



Stefan Neuhaus (Hg.)

Effi Briest Handbuch



J.B. METZLER



J.B. METZLER

Stefan Neuhaus (Hg.)

Effi Briest-Handbuch

J. B. Metzler Verlag

Der Herausgeber

Stefan Neuhaus ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz.

Die Namen der Kapitelautoren wurden online korrigiert. Dort stand anfangs überall der Name des Herausgebers.

ISBN 978-3-476-04873-8

ISBN 978-3-476-04874-5 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-04874-5>

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

J. B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland,

ein Teil von Springer Nature, 2019, korrigierte

Publikation 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
(Foto: United Archives / Alamy Stock Photo)

J. B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature Die Anschrift der Gesellschaft ist:
Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Inhalt

Einleitung	VII
Editorische Vorbemerkung	XII
Siglen	XII

I Literaturgeschichte

1 Das späte 19. Jahrhundert	Christian Geulen	3
2 Das literarische (Um-)Feld	Lothar Bluhm	9
3 Effi und ihresgleichen	Hugo Aust	13
4 Die soziale Stellung der Frau	Iris Meinen	23
5 Nation und Nationalismus	Stefan Neuhaus	30

II Autor und Werk

6 Theodor Fontane: Leben und Werk	Cord Beintmann	39
7 Bekanntschaft mit anderen Autoren	Cord Beintmann	51
8 Selbstzeugnisse	Rolf Selbmann	56
9 Die Ardenne-Affäre	Rolf Selbmann	61
10 Anmerkungen zur ›Judenfrage‹	Hans Otto Horch	64
11 Effi und Cécile: Bezüge zu Figuren und Motiven in Fontanes Werk	Stefan Neuhaus	68
12 Bezüge zu <i>Irrungen, Wirrungen</i>	Klaus Müller-Salget	73
13 Handlung	Johann Holzner	76
14 Figuren	Klaus Müller-Salget	86

III Rezeption

15 Der Roman im Spiegel der zeitgenössischen Kritik	Christoph Jürgensen	101
16 Die übersetzerische Rezeption	Wolfgang Pöckl	107
17 Die Rezeption im Drama	Iris Meinen	113

18 Produktive Rezeption: Spuren in anderen literarischen Werken	Helga Arend	119
19 Theodor Fontane und Thomas Mann	Hans Otto Horch	125
20 Verfilmungen	Christiane Schönfeld	131

IV Themen, Motive und Symbole

21 Natur-, Jahreszeiten- und Wettersymbolik	Rolf Selbmann	149
22 Der Chinesen-Spuk als »ein Drehpunkt für die ganze Geschichte«	Klaus Müller-Salget	153
23 Familie	Veronika Schuchter	156
24 Ehe, Erotik und Sexualität	Rolf Selbmann	161
25 Krankheit und Tod	Veronika Schuchter	166
26 Bürgerlichkeit und Gesellschaft	Helmut Schmiedt	171
27 Geographie und Architektur	Rolf Selbmann	175
28 Räume	Rolf Selbmann	179
29 Philosophie	Werner Moskopp	183
30 Religion	Irene Zanol	191
31 Bildung	Volker Ladenthin	199
32 Kunst und Musik	Klaus Müller-Salget	204
33 Literatur	Rolf Selbmann	207

V Theoretische Zugänge

34 Literatur und Theorie	Stefan Neuhaus	215
35 Theoriegeleitet Fontane interpretieren: »Effis Zittern: ein Affektsignal und seine Bedeutung«	Jürgen Wertheimer	221
36 Erzähltheorie/Narratologie	Michael Scheffel	225
37 Hermeneutik	Ilona Mader	233
38 Werkimmanente Interpretation	Michael Braun	240
39 Psychoanalyse	Veronika Schuchter	244

40 Erinnerungs- und Gedächtnistheorien
Anna Braun 252

41 Konstruktivismus und Dekonstruktion
Irmtraud Hnilica 260

42 Diskursanalyse Helmut Grugger 268

43 Gender Studies Christine Kanz 277

44 Alterität Sabine Egger 287

45 Emotionsforschung Michael Braun 294

46 Subjekt- und Identitätstheorien
Florian Huber 300

Erratum zu: Effi Briest-Handbuch E1

Anhang

Zeittafel Cord Beintmann 311

Auswahlbibliographie 314

Autorinnen und Autoren 319

Personenregister 320

Sach- und Werkregister 323

Einleitung

»Aber ob nach dem Leben oder nicht, die Kunst hat eben ihre eignen Gesetze.«
Brief Theodor Fontanes an Siegfried Samosch vom 18. September 1891 (DÜW 2, 423)

»Eine Romanbibliothek der rigorosesten Auswahl, und beschränkte man sie auf ein Dutzend Bände, auf zehn, auf sechs, – sie dürfte ›Effi Briest‹ nicht vermissen lassen.« Dieses hohe Lob spendete 1919, also vor rund 100 Jahren und 100 Jahre nach Fontanes Geburt, kein Geringerer als Thomas Mann, der, wenn man in seiner Besprechung von Conrad Wandreys Buch über Fontane (Wandrey 1919) weiterliest, das Lob zu einem Preis der Kunst erweitert. So wird *Effi Briest* zu dem prototypischen Beispiel für das Beste, das nur die Kunst zu schaffen vermag: »Heißt es nicht, kein Gebilde aus Menschenhand sei vollkommen? Und doch, so sehr man gestimmt sein mag, der Menschheit Bescheidenheit anzuraten, – der Satz ist falsch, es gibt das Vollkommene, als Künstler bringt der Mensch es träumerisch zuweilen hervor. Das sind seltenste Glücksfälle [...]« (Mann 1990, 10, 577).

Thomas Mann spielt hier zugleich auf eine berühmte Ballade Fontanes an, *Die Brück am Tay*, und zwar auf die von den Hexen gesprochenen Zeilen: »Tand, Tand, / Ist das Gebilde von Menschenhand« (Fontane 1989, 1, 166 und 168), auf diese geistreiche Weise Fontane zugleich widerlegend und feierend. Thomas Mann ist immer wieder in Reden und Aufsätzen auf Fontane zu sprechen gekommen (s. Kap. 19). Aus dem Jahr 1910 stammt das frühe Bekenntnis: »Und er ist unser Vater [...]« (Mann 1990, 13, 817). Das lässt sich auch ganz praktisch verstehen. Fontanes Prosa dürfte vorbildhaft für den Autor Thomas Mann gewesen sein, etwa die »typische[] Funktion der Gespräche« (Moulden/Wilpert 1988, 66; auch 98–99). Auch ist anzunehmen, dass Mann den Namen, der seinem ersten und nobelpreisgekrönten Roman von 1901 den Titel gegeben hat, aus *Effi Briest* entlehnt hat (Mattern/Neuhaus 2018, 9 und 182). Auf die Frage Innstettens, wer Crampas sekundieren wird, antwortet Willersdorf:

»Er nannte zwei, drei Adlige aus der Nähe, ließ sie dann aber wieder fallen, sie seien zu alt und zu fromm, er werde nach Treptow hin telegraphieren an seinen Freund Buddenbrook. Und der ist auch gekommen, famoser Mann, schneidig und doch zugleich wie ein Kind. Er konnte sich nicht beruhigen und ging in größter Erregung auf und ab. Aber als ich ihm alles gesagt hatte, sagte er gerade so wie wir: ›Sie haben recht, es muß sein!‹« (283).

Die Nebenfigur Buddenbrook spiegelt die Überzeugungen der zentralen Figuren und wirft so einmal mehr die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer starren, Menschenleben kostenden Ordnung auf (s. Kap. 5, 14, 26, 41, 42). Gerade diese nur kurz in Erscheinung tretende und dennoch für die Konstruktion des Romans nicht unwesentliche Figur als geheimen Paten zu wählen wäre, selbst wenn die anderen Erklärungen zur Genese des Namens für *Buddenbrooks* eher stimmen sollten (z. B. ein Flurname, vgl. Mann 2002 ff., 1.2, 32), eine zu Thomas Manns Verfahren der geistreichen Anspielung passende Pointe. Jedenfalls klingen seine Ausführungen zu Fontane in weiten Teilen so, als habe er auch über sich selbst geschrieben: »Denn was wäre Dichtung, wenn nicht Ironie, Selbstzucht und Befreiung?« (Mann 1990, 10, 580).

Das Interesse nicht nur an *Effi Briest*, an Fontane und seinem Werk ist nach wie vor ungebrochen (s. Kap. 15–18, 20) und bedarf auch deshalb weiterer Erforschung. Ein Call for Papers für ein Panel im Rahmen der 43rd Annual Conference der US-amerikanischen German Studies Association (GSA) im Oktober 2019 in Portland, mit dem auf den runden Geburtstag anspielenden Titel »Fontane at 200«, verkündet:

»On the 200th birthday of Theodor Fontane, this panel series aims to assess the relevance of Fontane today.

Such an assessment is overdue. While Fontane remains a canonical figure in the German literary canon, the most important representative of poetic realism, and likely the best German-language novelist between Goethe and Mann, the scholarly attention devoted to Fontane's works often lags behind his stature [...]« (Lyon 2018).

Fontanes Romane sind, so heißt es weiter, einerseits in der Zeitgeschichte verwurzelt und behandeln andererseits zahlreiche Themen, die auch heute aktuell sind: »e. g., financial crisis, class conflict, changing gender roles, and migration« (ebd.).

Dass ausgerechnet der 1895 und nach einer lebensbedrohlichen Krise des alten Fontane (FHB, 634) veröffentlichte Roman *Effi Briest* zu einem der erfolgreichsten Werke deutscher Sprache werden sollte, dass gerade dieser Roman weiterhin eine ebenso beliebte Lektüre an Schulen und Universitäten ist wie er von Menschen geliebt wird, die aus ganz privaten Gründen lesen, das dürfte auch noch viele andere Ursachen haben, denen jede Arbeit über den Roman und somit auch das vorliegende Handbuch nachzugehen bemüht sein sollte. Kurzgefasst und vorausschickend könnte man sagen: *Effi Briest* ist ein Roman, der all jenen Ansprüchen gerecht wird, wie sie Goethe im »Vorspiel auf dem Theater« des *Faust* in parodistischer und zugleich doch auch ernst gemeinter Weise in den Positionen von Dichter (Produzent), Direktor (Vermittler) und Lustiger Person (Figur, Werk) spiegelt, etwa wenn der Direktor meint: »Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen; / Und jeder geht zufrieden aus dem Haus« (Goethe 1998, 3/1, 11), oder wenn die Lustige Person feststellt: »Greift nur hinein ins volle Menschenleben! Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt, / Und wo ihr's packt, da ist's interessant« (Goethe 1998, 3/1, 13). Fontanes Zeitroman – eine neue Gattung, deren Erfindung ihm zugeschrieben wird – greift hinein ins volle Menschenleben der Gesellschaft des zweiten deutschen Kaiserreichs, deren immer noch durch feudale Machthierarchien und protestantisch-bürgerliche Moralvorstellungen geprägte Ordnungsmuster auf den Prüfstand gestellt werden und diese Prüfung aus vielerlei noch zu diskutierenden Gründen nicht bestehen (s. Kap. 1, 2, 4, 5, 6, 23, 24, 30, 31, 39, 43, 44). Vertreter*innen verschiedenster Stände, gesellschaftlicher Gruppierungen und Professionen kommen vor, auch wenn der Schwerpunkt auf dem niederen Adel oder dem Großbürgertum liegt (s. Kap. 26). Abgesehen von prekären sozialen und wirtschaftlichen Abhängigkeiten sind die Pro-

bleme der Figuren (s. Kap. 14), so zeigt sich etwa im Vergleich von Effi und Roswitha (so wenig Effi dies wahrhaben will), erkennbar ständeübergreifend.

