Brief vom 11. November 1895 an Paul Schlenther, wo Fontane von *Effi Briest* spricht: "Ich habe das Buch wie mit dem Psychographen geschrieben. Nachträglich, beim Korrigieren, hat es mir viel Arbeit gemacht, beim ersten Entwurf gar keine. . . ." Als ob das Intuitive wie im Unterbewußtsein geschrieben worden wäre.

¹¹Walter Schafarschik, Hrsg., *Erläuterungen und Dokumente. Theodor Fontane. Effi Briest* (Stuttgart, 1972), S. 108.

¹²Herrmann, S. 617.

¹³*Erläuterungen und Dokumente*, S. 116.

¹⁴Theodor Fontane, *Effi Briest. Roman. Die Poggenpuhls. Roman*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe XII (München, 1969), S. 41, 43, 123, 301; alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und gleich im Text vermerkt.

¹⁵Wandrey, S. 274.

¹⁶Ebd., S. 276.

¹⁷Demetz, S. 215.

Exkurs

¹Theodor Fontane, *Der Stechlin. Roman*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe XIII (München, 1969), S. 7; alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und gleich im Text vermerkt.



²Ebd.

³Helene Herrmann, "Theodor Fontanes 'Effi Briest'. Die Geschichte eines Romans," *Die Frau* 19 (1911/12), 617.

⁴Demetz, S. 154.

⁵Wandrey, S. 177.

⁶*L'Adultera*, S. 7; alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und gleich im Text vermerkt.

⁷Wandrey, S. 177.

⁸Ebd., S. 184.

⁹Ebd., S. 169.

¹⁰Diesen Ausdruck "Seelenschreiber" benutzte Fontane schon, als er die Schreibweise von *Irrungen Wirrungen* zu erklären versuchte (siehe oben Kapitel I, S. 13). Der Ausdruck wiederholt sich noch einmal in einem Brief vom 11. November 1895 an Paul Schlenther, wo Fontane von *Effi Briest* spricht: "Ich habe das Buch wie mit dem Psychographen geschrieben. Nachträglich, beim Korrigieren, hat es mir viel Arbeit gemacht, beim ersten Entwurf gar keine. . . ." Als ob das Intuitive wie im Unterbewußtsein geschrieben worden wäre.

¹¹Walter Schafarschik, Hrsg., *Erläuterungen und Dokumente. Theodor Fontane. Effi Briest* (Stuttgart, 1972), S. 108.

¹²Herrmann, S. 617.

¹³*Erläuterungen und Dokumente*, S. 116.

¹⁴Theodor Fontane, *Effi Briest. Roman. Die Poggenpuhls. Roman*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe XII (München, 1969), S. 41, 43, 123, 301; alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und gleich im Text vermerkt.

¹⁵Wandrey, S. 274.

¹⁶Ebd., S. 276.

¹⁷Demetz, S. 215.

Exkurs

¹Theodor Fontane, *Der Stechlin. Roman*, Fontane Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe XIII (München, 1969), S. 7; alle Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und gleich im Text vermerkt.

²Aus dem Fragment *Oceane von Parceval*; zitiert nach H. C. Sasse, "The Unknown Fontane: Sketches, Fragments, Plans," *German Life and Letters* 20 (1966), 27.



BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Fontane, Theodor. *Aufzeichnungen zur Literatur. Ungedrucktes und Unbekanntes.* Hrsg. v. Hans-Heinrich Reuter. Berlin und Weimar, 1969.

_____. *Briefe an seine Familie.* 2 Bde. Berlin, 1906.

_____. *Briefe an seine Freunde.* 2 Bde. Berlin, 1925.

_____. *Briefe an Georg Friedlaender.* Hrsg. v. Kurt Schreinert. Heidelberg, 1954.

_____. *Briefe I-IV.* Hrsg. v. Kurt Schreinert und Charlotte Jolles. Berlin, 1968 ff.

I: *Briefe an den Vater, die Mutter und die Frau* (1968)

II: *Briefe an die Tochter und an die Schwester* (1969)

III: *Briefe an Mathilde von Rohr* (1969)

IV: *Briefe an Karl und Emilie Zöllner und andere Freunde* (1971)

_____. *Heiteres Darüberstehen. Familienbriefe. Neue Folge.* Hrsg. v. Friedrich Fontane. Berlin, 1937.

_____. *Mathilde Möhring. Auf Grund der Handschrift.* Hrsg. v. Gotthard Erler. München, 1971.

_____. *Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe.* Kommentiert v. Kurt Schreinert, zu Ende geführt v. Annemarie Schreinert. 15 Bde. München, 1969.

_____. *Von Dreißig bis Achtzig. Sein Leben in seinen Briefen.* Hrsg. v. Hans-Heinrich Reuter. Leipzig, 1959.

_____. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg.* Vollständige Taschenbuchausgabe. Hrsg. v. Edgar Gross. 5 Bde. München, 1971.