Das *Faust*-Zitat ist auch in poetologisch-biographischem Sinn Programm. Es findet sich bereits bei dem nicht mehr ganz jungen, aber auch noch nicht zum Romanautor gewordenen Fontane in seinem Aufsatz *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* aus dem Jahr 1853: »Wohl ist das Motto [des Realismus] der Goethesche Zuruf: / Greif nur hinein ins volle Menschenleben, / Wo du es packst, da ist's interessant, / aber freilich, die Hand, die diesen Griff tut, muß eine künstlerische sein. Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt [...]« (Fontane 1979a, 43). Doch welche Merkmale, Verfahren und Techniken sind es, die der Autor herauspräpariert, und welche Werkzeuge benutzt er dafür, um zu einem solchen Ergebnis zu gelangen?

Thomas Mann durfte, weil er selbst ein bedeutender Autor war, die Schöpferkraft und Geniehaftigkeit von Schriftstellern wie Fontane feiern und konnte so nicht nur Fontane, sondern auch sich selbst als Genie inszenieren. Die Literatur- und Kulturwissenschaft freilich geht heute davon aus, dass wir es mit Texten zu tun haben, die eine besondere, komplexe Form der Mitteilung sind (s. Kap. 34); in den Worten Niklas Luhmanns: Die »Formen« von Kunst und Literatur »[...] werden als Mitteilung verstanden, ohne Sprache, ohne Argumentation. Anstelle von Worten und grammatischen Regeln werden Kunstwerke verwendet, um Informationen auf eine Weise mitzuteilen, die verstanden werden kann« (Luhmann 1997, 39). Wenn wir mit Luhmann die Gesellschaft als Ergebnis eines Prozesses der Sinnstiftung in einer von »Kontingenz« geprägten Welt betrachten (Luhmann 1997, 16), dann verdoppeln Kunst und Literatur diesen Konstruktionsprozess (s. Kap. 41) mit den ihnen eigenen Regeln, die von der konventionalisierten Alltagskommunikation abweichen. Deshalb sind beim Betrachten von Kunstwerken wie beim Lesen von literarischen Texten »Was-Fragen durch Wie-Fragen zu ersetzen« (Luhmann 1997, 147). Mit anderen Worten: Die Handlung zusammenzufassen ist keine Kunst, aber die Art und Weise, wie diese Handlung literarisch gestaltet worden ist, zu beschreiben – das erfordert eine voraussetzungsreiche Argumentation (s. Kap. 13). Zumal das zentrale Kriterium für die Beurteilung von Kunst und Literatur Neuheit ist, vor allem auf formaler (also sprachlicher und struktureller) Ebene: »Nicht zuletzt liegt darin eine Prämie auf Komplexität des Arrange-

ments der Formen, denn das bietet die Chance, auch bei wiederholtem Durchgang immer wieder etwas Neues zu entdecken, was dann um so überraschender kommt« (Luhmann 1997, 85).

Um Neuheit zu erkennen, muss man wissen, was es vorher schon gab. Die Neuheit dieses Romans bezieht sich auf die Literatur- und Sozialgeschichte gleichermaßen (s. Kap. 38). Fontane war ein belesener und gebildeter Autor und *Effi Briest* zitiert indirekt oder direkt zahlreiche Autoren und Werke (s. Kap. 33), etwa Romane Sir Walter Scotts oder Gedichte Heinrich Heines. Die Handlung selber bezieht sich auf eine zeitgenössische ›reale‹ Affäre (s. Kap. 9); allerdings hat das Vorbild für die Figur Effi Briest, Elisabeth von Ardenne, noch bis 1952 gelebt (FHb, 637). Die »Berliner Skandalgeschichte« ist Fontane »von Emma Lessing, der Frau des Eigentümers der *Vossischen Zeitung*«, erzählt worden (FHb, 636). Fontane ist nicht der Einzige, der aus dieser Geschichte literarisches Kapital gewonnen hat, allerdings ist der ebenfalls auf der Ardenne-Affäre basierende, 1897 erschienene Roman *Zum Zeitvertreib* des Schriftstellerkollegen Friedrich Spielhagen (Spielhagen 2015) heute eigentlich nur noch bekannt, weil es *Effi Briest* gibt.

Fontanes *Effi Briest* scheint eine ›Mitteilung‹ anzubieten, die viele anspricht, von Leser*innen, die sich für die Liebesgeschichte oder das Zeitkolorit interessieren und sich vor allem mit der Figur Effi identifizieren, bis hin zu Wissenschaftler*innen, die sozial- oder literaturgeschichtliche Bezüge herstellen und diesen bekanntesten Roman wie die anderen Romane Fontanes auf ganz unterschiedliche Weise lesen; als Zeitroman, als Bildungs- oder Antibiogrammroman, als politischen Roman oder gar als »kulturhistorisches Dokument« (Craig 1998, 230) von mit Daten und Fakten nicht beschreib- und erklärbaren gesellschaftlichen Dispositionen und davon abhängigen menschlichen Gefühlslagen. Zu den vielen Superlativen über den Schriftsteller Fontane gehört der Satz des renommierten Historikers Gordon A. Craig: »Es gibt niemanden, der ihm gleicht. Kein Schriftsteller seiner Zeit hat so viele Themen behandelt wie er« (Craig 1998, 10).

Dass die Offenheit und somit Anschlussfähigkeit des Romans für Deutungen auch viele Spekulationen und Indienstnahmen für ganz besondere eigene Interpretationen zur Folge hat, wird in der Fontane-Forschung immer wieder deutlich. Zu den populären Fehl einschätzungen gehört die Auffassung, der Erzähler spiele keine wichtige Rolle: »Durch die hohe Dialogizität in den Romanen tritt der zumeist nullfokalierte Erzähler oftmals stark in den Hintergrund. Die

Handlung, so Barbara Naumann, ist auf die Gesprächsszenen zwischen seinen Figuren hin organisiert und kulminiert in diesen« (Murr u. a. 2018, 135). Klaus Müller-Salget und Michael Scheffel werden genauer erläutern, dass und weshalb dem nicht so ist (s. Kap. 14, 36). Ohnehin funktioniert die hier stillschweigend vorgenommene Gleichsetzung von allwissendem Erzähler und Trivialität des Erzählens nur bedingt, wenn man beispielsweise bedenkt, dass auch Franz Kafka einen allwissenden Erzähler verwendet. Nicht nur das Zurücktreten hinter die Figuren, auch die – bei Fontane wie bei Kafka – deutlichen Erzählerkommentare, die allerdings nun nicht mehr in einen auf den ersten Blick sinnhaften Deutungszusammenhang eingebunden sind (wenn sie nicht sogar gegen solche Deutungen arbeiten), verdienen Beachtung.

Die Modernität des Romans zu begründen braucht es wohl noch mehr als dieses Handbuch, aber es sollte eine gute Grundlage dafür sein. Zwei Beispiele für diese Modernität lassen sich mit den Begriffen Liebe und Sexualität einerseits (s. Kap. 24), gesellschaftliche Normen und Konventionen andererseits bezeichnen. Crampas muss sterben, weil Effi und er einen »Schritt vom Wege« gegangen sind, wobei dieser Begriff als Beispiel für die bereits angesprochene intertextuelle Tiefe des Romans gelten kann. *Ein Schritt vom Wege* ist der Titel eines zeitgenössischen Lustspiels (!) von Ernst Wichert (Wichert 1873), das Fontane als Theaterkritiker gesehen und besprochen hat. Fontanes Besprechung beginnt mit den auch auf seinen Roman anzuwendenden Worten: »Ein altes Thema, gefällig variiert« (Fontane 1979b, 95). Allerdings findet Fontane durchaus kritische Worte über das heute wohl zu Recht vergessene Stück: »Die *Kunst* erheischt freilich noch ein wenig mehr, nicht Kopie, sondern Spiegelbild, nicht Abschreibung, sondern Vertiefung oder Verschönerung des Daseins« (Fontane 1979b, 98).

Keine Verschönerung, aber Vertiefung findet in *Effi Briest* statt. Dort ist es Crampas, der das Stück, eine weihnachtliche Belustigung, als Regisseur inszeniert, mit Effi in der Hauptrolle. Anspielungsreich und, wenn man es auf den unmittelbar auf die Aufführung folgenden Seitensprung und die beginnende Affäre bezieht, durchaus anzüglich heißt es im Roman: »Der ›Schritt vom Wege‹ kam wirklich zu stande [...]« (169). Die 18-jährige Effi ist eben schon weiter als die, kurz vor Effis Seitensprung, mit Innstetten und Crampas kokettierende Tochter des Oberförsters Ring (176). Das Verhalten der pubertierenden Cora Ring wird von der gestrengen Sidonie vielsagend mit folgenden Worten charakterisiert – die drei Punkte sind die von

den Leser*innen aufzufüllende Leerstelle: »Ich habe noch keine Vierzehnjährige gesehen...« (185). »...die sich so schamlos verhalten hat, ließe sich der Satz etwa vervollständigen.

Sexualität als etwas einerseits Natürliches und andererseits Gefährliches zu inszenieren hat eine Tradition, die bis in die Gegenwartsliteratur hinein nichts von ihrer Brisanz verloren hat, man denke etwa an Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* von 1983, in dem es über »vierzehnjährige Mädchen mit ihren ersten Freunden« heißt, dass sie »noch mit dem Schrecken der Welt kätzchenartig herumspielen, bevor sie selbst ein Teil des Schreckens werden« (Jelinek 2009, 140). Allerdings sind die Mädchen oder Frauen, auch das wird in beiden Romanen deutlich, nicht die Taktgeber des Schreckens. In *Die Klavierspielerin* ist es der Klavierschüler Klemmer, der seine Lehrerin »unterwerfen« will (Jelinek 2009, 69), indem er sie benutzt, vor allem sexuell: »Lernen möchte er im Umgang mit einer um vieles älteren Frau – mit der sorgsam umzugehen nicht mehr nötig ist –, wie man mit jungen Mädchen umspringt, die sich weniger gefallen lassen. Könnte dies mit Zivilisation zu tun haben?« (Jelinek 2009, 68). Allerdings zeichnet sich auch Erikas Mutter durch äußerste Grausamkeit aus: »Die Mutter fügt Erika lieber persönlich ihre Verletzungen zu und überwacht sodann den Heilungsvorgang« (Jelinek 2009, 13).

Den ironisch-kritischen Befund einer tendenziell menschenfeindlichen Ordnung nimmt bereits *Effi Briest* vorweg (s. Kap. 5, 25, 26, 41, 43). Darin ist es vor allem Innstetten, dessen Handeln alle offiziellen Repräsentanten bis hin zum Kaiser exkulpieren (338), allerdings auch die Ministerin. Zwar hilft sie Effi, ihre Tochter wiederzusehen (ein unglückliches Wiedersehen mit fatalen Folgen), doch betont sie gleichzeitig, dass sie das Verhalten Innstettens, bis hin zur Entfremdung der Tochter von der Mutter, durchaus »rechtfertigen« könne (321). Die »männliche Herrschaft« (Bourdieu 2012) der Gesellschaft lässt keine Verteilung der Schuld auf die Geschlechter zu. Es sind die männlichen Verhaltensweisen, der »Ehrenkultus« und »Götzendienst« (280) des »uns tyrannisierende[n] Gesellschafts-Etwas« (278), die dazu führen, dass Innstetten, obwohl er sich in seinem »letzten Herzenswinkel zum Verzeihen geneigt« fühlt (277), seine Frau verstößt. Erst nach dem Duell bekommt er Skrupel, fragt sich: »Wo liegt die Grenze?«, und erkennt, dass es sich, nicht zuletzt angesichts der seit dem Seitensprung vergangenen Zeit, wohl um einen Fall von »Prinzipienreiterei« handelt: »So aber war alles einer Vorstellung, einem Begriff zu Liebe, war eine

gemachte Geschichte, halbe Komödie. Und diese Komödie muß ich nun fortsetzen und muß Effi wegschicken und sie ruinieren, und mich mit... Ich mußte die Briefe verbrennen, und die Welt durfte nie davon erfahren« (287). Damit denkt Innstetten das, was Frauenfiguren um Effi sagen, etwa Roswitha: »das ist ja nun schon eine halbe Ewigkeit her, und die Briefe [...] – die sahen ja schon ganz gelb aus, so lange ist es her« (291), während die Geheimrätin Zwicker in einem Brief an eine Freundin unumwunden fragt: »Wozu giebt es Öfen und Kamine?« (305).

In Fontanes wie in Jelineks jeweils wohl wichtigstem Roman – Elfriede Jelinek wurde 2004 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet – spielt die Frage nach einem sozialen Miteinander in einer gesellschaftlichen Ordnung, die ein freies, selbstbestimmtes und glückliches Leben ermöglicht, wohl die zentrale Rolle (s. Kap. 46). Dass sich die Frage bei Jelinek radikaler und dringlicher zu stellen scheint, dürfte eher am Stil als an den fiktional-modellhaften Auswirkungen auf die Figuren liegen. Erika Kohut wird vergewaltigt und verletzt sich selbst, Effi Briest und ihr Liebhaber sterben.

Um sich den durch Fontanes Roman eröffneten Perspektiven möglichst umfassend annähern zu können, ist das Handbuch in eine Vielzahl von Einzelkapiteln gegliedert, die sich mit den sozialgeschichtlichen, den literarhistorischen, den biographischen, den werkgeschichtlichen Voraussetzungen (s. Kap. 1–14 und die Zeittafel), also den Entstehungsbedingungen (s. bes. Kap. 6–10) und der Rezeption (S. Kap. 15–20) wie den medialen Verarbeitungen ebenso beschäftigen wie mit zentralen Themen, Motiven und Symbolen (s. Kap. 21–33). In einem weiteren größeren Abschnitt (s. Kap. 34–46) wird versucht, sich der Interpretation des Romans auf verschiedenen Wegen zu nähern, aus der Überzeugung heraus, dass exemplarisches theoriegeleitetes Interpretieren die bestmögliche Hilfestellung für die weitergehende Beschäftigung mit dem Roman etwa in Schule und Universität (aber auch für den Gewinn ganz persönlicher Erkenntnisse) bietet und dass, mit Roland Barthes gesprochen, die Interpretation eines literarischen Texts aus den »Variationen der in den Werken angelegten und gewissermaßen anlegbaren Bedeutungen« be- oder entsteht (Barthes 1967, 68), also die (freilich infinite) Summe seiner möglichen Interpretationen ist. Nicht jede Theorie ist gleich naheliegend für jedes Werk, so dürfte es (wenn es sich hierbei auch um ein extremes Beispiel handelt) wenig ergiebig sein, Goethes *Wahlver-*

wandschaften mit postkolonialen Ansätzen zu Leibe zu rücken. Es wurde versucht, das gewählte Set an theoretischen Zugriffen bestmöglich auf die vom Roman besonders betonten Themen abzustimmen.

Großer Dank gebührt Lektor Oliver Schütze für sein Vertrauen und die wunderbare Zusammenarbeit, Klaus Müller-Salget für seine mehr als wertvolle Hilfe bei der Korrektur, Jonas Breer für die Erstellung des Registers und natürlich all den Beiträger*innen, die mithelfen, dass dieser Roman im kollektiven Gedächtnis weiterlebt. Fontane hätte sich, das belegen bereits seine Selbstzeugnisse, nichts Schöneres wünschen können, als dass sein Werk im Bewusstsein seiner Leser*innen auch über seine eigene Zeit hinaus eine solche Rolle spielt. Effi Briest ist tot, es lebe *Effi Briest!*

Koblenz, im März 2019
Stefan Neuhaus

Literatur

- Barthes, Roland: Kritik und Wahrheit. Aus dem Franz. übers. von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M. 1967.
- Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. Aus dem Franz. übers. von Jürgen Bolder. Frankfurt a. M. 2012.
- Craig, Gordon A.: Über Fontane. Aus dem Amerik. übers. von Jürgen Baron von Koskull. München 1998.
- Fontane, Theodor: Aufsätze und Aufzeichnungen. In: Ders.: Erinnerungen, ausgewählte Schriften und Kritiken. Werke und Schriften, Bd. 28. Hg. von Jürgen Kolbe. Frankfurt a. M. u. a. 1979. [Fontane 1979a]
- Fontane, Theodor: Theaterkritiken, Bd. 1: 1870–1874. In: Ders.: Erinnerungen, ausgewählte Schriften und Kritiken. Werke und Schriften, Bd. 30. Hg. von Siegmund Gerndt. Frankfurt a. M. u. a. 1979. [Fontane 1979b]
- Fontane, Theodor: Gedichte. 3 Bde. Hg. von Joachim Krueger und Anita Golz. Berlin/Weimar 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. München 1998.
- Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Roman. Reinbek bei Hamburg ⁴¹2009.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997.
- Lyon, John: CFP (GSA panel): Fontane at 200, Portland, OR. In: <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/3394220/cfp-fontane-200-jan-20-2019-german-studies-association-conference> (28.12.2018).
- Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt a. M. 1990.
- Mann, Thomas: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Hg. von Heinrich Detering u. a. Frankfurt a. M. 2002 ff.
- Mattern, Nicole/Stefan Neuhaus (Hg.): Buddenbrooks-Handbuch. Stuttgart 2018.
- Moulden, Ken/Gero von Wilpert (Hg.): Buddenbrooks-Handbuch. Stuttgart 1988.
- Murr, Sandra u. a.: Fontanes ›Force‹ und die Figurensprache in ›Effi Briest‹. In: *FBI* 106 (2018), 135–142.
- Spielhagen, Friedrich: Zum Zeitvertreib. Berlin 2015.
- Wandrey, Conrad: Theodor Fontane. München 1919.
- Wichert, Ernst: Ein Schritt vom Wege. Berlin 1873.

Editorische Vorbemerkung

Nur mit Seitenzahl wird folgende Ausgabe des Romans im Text zitiert:

Fontane, Theodor: *Effi Briest*. In: Ders.: Große Brandenburger Ausgabe: Das erzählerische Werk, Bd. 15. Hg. von Christine Hehle. Berlin 1998.

Es gibt mehrere Ausgaben der Werke Fontanes, die teilweise abgekürzt zitiert werden, vgl. das folgende Abkürzungsverzeichnis. Da die im Berliner Aufbau-Verlag erscheinende Große Brandenburger Ausgabe noch nicht vollständig und nicht in jeder Bibliothek vorhanden ist und da ihre Anschaffung aber wohl nur Bibliotheken möglich ist, wird nur *Effi Briest* verbindlich nach dieser Ausgabe zitiert und ansonsten auch auf die in vielen Bibliotheken vorhandenen anderen Ausgaben zurückgegriffen. Dies sind vor allem die beiden vom Münchner Hanser-Verlag und von der Münchner Nymphenburger Verlagshandlung veröf-

fentlichten großen Werkausgaben, die außerdem als Taschenbuchausgaben in den Handel gekommen sind. Gebräuchlich, weil seinerzeit als eine frühe Paperback-Werkausgabe kostengünstig zu haben, ist die Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe in 15 Bänden von 1969. Die Hanser-Ausgabe ist vom Berliner Ullstein-Verlag im Taschenbuch vertrieben worden. Noch komplizierter ist die weitere Editionsfrage, insbesondere der Briefe. Da die Äußerungen des Autors zu seinem Roman, soweit sie für dieses Handbuch relevant sind, überschaubar sind, wird nur die seinerzeit relativ weit verbreitete zweibändige Ausgabe in der Reihe »Dichter über ihre Dichtungen« abgekürzt zitiert.

Den entsprechenden Abkürzungen folgt vor der Seitenangabe die Bandangabe, bei der HFA erst die Angabe der Abteilung und dann des Bandes.

Siglen

DÜW Fontane, Theodor: Der Dichter über sein Werk.

2 Bde. Hg. von Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter. Für die Taschenbuchausgabe durchgesehene und erweiterte Fassung. München 1977.

FBI Fontane-Blätter/Fontane Blätter. Halbjahresschrift, begr. 1965. Hg. im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs und der Theodor-Fontane-Gesellschaft.

FHb Grawe, Christian/Helmuth Nürnberger (Hg.): Fontane-Handbuch. Stuttgart 2000.

GBA Fontane, Theodor: Große Brandenburger Ausgabe. Begr. und hg. von Gotthard Erler, fortgef. von Gabriele Radecke und Heinrich Detering. 48 Bde (geplant). Berlin 1994 ff.

HFA Fontane, Theodor: Sämtliche Werke, Schriften und Briefe. Hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. 4 Abteilungen. München 1962–1982.

NFA Fontane, Theodor: Sämtliche Werke. 27 Bde und Teilmä. Hg. von Edgar Gross, Kurt Schreinert, Jutta Neendorff-Fürstenau u. a. München 1959–1970.

NTA Fontane, Theodor: Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe in 15 Bänden. München 1969.