Theodor Fontane. Teil II. Hrsg. v. Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter. Dichter über ihre Dichtungen XII/2. München, 1973.

Sekundärliteratur

Aust, Hugo. *Theodor Fontane: "Verklärung". Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke.* Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur XXVI. Bonn, 1974.

Bange, Pierre. "Humor und Ironie in 'Effi Briest.'" In *Fontanes Realismus*. Berlin, 1972, S. 143-148.

Böckmann, Paul. "Der Zeitroman Fontanes." In *Theodor Fontane*. Darmstadt, 1973, S. 80-110 [zuerst in *Der Deutschunterricht* 11, 5 (1959), 59-81].

Bonwit, Marianne. "Effi Briest und ihre Vorgängerinnen Emma Bovary und Nora Helmer." *Monatshefte* 40 (1948), 445-456.

Brinkmann, Richard. "Das Bild vom Menschen bei Theodor Fontane." Diss. Tübingen 1948.

———. *Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen.* München, 1967.

Carlsson, Anni. "Ibsens Spuren im Werk Fontanes und Thomas Manns." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 43 (1969), 289-296.

Croner, Else. *Fontanes Frauengestalten.* Berlin, 1906.

Demetz, Peter. *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen.* München, 1964.

Erler, Gotthard. "'Ich bin ein Mann der langen Briefe.' Bekanntes und Unbekanntes über Fontanes Briefe." *Fontane-Blätter* 1, 7 (1968), 314-330.

———. "'Mathilde Möhring.'" In *Fontanes Realismus*. Berlin, 1972, S. 149-156.

Ernst, Joachim. "Gesetz und Schuld im Werk Fontanes." *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 3, 3 (1951), 220-229.

Eyssen, Jürgen. "Theodor Fontane. Eine Zusammenstellung der wichtigsten deutschsprachigen Literatur seit 1964." *Buch und Bibliothek*, Februar 1972, S. 194-197.

Fontane-Weber, Elisabeth. "Zu Theodor Fontanes Eheleben." *Das literarische Echo* 19, 3 (1. November 1916), Sp. 170-171.

Fontanes Realismus. Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes in Potsdam. Vorträge und Berichte. Hrsg. v. Hans-Erich Teitge und Joachim Schobes. Berlin, 1972.

- Friedrich, Gerhard. "Die Frage nach dem Glück in Fontanes 'Irrungen, Wirrungen.'" *Der Deutschunterricht* 11, 4 (1959), 76-87.
- _____. "Das Glück der Melanie van der Straaten. Zur Interpretation von Theodor Fontanes 'L'Adultera.'" *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 12 (1968), 359-382.
- _____. "Die Schuldfrage in Fontanes 'Cécile.'" *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970), 520-545.
- _____. "Die Witwe Pittelkow." *Fontane-Blätter* 3, 2 (1974), 109-124.
- Furst, Lilian R. "Madame Bovary and Effi Briest. An Essay in Comparison." *Romanistisches Jahrbuch* 12 (1961), 124-135.
- Geffcken, Hanna. "Effi Briest und Madame Bovary." *Das literarische Echo* 22 (1. Februar 1921), Sp. 523-527.
- Gellhaus, Augusta. *Sittliches Werten bei Fontane*. Diss. Bonn 1931. Düren-Rheinland, 1932.
- Genschmer, Fred. "Theodor Fontane: A Study in Restraint." *Monatshefte* 33 (1941), 265-274.
- Gilbert, Mary-Enole. "Fontanes 'Effi Briest.'" *Der Deutschunterricht* 11, 4 (1959), 63-75.
- Grages, Lore. *Frauengestaltung bei Theodor Fontane*. Diss. Frankfurt a. M. 1930. Heppenheim, 1931.
- Herrmann, Helene. "Theodor Fontanes 'Effi Briest'. Die Geschichte eines Romans." *Die Frau* 19 (1911/12), 543-554, 610-625, 677-694.
- Hertling, Gunter H. "Kleist's Michael Kohlhaas und Fontanes Grete Minde: Freiheit und Fügung." *German Quarterly* 40, 1 (1967), 24-40.
- Hoffmeister, Werner. "Theodor Fontanes 'Mathilde Möhring'. Milieustudie oder Gesellschaftsroman?" *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), Sonderheft, 126-149.
- Jolles, Charlotte. *Theodor Fontane*. Sammlung Metzler CXIV. Stuttgart, 1972.
- Kafitz, Dieter. "Die Kritik am Bildungsbürgertum in Fontanes Roman 'Frau Jenny Treibel.'" *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), Sonderheft, 74-101.
- Killy, Walther. *Romane des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter*. Göttingen, 1967, bes. S. 193-211 [Neudruck von *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*. München, 1963].
- Klieneberger, H. R. "Social Conformity and Non-Conformity in the Novels of Fontane." *Forum for Modern Language Studies* 4 (1968), 387-395.