I Literaturgeschichte



1 Das späte 19. Jahrhundert

Literatur als Selbstreflexion historischer Epochen

Das 19. Jahrhundert wird oft als ›langes‹ Jahrhundert bezeichnet: man lässt es üblicherweise mit der Französischen Revolution von 1789 beginnen und mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 enden. Doch ist der Verweis auf singuläre Ereignisse nur eine Form der Periodisierung. Eine andere ist die Frage nach Übergängen und Schwellenphasen, in denen sich ältere Lebensformen und Gesellschaftsstrukturen auflösen und neue herausbilden. In dieser Hinsicht sind mindestens drei Phasen des 19. Jahrhunderts unterscheidbar: Die von Reinhart Koselleck so genannte ›Sattelzeit‹ der Entstehung der Moderne zwischen Aufklärung und Vormärz; die Phase der industriellen und politischen Doppelrevolution von 1848 mit dem gleichzeitigen Beginn der modernen Arbeiterbewegung; und schließlich die durch Hochindustrialisierung, Nationalismus (s. Kap. 5), Reformbewegung und Imperialismus geprägte Schlussphase, die nicht zuletzt kultur- und ideengeschichtlich in vielen Aspekten bereits das 20. Jahrhundert vorwegnahm (s. Kap. 2) oder ankündigte (Koselleck 1972, vgl. außerdem: Osterhammel 2009; Wehler 1987–2008; Nipperdey 1983–1992).

Fontanes 1894/95 zunächst als Vorabdruck und dann in Buchform erschienener Roman *Effi Briest* fällt mitten in die dritte Phase des späten 19. Jahrhunderts. Die folgende Skizze seines historischen Kontexts wird sich daher auf das *Fin de Siècle* und auf die Frage konzentrieren, welche Aspekte der Lebensweise des 19. Jahrhunderts sich hier aufzulösen und welche neuen Formen der Selbst- und Weltwahrnehmung sich herauszubilden begannen. Dabei soll aber nicht ein allgemeines historisches Bild der Epoche gezeichnet werden, dessen Bezug zum Roman im Prinzip offenbleibt (s. Kap. 2). Vielmehr werden umgekehrt einige Leitmotive und Leitthemen des Romans aufgegriffen und im größeren kultur- und sozialgeschichtlichen Kontext des späten 19. Jahrhunderts verortet. Dieses Vorgehen erhebt nicht den Anspruch einer historischen Interpretation des Romans, sondern will einige seiner Dimensionen in den geschichtlichen Kontext hinein ausdehnen und verlängern, um zu verdeutlichen,

was er leisten könnte, wollte man ihn als historische Quelle lesen.

Während Literaturwissenschaftler es heute kaum mehr scheuen, in die Archive zu gehen, um die historischen Kontexte der von ihnen untersuchten Werke selbstständig zu untersuchen, tun sich umgekehrt die meisten Historiker immer noch schwer, auch die fiktionale Welt des Literarischen als Quelle und eigenen Untersuchungsgegenstand zu entdecken. Damit aber verschließen sie sich nicht nur einer wichtigen Ebene der Selbstreflexion historischer Epochen, sondern verpassen auch die Chance, die klassische, aber fragwürdige Unterscheidung zwischen Werk und Kontext zu durchbrechen und das eigentlich Historische in der Literatur selbst freizulegen: ihren Charakter als Zeitdokument (Fulda 2001; van Laak 2012).

Der Gegensatz von individueller Freiheit und gesellschaftlichen Zwängen

Eines der Hauptthemen Fontanes ist der Gegensatz zwischen einem freien, spontanen und impulsiven Handeln hier und einem determinierten, gesetzmäßigen und konventionellen Handeln dort – wobei nicht die schlichte Entgegensetzung, sondern gerade die kunstvolle, mal dramatische, mal versöhnende Verschränkung dieses Gegensatzes den Roman auszeichnet. Dieser Gegensatz, inklusive der Bemühung um seine Überwindung, stellt auch übergreifend ein kulturgeschichtliches Leitmotiv des späten 19. Jahrhunderts dar, das in unterschiedlichsten Kontexten und Formen seinen Ausdruck fand: zunächst natürlich auf einer soziokulturellen Ebene, die auch im Roman im Vordergrund steht und auf der es um den Antagonismus von individueller Freiheit und tradierten gesellschaftlichen Zwängen geht.

Im Roman ist der dramatische Höhepunkt dieses Konflikts das Duell, zu dem sich von Innstetten, einem gesellschaftlich tradierten Ehrbegriff folgend, gezwungen fühlt, obgleich er den Sinn einer solchen ›Verteidigung‹ der Standes- wie der persönlichen ›Ehre‹ selber stark bezweifelt. Heute wird bisweilen immer noch davon ausgegangen, dass das Duell im 19. Jahrhundert ein Relikt der höfischen Kultur gewesen sei, das vom Bürgertum vor allem aus Gründen

des sozialen Prestigegewinns nachgeahmt wurde (s. Kap. 26). Demgegenüber hat Ute Frevert nachgewiesen, dass gerade am Ende des 19. Jahrhunderts das Duell längst ein weitgehend verbürgerlichtes Ritual war, in dem es weniger um die Nachahmung aristokratischer Kultur als um die Ausbildung eines eigenen bürgerlichen Begriffs der Ehre ging (Frevert 1991). Das Duell sollte hier weniger die Standesehre als die Selbstbestimmung und liberale Männlichkeit ›unter Beweis‹ stellen. Innstetens Zweifel richten sich gegen beide Legitimierungsformen, nach denen er aber dennoch handelt.

Das späte 19. Jahrhundert ist überhaupt eines der wesentlichen Forschungsfelder, auf dem in den vergangenen drei Jahrzehnten die Auseinandersetzung zwischen der klassischen Sozialgeschichte und der Neuen Kulturgeschichte ausgetragen wurde. Erstere hatte in den 1960er Jahren bis in die 1980er Jahre vor allem ein klassentheoretisches Bild der Epoche gezeichnet: Eine ›überhängende‹ und schon zu lange überlebende Aristokratie, die an ihren alten Standesvorstellungen festhielt und bis zum Ersten Weltkrieg Politik, Landbesitz und Militär dominierte; ein zunehmend brodelndes und sich allmählich auch politisch formierendes Proletariat; und dazwischen ein sich immer weiter ausdifferenzierendes, im ganzen aber schwaches und aus sozialen Abstiegsängsten heraus sich dem Adel anbietendes Bürgertum. So korrekt dieses Bild im Groben sein mag, so sehr rückte es Mentalität und Selbstwahrnehmung ebenso wie die konkreten Denk- und Handlungsweisen der in diesen sozialen Aggregaten zusammengefassten Menschen aus dem Blick. Gerade das Bürgertum, das sich am Ende des Jahrhunderts längst in Wirtschafts- und Bildungsbürgertum, in alten und neuen Mittelstand, in Klein- und Kleinstbürgertum ausdifferenziert hatte und die große Mehrheit der Bevölkerung bildete, kann in seinen Denk- und Handlungsweisen schwerlich allein durch Verweis auf seine ›Klassenlage‹ verstanden werden (s. Kap. 26). Denn angesichts der Herausforderungen der Zeit gegenüber Industrialisierung, Globalisierung, Modernisierung und Rationalisierung hatte es längst eigene Reaktions- und Reflexionsformen gefunden, die bis in die sich ihrerseits zunehmend verbürgerlichenden Adelskreise hineinwirkten. Zumal für das späte 19. Jahrhundert ist die lange dominante These von einem strukturellen Mangel an Bürgerlichkeit und Modernität im Deutschen Kaiserreich entschieden revidiert worden (vgl. Blackbourne/Eley 1984; als Überblick: Mergel/Wellskopp 1997). Vielmehr waren hier gerade jene ideologischen Ambivalenzen moderner Bürgerlichkeit

bzw. bürgerlicher Modernitätsvorstellungen wirksam und entscheidend, die auch in Fontanes Roman entfaltet werden.

Determinismus und Freiheit

Zu ihnen gehörte in besonderer Weise und in einer Vielzahl von Formen und Kontexten das Verhältnis von Determinismus und Freiheit. Was *Effi Briest* zu einem echten Gesellschaftsroman macht, ist nicht zuletzt der Umstand, dass seine sämtlichen Protagonisten, so individuell gezeichnet sie sind und so sehr sie sich um ein individuelles und freies Handeln und Entscheiden bemühen, zugleich alle wie Roboter einem Programm zu folgen scheinen. Dabei gelingt es Fontane, gerade in der Ineinanderblendung von Freiheit und Zwanghaftigkeit die individuellen Charakterzüge seiner Figuren zu profilieren. Selbst die Heldin, in ihren scheinbar spontanen, natürlichen und leidenschaftlichen Empfindungen, die sie scharf von ihrem kalten und korrekten Ehemann abgrenzen, handelt keineswegs selbstbestimmt, sondern getrieben von eigenen Bedürfnissen und Vorstellungen.

Nur fünf Jahre nach der Veröffentlichung des Romans und zwei Jahre nach Fontanes Tod sollte mit Sigmund Freuds *Traumdeutung* zum ersten Mal eine systematische Theorie formuliert werden, die jene innersten Bedürfnisse und Wünsche zu den eigentlichen und am wenigsten kontrollierbaren *Determinanten* des menschlichen Lebens erklärte (Freud 1972). Bis dahin als Triebe und Instinkte angesprochen, die es im bürgerlichen Denken durch Sittlichkeit und Selbstdisziplin im Zaum zu halten galt, erhielten sie hier einen neuen Status. Statt sie einer zu überwindenden, mindestens aber zu kontrollierenden Natur zuzuschlagen, konzipierte Freud diese inneren Bedürfnisse und Wünsche als sedimentierte Kulturerfahrung und damit als etwas, das zwar wie eine determinierende Natur wirken kann, faktisch aber Teil der Verdrängungs-, Verschiebungs- und Projektionsdynamiken der menschlichen Psyche und damit der Kultur ist. Es war präzise die Zeit der Entstehung von *Effi Briest*, in der Freud bei den gescheiterten Versuchen, Hysterie durch Hypnose zu heilen, zu seiner die Psychoanalyse erst begründenden Einsicht kam, dass weder die Natur noch einzelne Erlebnisse ausschlaggebend sind, sondern erst der individuelle (später auch kollektive) Prozess einer missglückten Aufarbeitung triebhafter Regungen und traumatischer Erfahrungen zu den Symptomen seelischer Er-

krankung führt. Und erst die historisch-narrative Rekonstruktion dieses missglückten Verarbeitungsvorgangs, inklusive der Bewusstmachung seiner unbewusst produzierten Determinanten, verspreche Heilung. Fontanes Roman, in der so präzise wie distanziert erzählten Geschichte seiner Protagonisten, die innere Bedürfnisse, äußere Zwänge und individuelle Erfahrungen immer komplexer miteinander verschränkt, nimmt den Freudschen Blick auf biographische Ereigniskonstellationen und Entwicklungsstrukturen, freilich ohne jeden psychologischen oder sonstigen Heilungsanspruch, perspektivisch vorweg. In dieser Hinsicht wäre es interessant, jenseits der oft versuchten psychoanalytischen Deutung des Romans, ihn danach zu befragen, wie viel Psychoanalyse er selber, erzählerisch, bereits enthält (s. Kap. 39).

Freud war aber keineswegs der erste, der die sozial-moralischen Koordinaten und Gegenbegriffspaare des bürgerlichen Denkens – Geschichte und Natur, Freiheit und Ordnung, Zufall und Berechnung, Gesellschaft und Individualität, Vernunft und Glaube, Verstand und Gefühl – auf tieferer Ebene einer neuen prozess- und entwicklungstheoretischen Synthese zu führen wollte (s. Kap. 29). Immanuel Kants berühmte Bestimmung der Brennpunkte bürgerlicher Lebensführung: »der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir« (Kant 1968, 161), hatte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ihre Selbstverständlichkeit längst verloren. Die gemeinte harmonische Symbiose von Welterkenntnis und Selbstbefreiung war angesichts der sozialen Verwerfungen, politischen Konflikte und technischen Neuerungen nicht mehr einfach zu haben, sondern musste in neuen, synthetischen Formen hergestellt werden.

Marxismus und Darwinismus

Eines der beiden ersten und langfristig besonders wirksamen Modelle, Determinismus und Freiheit prozesslogisch in neuer Weise miteinander zu verknüpfen, war der Marxismus. Seine von Hegel übernommene, dann aber materialistisch umgedeutete Dialektik von Klassenlage, Klassenbewusstsein und Klassenbefreiung brachte das in der Aufklärung formulierte Selbstbestimmungsrecht des Menschen und die Vorstellung von der Machbarkeit der Geschichte mit dem Determinismus der Verhältnisse und mit einer fast mechanisch ablaufenden Entwicklungslogik des Klassenkampfes in Verbindung. Was aber im Theoriemodell des dialektischen Materialismus überzeu-

gend verknüpft wurde, stellte politisch eine echte Herausforderung dar (s. Kap. 29). So war die Sozialdemokratie, gerade in der Entstehungszeit von *Effi Briest*, als sie nach Aufhebung ihres Verbots erstmals Wahlergebnisse jenseits der 20 % verzeichnen konnte, massiv über die Frage zerstritten, ob man auf den naturnotwendigen Zusammenbruch des Kapitalismus warten sollte oder aber ihn aktiv durch revolutionäre Praxis herbeizuführen habe. Und auch wenn die soziale Frage eher und direkter im *Stechlin* thematisiert wird als in *Effi Briest*, bildete sie einen wichtigen und dem Autor stets präsenten Hintergrund seiner schriftstellerischen Arbeit. Dieser wie auch sein journalistisches Schaffen sind trotz ihrer nur selten urteilenden oder Partei ergreifenden, meist nur beobachtenden Autorposition dennoch Belege des regen Interesses Fontanes an den politischen und sozialen Entwicklungen seiner Zeit.

Das zweite Modell der Verknüpfung von Freiheit und Determinismus, Zufall und Notwendigkeit, welches das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert bestimmen sollte, war der Darwinismus. Hatte man Evolution bis dahin als Fortschrittsversprechen gedacht, das sich laut Lamarck durch die Vererbung erworbener Eigenschaften von Generation zu Generation weiter erfülle, formulierte Darwin einen ganz anderen Entwicklungsmechanismus. In seiner Theorie der natürlichen Selektion entstanden biologische Veränderungen rein zufällig und erst das Verhältnis zwischen biologischer Ausstattung und den Bedingungen der jeweiligen Umwelt (der sogenannte Überlebenskampf) sollte darüber entscheiden, welches Merkmal sich langfristig durchsetzt. In der populären sozialdarwinistischen Formel vom »Überleben des Stärkeren« legitimierte diese Theorie zunächst die kapitalistische Leistungsethik insbesondere des Wirtschafts- und Kleinbürgertums. Doch ließ sie sich kaum mehr mit einem klassischen Fortschrittsdenken vereinbaren. Denn in seinem Modell zufälliger Veränderungen, die sich erst bewähren müssten, hatte Darwin den Begriff einer Entwicklung geschaffen, die rückblickend zwar perfekt erscheint (weil alles außer dem »Besten« ausgemerzt wird), strukturell aber zukunftsblind ist und, wie nicht nur die Biologen am Ende des Jahrhunderts mit Schrecken feststellten, unter bestimmten Bedingungen auch Devolution, also Rückschritt zuließ.

Langfristig waren in der Rezeptionsgeschichte Darwins daher zwei andere Aspekte entscheidender als das, was wir üblicherweise »Sozialdarwinismus« nennen: Zum einen die Einsicht, dass die Konstanz der Natur einzig in ihrer konstanten Veränderung be-

steht. Und zum zweiten die Einsicht, dass dieser Veränderungsprozess angetrieben wird von einem täglich, blind und in ewiger Wiederholung ablaufenden Mechanismus der Selektion. Letzteres war für die Zeitgenossen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts besonders schwer zu akzeptieren, weshalb die Frage, ob es nicht doch einen Weg gäbe, die Evolution zu steuern, bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts das biologische wie biopolitische Denken dominierte. Gerade im Kontext dieser Frage aber entwickelte sich ein Verständnis der Natur und ihrer determinierenden Macht, das immer enger an den Gedanken ihrer *Gestaltbarkeit* geknüpft wurde. Hieß ›Naturbeherrschung‹ in der Aufklärung noch vorwiegend Befreiung von ihren Zwängen durch menschliche Vernunft, herrschte im späten 19. Jahrhundert, in Anlehnung an das technische Paradigma, der Wunsch vor, sich die Natur einschließlich ihrer Gesetze und Determinismen so weit anzueignen, dass sie gleichsam von innen heraus für menschliche, gesellschaftliche wie politische Zwecke nutzbar sei (vgl. Geulen 2000).

Etwas strukturell Ähnliches lässt sich in Fontanes Roman beobachten: Die meisten seiner Figuren handeln zwar nach den vorgegebenen Mustern einer angenommenen ›Natürlichkeit‹ ihrer jeweiligen Rollen, reichern diese aber denkend und experimentierend so weit mit Individualität an, dass die sich am Ende meist durchsetzende Rollenkonformität zu etwas anderem wird, indem sie von innen heraus eine freie und bewusste Form der Aneignung erfährt. Dabei ist es auch hier zunächst zweitrangig, ob das ›Vorgegebene‹ Ausdruck gesellschaftlicher Zwänge oder natürlicher Regungen und Bedürfnisse ist. Denn auch diese Unterscheidung war den Zeitgenossen des *Fin de Siècle* schon längst nicht mehr so selbstverständlich wie am Beginn des bürgerlichen Zeitalters.

Wende der bürgerlichen Selbst- und Weltwahrnehmung

Am deutlichsten zeigte sich diese Wende der bürgerlichen Selbst- und Weltwahrnehmung von der Überwindung zur bewussten Aneignung vorgegebener Determinanten am Ende des 19. Jahrhunderts wohl in den bürgerlichen Reformbewegungen. Auch sie wurden lange als ein Fluchtraum vor den sozialen Umwälzungen der herausziehenden modernen Industriegesellschaft gedeutet, lassen sich aber sehr viel angemessener als Formen der Reaktion und Aufarbeitung sozialer Erfahrung lesen. Dabei ist es gerade mit

Blick auf die Zeit um 1900 wichtig, diese Bewegungen nicht vorschnell politisch in ›links‹ und ›rechts‹ zu unterteilen, insofern hier oftmals noch sehr nahe beieinander lag, was sich erst später in bürgerlich, bündisch und völkisch teilte.

Übergreifend ging es um die Suche nach neuen Lebensführungen und -orientierungen: um die Wiederentdeckung und Verherrlichung des eigenen Körpers (Nacktkulturbewegung, Turnbewegung, Hygienebewegung), teils verbunden mit neuen Körperpraktiken (Vegetarismus, alternative und orientalische Medizin, Kraftsport und neue Formen der Tanzkultur); um die Neuaneignung und Einverleibung der Natur durch Ernährung, durchs Wandern, durch Landschafts-, Natur- und Tierschutz, aber auch durch Rassenhygiene, volksgerechte Lebensart und ›Gartenstädte‹; es ging um einen neuen Jugendkult, um die Neubestimmung sexualmoralischer Werte, um Frauenbewegung, Heimatschutz und neue Formen der Erziehung und Volksbildung, und schließlich ging es um die Erfindung neuer säkularer Religions- und Glaubensformen (vgl. Reulecke u. a. 1998; Puschner u. a. 1996).

Was diese Bewegungen und Praktiken gemeinsam kennzeichnete, war der bisweilen obsessive Versuch, die hergebrachte bürgerliche Moral zu überwinden, um sie auf wissenschaftlicher Grundlage und als theoretische Verstandesleistung neu zu erfinden. So war der ausgeprägte Naturkult dieser Bewegungen (im englischsprachigen Raum als ›authentic living‹ bezeichnet) alles andere als eine antimoderne Flucht in vorindustrielle Lebenswelten. Vielmehr bezog man sich überall auf jene postdarwinistische Einsicht, von Ernst Haeckel, Wilhelm Bölsche und anderen Populärwissenschaftlern der Zeit massenhaft verbreitet, dass es eben keinen prinzipiellen Unterschied zwischen der natürlichen und der menschlichen Welt gebe, sondern überall die gleichen Gesetze herrschten und die gleichen Prinzipien am Werk seien. So konstatierte Ernst Haeckel etwa in seinen ›Welträtseln‹ von 1899:

»Die unwiderstehliche Leidenschaft, welche Eduard zu der sympathischen Otilie, Paris zu Helena hinzieht und alle Hindernisse der Moral überwindet, ist dieselbe mächtige, unbewusste Attraktionskraft, welche bei der Befruchtung der Tier- und Pflanzeier den lebendigen Samenfaden zum Eindringen in die Eizelle antreibt« (Haeckel 1925, 135).

Damit war weniger eine Triebtheorie der Kultur als der monistische Grundsatz gemeint, dass Natur und

Kultur am Ende identisch seien, was in der Konsequenz bedeute, dass die Natur in genau dem Maße vom Menschen beherrschbar und kontrollierbar sei, in dem sich der Mensch ganz ihren Gesetzen unterwerfe und ihren Prinzipien hingebe.

Suche nach neuen Ordnungen und Orientierungen

Die Art und Weise, in der die Figuren in Fontanes *Effi Briest* ihre je ganz eigenen, individuellen Motive für ihr Denken und Handeln zu haben scheinen und dennoch geradezu mechanisch einem ›Programm‹ folgen (s. Kap. 46), repräsentiert also nicht nur eine literarische Kritik der gesellschaftlichen Rollenmuster des 19. Jahrhunderts, sondern wohl auch eine Reflexion jener längst begonnenen Versuche der Befreiung von Konventionen durch ihre Neuerfindung als ›natürliche‹ und ›authentische‹ Prinzipien. Zumindest in der unmittelbaren Entstehungszeit des Romans kann jedenfalls von einer Dominanz der Rollen- und Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts keine Rede mehr sein. Im aristokratisch-großbürgerlichen Milieu wurden sie sicher noch lange verteidigt, gesamtgesellschaftlich aber waren sie längst von ihrer konventionellen Geltung unabhängig und in den Strudel einer expliziten Neuerfindung von Bürgerlichkeit und Modernität geraten (s. Kap. 26). Diese Neubestimmung moralischer Handlungsnormen jenseits der überlieferten Tradition und unter Rückgriff auf das jetzt primär wissenschaftlich erkundete Wahre, Authentische und Natürliche – von Max Weber später kritisch als »ergrübelt Prophetie« bezeichnet – kann als eines der zentralen kulturhistorischen Felder angesehen werden, in denen sich der Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert vollzog (Weber 2002).