- Kohn-Bramstedt, E. "Marriage and Misalliance in Thackeray and Fontane." *German Life and Letters* 3 (1938/39), 285-297.
- Kremzow, Heinz F. A. "Theodor Fontane und die zeitgenössische Gesellschaftsordnung im Spiegel seiner Romane. Eine Betrachtung." *Ethik. Sexual- und Gesellschaftsethik* 10 (1933/34), 349-357.
- Kuczynski, Jürgen. "'Schach von Wuthenow' und die Wandlung der deutschen Gesellschaft um die Wende der siebziger Jahre." *Neue deutsche Literatur* 2, 7 (1954), 99-110.
- Lange, Hans J. M. "Die gesellschaftlichen Beziehungen in den Romanen Theodor Fontanes." Diss. Halle 1950.
- Lazarowicz, Klaus. "Moral- und Gesellschaftskritik in Theodor Fontanes erzählerischem Werk." In *Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch*. Berlin, 1961, S. 218-231.
- Lowe, Theodore L. "The Problems of Love and Marriage in the Novels of Theodor Fontane." Diss. Univ. of Pennsylvania 1955.
- Lübbe, Hermann. "Fontane und die Gesellschaft." In *Theodor Fontane*. Darmstadt, 1973, S. 354-400 [zuerst in *Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert. Festgabe für Benno von Wiese*. Bonn, 1963, S. 229-273].
- Lukács, Georg. *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus. Eine Übersicht ihrer Hauptströmungen*. Berlin, 1947.
- . "Der alte Fontane." In *Theodor Fontane*. Darmstadt, 1973, S. 25-79 [zuerst in *Sinn und Form* 3 (1951), 44-93].
- Mann, Thomas. "Der alte Fontane." In *Das Fontane-Buch*. Hrsg. v. Ernst Heilborn. Berlin, 1919, S. 35-62.
- Martini, Fritz. "Theodor Fontanes Romane." *Zeitschrift für Deutschkunde* 49, 8 (1935), 513-530.
- . "Theodor Fontane." *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898*. 2. durchgesehene Aufl. Epochen der deutschen Literatur. Geschichtliche Darstellungen V/2. Stuttgart, 1964, S. 737-800.
- Meyer, Herman. "Theodor Fontane. 'L'Adultera' und 'der Stechlin.'" In *Theodor Fontane*. Darmstadt, 1973, S. 201-232 [zuerst in H. M., *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart, 1961, S. 155-185].
- Mommsen, Katharina. *Gesellschaftskritik bei Fontane und Thomas Mann*. Literatur und Geschichte X. Heidelberg, 1973.
- Müller-Seidel, Walter. "Gesellschaft und Menschlichkeit im Roman Theodor Fontanes." *Heidelberger Jahrbücher* 4 (1960), 108-127.

- _____. "Der Stechlin." In *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Benno von Wiese. Bd. II: *Vom Realismus bis zur Gegenwart*. Düsseldorf, 1963, S. 146-189, 430-434.
- _____. "Besitz und Bildung. Über Fontanes Roman 'Frau Jenny Treibel.'" In *Fontanes Realismus*. Berlin, 1972, S. 129-142.
- _____. *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart, 1975.
- Nürnberger, Helmuth. *Der frühe Fontane. Politik. Poesie. Geschichte. 1840 bis 1860*. Hamburg, 1967.
- _____. *Theodor Fontane in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg, 1968.
- Park, Rosemary. "Theodor Fontane's Unheroic Heroes." *Germanic Review* 14 (1939), 32-44.
- Paul, Fritz. "Fontane und Ibsen." *Edda* 57 (1970), 169-177.
- Petersen, Julius. "Fontanes Altersroman." *Euphorion* 29 (1928), 1-74.
- Poser, Wolfgang. "Gesellschaftskritik im Briefwerk Fontanes." Diss. Frankfurt a. M. 1958.
- Preisendanz, Wolfgang. "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts." In *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Hans Steffen. 2. Aufl. Göttingen, 1967, S. 187-210.
- Radbruch, Gustav. *Theodor Fontane oder Skepsis und Glaube*. 2. Aufl. Leipzig, 1948.
- Raphaël, Gaston. "'Mathilde Möhring' de Theodor Fontane." *Études Germaniques* 3 (1948), 297-303.
- Resnikow, Sylvia. "Das Gesellschaftsbild im Romanwerk Theodor Fontanes." Diss. Univ. of Wisconsin 1942.
- Reuter, Hans-Heinrich. "Zu Aufzeichnungen und Briefen Theodor Fontanes." *Sinn und Form* 13, 5/6 (1961), 750-756.
- _____. "Die Geschichte einer Verspätung. Theodor Fontanes Weg zum gesellschaftlichen Schriftsteller." *Sinn und Form* 16, 5 (1964), 653-675.
- _____. "Die Poggenpuhls. Zu Gehalt und Struktur des Gesellschaftsromans bei Theodor Fontane." *Études Germaniques* 20, 3 (1965), 346-359.
- _____. "Entwurf eines kritischen Überblicks über den Stand und die Perspektiven der gegenwärtigen Fontane-Forschung anlässlich des Fontane-Symposiums in Potsdam." *Weimarer Beiträge* 12 (1966), 674-699.