Dabei waren es nicht nur die binnengesellschaftlichen Probleme im sich rasant industrialisierenden Kaiserreich, die diese Entwicklung vorantrieben. Vielmehr dehnte sich der bürgerliche Imaginationsraum im Zuge des deutschen Kolonialimperialismus seit 1884 weit über die nationalen und europäischen Grenzen hinaus aus (s. Kap. 5, 44). Auch wenn sich dies literarisch bevorzugt im eher populären Genre der halb dokumentarischen, halb fiktionalen Kolonialliteratur niederschlug, verweisen auch in *Effi Briest* einige exotische Nebenfiguren, wie etwa der imaginäre ›Chineser‹, auf diesen Zusammenhang (s. Kap. 22). Generell sind die rückwirkenden Effekte des deutschen Kolonialismus auf das politische und

kulturelle Selbstverständnis des Kaiserreichs lange unterschätzt worden. Dabei hat Hannah Arendt bereits 1950 darauf aufmerksam gemacht, in welcher grundlegenden Weise dieser neue kolonial-globale Handlungs- und Imaginationsraum die Deutschen zwang, ihre erst 1871 staatlich realisierte Nation noch einmal zu transformieren: von einer mühsam errungenen politisch-partikularen und territorialen Einheit in eine global agierende Weltmacht, die nicht nur zu den andern Kolonialmächten in erbitterter Konkurrenz um Vorherrschaft stand, sondern auch inmitten der fernen, außereuropäischen Wüsten und Urwälder ›Rassenkämpfe‹ ums Überleben führte (Arendt 2005, bes. 472–528).

So fand in dem Jahr, in dem *Effi Briest* als Buch veröffentlicht wurde, im Treptower Park in Berlin die erste und größte staatlich organisierte Kolonialausstellung des Kaiserreichs statt: inklusive 103 aus allen deutschen Kolonien importierter ›Eingeborener‹, die man als Teil der neuen ›wundersamen Besitztümer‹ zur Schau stellte. Erklärter Zweck der Ausstellung war es, den Deutschen nicht nur Exotisches aus den Kolonien zu präsentieren, sondern sie über die neue weltpolitische Aufgabe und Verantwortung der Nation zu belehren und an diese zu gewöhnen. Im Gegensatz zu den privat organisierten und sensationsorientierten Völkerschauen, wie sie in Zoologischen Gärten bereits seit längerem stattfanden, sollte hier die Normalität der kolonialen Konstellation vermittelt werden. Entsprechend konnten sich Besucher und Eingeborene auf dem Gelände neun Monate lang frei bewegen und allein einige Berliner Schutzpolizisten, gekleidet in weiße Tropenanzüge, sorgten für Sicherheit und Ordnung (vgl. Meinecke 1897).

Selbst wenn auch hier die Faszination des Fremden das primäre Motiv für den Besuch der Ausstellung gewesen sein mag, macht sie zugleich deutlich, wie sehr die Integration des global-imperialen Handlungs- und Imaginationsraums in das partikular-nationale Selbstverständnis ein Teil der politischen Kultur des Kaiserreichs um 1900 war. Wie Arendt schon früh bemerkte, gehört auch der Rassismus, der das nationale Selbstbild seit den 1880er Jahren massiv zu überformen begann, in diesen Zusammenhang: Denn es war das biopolitische Rassenkonzept mit seiner, räumliche Dehnbarkeit und (evolutionistisch) zeitliche Veränderbarkeit markierenden, Semantik, das am ehesten in der Lage war, Zugehörigkeit als gegeben, natürlich determiniert und festgelegt, zugleich aber als flexibel, verschiebbar und herstellbar zu denken.

Doch war dies nur die extreme Variante der das Kai-

serreich generell umtreibenden Suche nach einer Antwort auf die Frage, wie aus den unverkennbaren und in den 1890er Jahren schon unumkehrbar erscheinenden Verwerfungen der überkommenen sozialen, kulturellen und auch moralischen Lebensführung neue Ordnungen und Orientierungen sich ableiten ließen. Viel später, kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, beschrieb Walter Benjamin den vorangegangenen Geschichtsverlauf rückblickend als ein »Kaleidoskop in der Kinderhand, dem bei jeder Drehung alles Geordnete zu neuer Ordnung zusammenstürzt« (Benjamin 1980, 660). Damit ist die Jahrhundertwende recht genau beschrieben. Selten zuvor war in Deutschland ein Bewusstsein des fundamentalen Wandels und der Infragestellung alles Überkommenen so verbreitet und zugleich so eng verknüpft mit der Sehnsucht nach neuer Ordnung und neuer Orientierung. Die Energie dieser nicht nur gleichzeitigen, sondern oft ineingesetzten Abbruchs- und Aufbruchsstimmung reichte bis in die Katastrophe, die für Benjamin 1939 der Ausgangspunkt seines Rückblicks war.

Von heute aus rückblickend dieses Amalgam von Tradition und Innovation, von Ordnung und Freiheit, Herkunft und Zukunft politisch oder moralisch wieder zu differenzieren und danach zu beurteilen, was wirklich zukunftsfruchtig war oder hätte sein sollen und was nicht, hilft dem Verständnis der Epoche wenig. Denn sie selber, und oft komplexer als wir es heute tun, hat ihre eigene Transformation reflektiert und sich in vielerlei Weise um eine Überwindung der Gegensätze bemüht. Darin und weniger in der bloßen Widersprüchlichkeit von Fortschritt und Reaktion liegt das eigentliche Kennzeichen des späten 19. Jahrhunderts. Sicher gab es Formen der ideologischen und auch gewaltsamen Harmonisierung von Gegensätzen, und manche von ihnen waren sehr folgenreich. Doch gilt es zu verstehen, dass diese auf die gleichen historischen Umstände und Entwicklungen reagierten wie die bildende Kunst der Jahrhundertwende oder eben auch wie der mit *Effi Briest* zu einem ersten Höhepunkt gelangte moderne Gesellschaftsroman. In diesem Sinne ist Fontanes Versuch, die Widersprüchlichkeit seiner Epoche in den Gewissenkonflikten seiner Figuren und ihren Interaktionen bis ins Detail zu entfalten, sicherlich etwas ganz anderes als die hier angeführten Beispiele einer künstlichen

Heilung von Widersprüchen – aber er steht im selben geschichtlichen Kontext und ist ebenso Reflexion wie Dokument seiner Zeit.

Literatur

- Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft [1950]. München 102005.
- Benjamin, Walter: Zentralpark [1939]. In: Gesammelte Schriften, Bd. 1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1980, 655–690.
- Blackbourne, David und Geoff Eley (Hg.): The Peculiarities of German History. Bourgeois Society and Politics in 19th Century Germany. Oxford 1984.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung [1900]. Studienausgabe, Bd. II. Frankfurt a. M. 1972.
- Frevert, Ute: Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München 1991.
- Fulda, Daniel u. a. (Hg.): Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart. München 2001.
- Geulen, Christian: »Center Parcs«. Zur bürgerlichen Einrichtung natürlicher Räume im 19. Jahrhundert. In: Manfred Hettling/Stefan-Ludwig Hoffmann (Hg.): Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Göttingen 2000, 257–287.
- Haeckel, Ernst: Die Welträtsel [1899]. Leipzig 1925.
- Kant, Immanuel: Kritik der praktischen Vernunft [1788], Kants Werke, Akademie Textausgabe, Bd. V. Berlin 1968, 1–164.
- Koselleck, Reinhart: Einleitung. In: Ders./Werner Conze/Otto Brunner (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. I. Stuttgart 1972, XIII–XXVII.
- Laak, Dirk van: Literatur und Geschichte. Eine Beziehungsanalyse. Berlin 2012.
- Meinecke, Gustav u. a. (Hg.): Deutschland und seine Kolonien im Jahr 1896. Amtlicher Bericht zur ersten deutschen Kolonialausstellung. Berlin 1897.
- Mergel, Thomas/Thomas Wellskopp (Hg.): Zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theorie-Debatte. München 1997.
- Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. München 1983–1992.
- Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München 2009.
- Puschner, Uwe u. a. (Hg.): Handbuch der völkischen Bewegung 1871–1918. München 1996.
- Reulecke, Jürgen u. a. (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933. Wuppertal 1998.
- Weber, Max: Wissenschaft als Beruf [1919]. In: Schriften 1894–1922. Hg. von Dirk Kaesler. Stuttgart 2002, 474–511.
- Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. 5 Bde. München 1987–2008.

Christian Geulen



2 Das literarische (Um-)Feld

Der Poetische oder Bürgerliche Realismus im Umfeld der Epochen

Fontanes Roman gilt mit guten Gründen als zentrales Werk des Poetischen oder Bürgerlichen Realismus (s. Kap. 6, 7, 15, 26, 36–38), als ein Höhe- und zugleich Wendepunkt der Epoche hin zur Klassischen Moderne, sofern man diese nicht wie Delabar (2010) erst 1918 beginnen lässt, sondern mit der frühen Moderne um 1890 – entweder vor oder nach dem Naturalismus. Wie auch immer, steht Fontanes *Effi Briest* an der Schwelle zur Moderne. Nicht zufällig wird der Roman entsprechend oft in einem Atemzug mit Thomas Manns *Buddenbrooks* genannt, mit dem die Romanliteratur in Deutschland dann ins 20. Jahrhundert eintritt (s. Kap. 19). Gattungsspezifisch wird der Fontane-Roman gemeinhin den Gesellschaftsromanen zugerechnet und hat wie die meisten dieser Romane einen engen Bezug zum Diskursfeld um Liebe und Skandal (s. Kap. 24, 43).

Mit dem Poetischen oder Bürgerlichen Realismus ist eine literarhistorische Epoche in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (s. Kap. 1) benannt, bei der es vielleicht ein letztes Mal gelingt, eine Einheit zu postulieren, bevor mit dem Einbrechen der Moderne gegen Ende des Säkulums die Vielfalt der Stile den Epochenbegriff durch den der Strömungen ablösen lässt. Bernd Balzer nennt die Epoche »eine Fermate gleichsam nach dem »Epochenproblem Vormärz« [...] und vor der Hektik der zahlreichen -ismen des Fin de Siècle« (Balzer 2006, 7). Gleichwohl bereitet auch der Poetische oder Bürgerliche Realismus Schwierigkeiten beim Versuch einer verbindlichen Fixierung. Das lässt sich nicht nur mit den unterschiedlichen Paradigmen und uneinheitlichen Objektbestimmungen erklären, wie sie sich etwa aus einer enger literaturhistorischen oder einer weiteren kultur- oder sozialgeschichtlichen Perspektive ergeben können, sondern schon mit der Spezifizierung des grundlegenden Realismusbegriffs.

Grundsätzlich gilt, dass die Literatur dieser Epoche sich als auf das Wirkliche verpflichtet sieht, letztlich sogar deren »Widerspiegelung« in literarisierender Form anstrebt (s. Kap. 36, 38). Für das Literaturprojekt selbst ergibt sich daraus ein eigenes Spannungsverhältnis. Es kulminiert in der komplexen Frage, wie die Horizonte von Literatur und Wirklichkeit tatsächlich miteinander verknüpft werden können: »Denn einerseits soll Realität verklärt wiedergegeben werden, auf der anderen Seite aber darf die in der Literatur ent-

worfene Welt keinesfalls unrealistisch und unplausibel oder gar mit romantischen Attributen oder märchenhaften Zügen ausgestattet sein« (Becker 2003, 98). Der stoffliche Rahmen gerade des Gesellschaftsromans war dabei die Alltagswelt der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Zeit (s. Kap. 26).

Auf jeden Fall steht der Poetische oder Bürgerliche Realismus in der Tradition des Aufklärungsprojekts und einer fortschreitenden Rationalisierung von Welt und Leben (s. Kap. 29). Als eine in sich ambivalente Erscheinung grenzt er sich gleichermaßen von vorgängigen Konzepten der Literatur ab, wie er sich partiell auch an sie anschließt. Epochenwechsel sind stets ein Miteinander von Kontinuitäten, Umformungen, Brüchen und Entgegensetzungen. In Hinblick auf eine entsprechende Verortung des Poetischen oder Bürgerlichen Realismus gilt dies bereits in Bezug auf die Klassik, deren Idealismus abgelehnt wird, während die Vorstellung eines Realismus als »ästhetischer Kategorie« aufgegriffen wird. Zu Recht ist daher mit Blick auf den Realismusbegriff »von einer Kontinuität zwischen Klassik und Realismus gesprochen« (Becker 2003, 61) worden.

Auch wenn die vielfältigen Anknüpfungen des Poetischen oder Bürgerlichen Realismus an die Romantik kaum zu übersehen sind, manifestiert doch bereits ein Blick auf den programmatischen Fragmentcharakter der romantischen Romanliteratur die grundlegenden Unterschiede in Bezug auf die Vorstellung von Wirklichkeit und Leben. Im Horizont eines Poetischen oder Bürgerlichen Realismus zeigt sich die Welt als eine zwar vielfältig gestörte, aber doch geschlossene und in sich konsistente, was sich nicht zuletzt in seiner Formorientierung niederschlägt (s. Kap. 6, 7). Sabina Becker verweist zutreffend auf »die geordnete Aneignung einer überschaubaren Realität« (Becker 2003, 67) in der realistischen Romanliteratur. Während die Romantik und ihr Wirklichkeitsbegriff einem Kontingenzparadigma verpflichtet waren, liegt dem Poetischen oder Bürgerlichen Realismus und seiner Realitätskonzeption ein Ordnungs- und »Plausibilitätsprinzip« (Becker 2003, 127) zugrunde.

Die Ambivalenz von Weiterführung und Entgegensetzung wird aber vor allem mit Blick auf das Junge Deutschland und den Vormärz greifbar. Die realistische Literatur vor 1849, also Autoren wie Karl Gutzkow, Willibald Alexis, Karl Leberecht Immermann, Adalbert Stifter ebenso wie die »Protagonisten einer bürgerkritischen Linken« von Georg Büchner bis Georg Weerth gehören zu den »Wegbereitern eines literarischen Konzepts, das für den Bürgerlichen Rea-

lismus prägend wurde« (Balzer 2006, 9). Mit dem Scheitern der bürgerlichen Revolution von 1848 verlor ein politisierter Realismusbegriff indes seine Überzeugungskraft und öffnete der Literatur den Raum für die Verbindung von Wirklichkeitsnähe mit Verklärungs- und Versöhnungselementen. Mit dem Poetischen oder Bürgerlichen Realismus ging zugleich das Bewusstsein von einer neuen Klassizität einher, das sich grundlegend unterschied von der Befangenheit einer biedermeierlichen Literaturwelt, die sich als epigonal, als im ›Schatten der Großen‹ stehend, empfand (s. Kap. 7). Der ›neue‹ Realismus löste sich betont vom Subjektivismus der vorgängigen Epoche, wie auch dem der Romantik. Gleichwohl hat schon Friedrich Sengle konstatieren können, dass die »Biedermeierzeit eine Voraussetzung für die vielgetadelte idyllische Neigung des deutschen Realismus ist« (Sengle 1971, Bd. 1, 222; auch Becker 2003, 58).

Wenn man Fontanes *Effi Briest* zum Bezugspunkt wählt, zeigt sich eine ähnliche Ambivalenz in der Abgrenzung zur Moderne. Nach ersten Entwürfen Ende der 1880er Jahre entstand der Roman in den frühen 1890er Jahren, um zwischen Oktober 1894 und März 1895 in einem Zwischenabdruck in der *Deutschen Rundschau* und im Oktober 1895 als Buchausgabe im Verlag F. Fontane & Co. zu erscheinen. In diesem Zeitabschnitt etablierte sich auch eine literarische Moderne, wurden die *Blätter für die Kunst* gegründet, erschienen Gedichtbände von Stefan George, brachte Hugo von Hofmannsthal eine erste Fassung von *Der Tod des Tizian* als Dramenfragment heraus. Vor dem Hintergrund dieser Avantgarde-Entwicklung ist Fontanes Roman unzweifelhaft ein Stück traditioneller Literatur. Diese Zuordnung stimmt auch in Bezug auf den Naturalismus, dessen ungleich radikaleres Realismuskonzept Fontane bei aller Offenheit für diese neue Strömung grundsätzlich fremd blieb. Zugleich steht Fontanes Roman aber auch für eine spezifische Modernität, auf die eine nachfolgende Generation von Literaten sich beziehen konnte. Am deutlichsten hat dies sicherlich Thomas Mann getan (s. Kap. 19). In der ›Anzeige eines Fontane-Buches‹, Ende 1919 im *Berliner Tageblatt*, feierte Mann *Effi Briest* »als Fontane's ethisch modernstes Werk, das am deutlichsten über die bürgerlich realistische Epoche hinaus in die Zukunft« weise und eine »schmerzlich zugestandene Überwindung der vom Dichter verkörperten Ordnungswelt« (Mann 1990, 579) bedeutete. Für Mann liegen die »dichterischen Reize und Möglichkeiten« des Romans gerade in jenem »Zwielicht«, das sich

»aus dem Zweifel, dem in Frage gestellten Glauben, dem bedrängten Konservatismus« (Mann 1990, 580) ergibt. Aus dieser Perspektive überschreitet Fontane auf seinem Alterswerk die Grenzen eines Poetischen oder Bürgerlichen Realismus, ist *Effi Briest* nicht nur ein Höhe- und Wendepunkt der Epoche, sondern in gewisser Hinsicht bereits deren Überschreitung.

Zur Gattungsfrage

Mit Recht werden immer wieder der besondere Stellenwert des Romans und überhaupt die »Dominanz des Epischen« (Becker 2003, 145) im Poetischen oder Bürgerlichen Realismus hervorgehoben, wobei neben dem Roman der Novelle als zweiter Leitgattung der Epoche ein eigener Stellenwert zukommt. Zu Recht wird dabei die Bedeutung gerade des vorgängigen englischen und des französischen Realismus akzentuiert. Als Bezugspunkte und Vorbilder kommen insbesondere Honoré de Balzac, Gustave Flaubert und Charles Dickens zur Geltung. In einem gewissen Rahmen gilt dies auch für den russischen Realismus mit Iwan S. Turgenjew, Fjodor Dostojewski und Leo Tolstoi (s. Kap. 3). Gerade der erzählenden Literatur wurde ab der Mitte des 19. Jahrhunderts das Vermögen zuerkannt, das vielfältige bürgerliche Gesellschaftsleben der Gegenwart in seiner Wirklichkeit gleichermaßen authentisch wie detailliert wiederzugeben. Demgegenüber trat etwa die Lyrik zurück und verlor sich das Dramatische weitestgehend. Im Unterschied etwa zum durchaus schon frührealistischen Konzept eines ›Romans des Nebeneinanders‹, wie Karl Gutzkow es in seinen neun Bänden *Die Ritter vom Geiste* umsetzte, zielte der Roman des Poetischen oder Bürgerlichen Realismus gleichwohl nicht auf das umfassende Gesellschaftspanorama ab, sondern setzte – hier Goethe deutlich näher als dem ›neuen‹ Romantyp Gutzkows – eine individualzentrierte Struktur um. Für den Roman des Poetischen oder Bürgerlichen Realismus ist die Tradition des Bildungs- und Entwicklungsromans entsprechend von außerordentlicher Bedeutung. Zu den relevanten literarhistorischen Bezugspunkten von Fontanes *Effi Briest* wird man deshalb sicherlich Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zählen müssen, mit Blick auf die Öffnung des Bildungsromans hin zu einem Gesellschaftsroman auch *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, selbst wenn dessen literarische Spiegelung der bürgerlichen Welt bei Fontane auf Vorbehalte stieß. Die Anknüpfung an den Weimarer ›Dichterfürsten‹ wird

in Fontanes Roman allein schon in den Faustreminiszenzen greifbar, die in Effis Briefen von ihrer Hochzeitsreise an die Eltern geradezu ostentativ ausgestellt werden. »Hier in Padua (wo wir heute früh ankamen)«, berichtet die frisch vermählte Effi von Innstetten von ihrem Ehemann, »sprach er im Hotelwagen etliche Male vor sich hin: ›Er liegt in Padua begraben‹, und war überrascht, als er von mir vernahm, daß ich diese Worte noch nie gehört hätte« (46). Mit dem Mephistozitat (*Faust I*, V. 2925) wird die spätere unglückliche Ehegeschichte der von Innstettens intertextuell bereits angedeutet und das Grabmotiv eingeführt.