- _____. *Fontane*. 2 Bde. München, 1968.
- _____. "Theodor Fontane." In *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter hrsg. v. Benno von Wiese. Berlin, 1969, S. 557-598.
- Richter, Karl. *Resignation. Eine Studie zum Werk Theodor Fontanes*. Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur VII. Stuttgart und Berlin, 1966.
- Robinson, Alan. "Problems of Love and Marriage in Fontane's Novels." *German Life and Letters*, N. F. 5 (1951/52), 279-285.
- Roch, Herbert. *Fontane, Berlin und das 19. Jahrhundert*. Berlin-Schöneberg, 1962.
- Sasse, H.-C. "The Unknown Fontane: Sketches, Fragments, Plans." *German Life and Letters* 20 (1966), 25-33.
- _____. *Theodor Fontane. An Introduction to the Novels and Novellen*. Oxford, 1968.
- Schafarschik, Walter, Hrsg. *Erläuterungen und Dokumente. Theodor Fontane. Effi Briest*. Stuttgart, 1972.
- Schlaffer, Heinz. "Das Schicksalsmodell in Fontanes Romanwerk. Konstanz und Auflösung." *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 16 (1966), 392-409.
- Schmitz, Marianne. "Die Milieudarstellung in den Romanen aus Fontanes reifer Zeit." Diss. Bonn 1950.
- Shears, Lambert A. "Theodor Fontane as a Critic of the Novel." *PMLA* 38 (1923), 389-400.
- Sommer, Dietrich. "Prädestination und soziale Determination im Werk Theodor Fontanes." In *Theodor Fontanes Werk in unserer Zeit*. Potsdam, 1966, S. 37-52.
- Spier, Hedwig. "Theodor Fontane: Weltbild und Träger seines Gesellschaftsromans." Diss. Univ. of Washington 1967.
- Stern, Josef Peter M. "'Effi Briest': 'Madame Bovary': 'Anna Karenina.'" *Modern Language Review* 52 (1957), 363-375.
- Stockum, Theodorus C. van. "Zu Theodor Fontanes Lebensanschauung." *Neophilologus* 45 (1961), 123-138.
- Strech, Heiko. *Theodor Fontane: Die Synthese von Alt und Neu. "Der Stechlin" als Summe des Gesamtwerkes*. Philologische Studien und Quellen LIV. Berlin, 1970.
- Teller, Louis. "Fontane in Flauberts Fußstapfen." *Revue des Langues vivantes* 23 (1957), 147-160, 231-255, 331-343.



Theodor Fontane. Hrsg. v. Wolfgang Preisendanz. Wege der Forschung CCCLXXXI. Darmstadt, 1973.

Turner, David. "Fontanes *Frau Jenny Treibel*: A Study in Ironic Discrepancy." *Forum for Modern Language Studies* 8 (1972), 132-147.

Verchau, Ekkhard. "Zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes. 'Der Mensch bleibt die Hauptsache.'" *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 299 (27. Dezember 1969), Beilage.

Vincenz, Guido. *Fontanes Welt. Eine Interpretation des 'Stechlin'*. Diss. phil. Zürich 1965. Zürich, 1966.

Wandel, Christiane. *Die typische Menschendarstellung in Theodor Fontanes Erzählungen*. Diss. Berlin 1938. Weida, 1938.

Wandrey, Conrad. *Theodor Fontane*. München, 1919.

Wölfel, Kurt. "'Man ist nicht bloß ein einzelner Mensch.' Zum Figurenentwurf in Fontanes Gesellschaftsromanen." *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82 (1963), 152-171.

Wohlgemuth, Rolf. "Fontane, der Seher des Untergangs." *Heute und Morgen. Literarische Monatszeitschrift* 1 (1948), 63-64.

Wolter, Hildegard. *Probleme des Bürgertums in Theodor Fontanes Zeitromanen*. Diss. Marburg 1935. Marburg, 1935.

Zerner, Marianne. "Die sozialen Schichten in den Berliner Romanen Theodor Fontanes." Diss. Yale 1939.

———. "Zu Fontanes *Vor dem Sturm*." *German Quarterly* 13 (1940), 201-206.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293102419789