Der Bezugspunkt Bildungsroman ist wirkungs- wie rezeptionsgeschichtlich nicht von der Hand zu weisen, stößt bei der gattungspoetologischen Bestimmung des Fontane-Romans jedoch an seine Grenzen (s. Kap. 31, 36). Wenn man den Bildungsroman mit Jürgen C. Jacobs als »[e]rzählerische Darstellung des Wegs einer zentralen Figur durch Irrtümer und Krisen zur Selbstfindung und tätigen Integration in die Gesellschaft« (Jacobs 1997, 230) versteht und die erzählerische Darstellung eines entsprechenden Scheiterns als vom Modell des Bildungsromans abhängigen ›Anti-Bildungs-‹ oder ›Desillusionsromans‹ erkennt, sind Bezugspunkte zum Entwicklungsgang Effis durchaus erkennbar. Doch ebenso deutlich wird, dass Fontanes Roman mit dieser Gattungszuweisung allenfalls oberflächlich gefasst werden kann. Tatsächlich ist die Entwicklung der zentralen Figur – von Effi – nur bedingt greifbar und sie ist nicht einmal der maßgebliche Gegenstand der Handlung. Es handelt sich bei Fontanes *Effi Briest* um einen Gesellschaftsroman, »geht es doch vorrangig um soziale Konfliktlinien in der wilhelminischen Epoche – hier um epische Grenzgänge zwischen Adel und Bürgertum oder genauer: zwischen traditionell-ständischer und modern-bürgerlicher Ethik und Moral« (Scheuer 2008, 1). Der zentrale Bezugspunkt ist letztlich nicht die einzelne Erzählfigur, so zentral sie innerhalb der Romanhandlung auch sein mag, der Roman wird vielmehr vom Anspruch getragen, »die zeitgenössische Wirklichkeit wahrheitsgetreu und lebensecht wiederzugeben« (Aust 2000, 80). Als gattungsgeschichtliches ›Zwischenglied‹ zwischen Bildungs- und Gesellschaftsroman und als »nicht nur von Fontane so empfundene[r] Wendepunkt für den Bürgerlichen Realismus« (Balzer 2006, 52) wird mit guten Gründen oft Gustav Freytags Roman *Soll und Haben* spezifiziert, der den Blick auf den weiteren sozialen Raum ausgeweitet hat (s. Kap. 7).

Der Autor in der Zeit

Zur groben Einordnung von Fontanes Roman macht nicht nur der Blick auf die Epochenentwicklung und die Gattungsgeschichte Sinn. Auch die Bedeutung der Autoren hat sich im Laufe des ›langen 19. Jahrhunderts‹ verändert. Schon die Vorstellung vom ›Dichterberuf‹ zeigt den Wandel auf: Rolf Selbmann spricht in Bezug auf den Poetischen oder Bürgerlichen Realismus von einer »Schwundstufe des poetischen Anspruchs« (Selbmann 1994, 132). Nach der Emanzipation des poetischen Selbstbewusstseins im 18. Jahrhundert und der Durchsetzung einer Autonomieästhetik tritt der Gegensatz einer gleichermaßen hochgewerteten wie gefährdeten Künstlerkonzeption zur Bürgerexistenz in der Romantik immer stärker in den Vordergrund, um sich schließlich in »Schwundformen poetischer Autonomie« (Selbmann 1994, 116) zu verlieren (s. Kap. 26). Die Entwicklung sollte im Naturalismus eine Fortschreibung und Radikalisierung erleben, um gegen Ende des 19. Jahrhunderts in einer neuen Apotheose des Künstlers als Schöpfer und Führer eine völlige Kehrtwendung und im Sezessionismus einer Moderne eine neue Selbstverortung im Hinblick auf das Verhältnis zur Gesellschaft zu erfahren.

Der Poetische oder eben auch Bürgerliche Realismus zeichnet sich dadurch aus, dass der Autor sich trotz aller Vorbehalte im Unterschied etwa zur früheren Romantik nicht ausdrücklich gegen die bürgerliche Gesellschaft – die ›Philister‹ in der Perspektive der Romantiker – stellt, sondern als Teil der Gesellschaft begreift. Er zeichnet die Gesellschaft in ihrer Konventionalität und Reaktivität und fokussiert ihre durchaus auch erdrückende Macht in Konstellationen mit dem Individuum (s. Kap. 46). Der Blick ist dabei nicht diffamierend oder diskreditierend, sondern selbst in der Kritik ein Gutteil resignativ, auf jeden Fall konservativ. In der sich in dieser Zeit rasant entwickelnden bürgerlichen Welt mit ihren vielfältigen wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Umformatierungen und ihren wissenschaftlichen und technischen Fortschritten sieht sich der Autor des Poetischen oder Bürgerlichen Realismus als beobachtender und kritisch wertender, in summa aber durchaus als wohlwollender Begleiter. Er zeigt einen melancholischen Optimismus, der erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts in die Skepsis und den Pessimismus der Moderne umschlagen wird. *Effi Briest* steht an der Schwelle zur Klassischen Moderne.

Der Autor selbst profitiert von Veränderungen des Buchmarktes und einer »geradezu explosionsartige[n]

Ausweitung des Lesens« (Balzer 2006, 28). Mit der Ausweitung des Buchmarktes, einer neuen Bedeutung von Leihbibliotheken und von Unterhaltungsmedien auf dem Zeitschriftensektor stiegen die Möglichkeiten für Autoren rasant an, ihren Werken auch eine größere Publizität zu verschaffen. Mit der Entwicklung gewann der Autor auch auf der ökonomischen Seite Möglichkeiten und Sicherheiten, die er zuvor nicht besaß (s. Kap. 15). Die Epoche des Poetischen oder Bürgerlichen Realismus ist insgesamt auch die Phase einer ›Verbürgerlichung‹ der Kunst. Das hat die Kunst gleichwohl mit sämtlichen anderen Subsystemen der Gesellschaft in diesem Zeitabschnitt gemein.

Literatur

Aust, Hugo: Literatur des Realismus. Stuttgart ³2000.

Balzer, Bernd: Einführung in die Literatur des Bürgerlichen Realismus. Darmstadt 2006.

Becker, Sabina: Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848–1900. Tübingen/Basel 2003.

Delabar, Walter: Deutschsprachige Literatur 1918–33. Berlin 2010.

Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlich-

keitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München 1997.

Jacobs, Jürgen C.: Artikel »Bildungsroman«. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearb. des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I: A–G. Hg. von Klaus Weimar u. a.. Berlin/New York 1997, 230–233.

Mann, Thomas: Reden und Aufsätze 2. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. X. Frankfurt a. M. 1990.

Nelles, Jürgen: Bedeutungsdimensionen zwischen dem Gesagten und dem Ungesagten. Intertextuelle Korrespondenzen in Fontanes ›Effi Briest‹ und Goethes ›Faust‹. In: Wirkendes Wort 48, H. 2 (1998), 192–214.

Scheuer, Helmut: Singularität und Typik – Epische Planspiele zwischen Adel und Bürgertum in Theodor Fontanes ›Effi Briest‹ (1894/95). In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne. Unter Mitarbeit von Monika Lippke. Berlin u. a. 2008, 1–18.

Selbmann, Rolf: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Darmstadt 1994.

Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848. 3 Bde. Stuttgart 1971–1980.

Lothar Bluhm



3 Effi und ihresgleichen

Vorbemerkung

In der Reihe der literarisch berühmten Ehebrecherinnen ist Effi weder die erste noch die letzte. Ihr ging vor langer Zeit die biblische Bathseba voraus und bewies sogar, sei's als Treulose, sei's als Vergewaltigte – der Fall ist strittig (vgl. Kern 2000, 206–218) –, wie einträglich sowohl politisch als auch heilsgeschichtlich ein Ehebruch sein kann, wenn ihm Kinder wie König Salomon entspringen. Das Segensreiche des Ehebruchs bzw. der außerehelichen Abstammung lehrten parallel auch andere Mythen, wenn sie von Göttern erzählten, die sich voll inbrünstiger Liebe mit den irdischen Ehefrauen vermischten und ihnen zum Dank für die nicht immer freiwillig gewährte Gunst ruhmvollen Nachwuchs bescherten, wie es Jupiter der Alkmene mit Herakles an tat. Und als die Götter aus der Welt längst verschwunden waren, meldete sich ›die Natur‹ nachdrücklich zu Wort, wenn es galt, modernen Frauen wie Lady Chatterley den Sprung aus der Ehe mit dem Erlahmten ins authentisch wild bewegte Leben zu ermöglichen. Aber typischer ist doch das Schicksal einer Effi, die aus verschiedenen Gründen nicht in den Genuss der Früchte solcher Seitensprünge kommt.

Zur Typik des Ausbruchs aus dem Leid in der Ehe gehören das Symptomatische der nicht belohnten, sondern weltweit streng bestraften Seitensprünge und das Signifikante solcher Brüche für den geschichtlichen Zustand der ›häuslichen‹ Welt (s. Kap. 24). Das muss nicht unbedingt die bürgerliche sein. Schon die höfische Welt zerbrach mit der Liebe, die Syr Launcelot der Gemahlin des Königs Arthur, Quene Gwenyvere, erwies (Malory: *Le Morte Darthur*, 1485). ›Beliebt‹ wurden solche Erzählungen aber im 19. Jahrhundert und haben vielleicht sogar die Moderne ›überlebt‹, die in Ehefragen eher liberal verfahren will.

Die Ehefrauen

Im Kreis ihrer zeitlich näheren ›Verwandten‹ fällt Effi kaum aus dem Rahmen (s. Kap. 11, 12), ist sie eine der vielen, die erfahren, in welchem Ausmaß das intim geführte Leben öffentlich beobachtet, laut bewertet und streng gemäßregelt wird. Sie alle, Indiana (George Sand: *Indiana*), Julie (Honoré de Balzac: *Die Frau von dreißig Jahren*), Hester (Nathaniel Hawthorne: *The Scarlet Letter*), Emma (Gustave Flaubert: *Madame Bovary*), Anna (Leo Tolstoi: *Anna Karenina*), Ana (Cla-

rin: *Die Präsidentin*) und Effi sind literarische Varianten des Motivs der »mal mariée« (Dethloff 2000, 124). Das öffentlich gefeierte Eheglück erweist sich alsbald als heimisches Unglück, sei es, weil das Paar sich verrechnet hat oder eine Seite nicht so kann, wie die andere Seite will, sei es, dass sich trotz des Guten in der Ehe etwas Besseres außerhalb bietet, aus heiterem Himmel oder notwendigerweise. Ehen, so scheint es, stehen jenem ›Glück‹ im Wege, das insbesondere erotische Erfüllung meint (Stern 1964, 316).

Zum Zeitpunkt ihrer Eheschließung sind sie alle jung, meistens wohlherzogen, selten arm: Die 17-jährige Effi oder die 19-jährige Ana Ozores sind zwar keine ungewöhnlich früh heiratenden Frauen, aber sie stehen noch ganz im Bann der ›verantwortlichen‹ Erwachsenen, und das heißt, sie sind ihrer selbst noch nicht mächtig, auch wenn sie wie Ana überaus klug und belesen sind. Hinzu kommt, dass sie normalerweise ihren Ehegatten nicht selbst wählen, sondern ihn zugesprochen bekommen. Sie werden zwar nicht direkt gezwungen, wohl aber mit Argumenten überredet oder gar überwältigt, deren Tragfähigkeit sie noch nicht abschätzen können: Aus ›reiner Liebe‹ heiraten sie nicht; das tat eine Einzige, Julie, die »Frau von dreißig Jahren« (Balzac), und täuschte sich gründlich. Allenfalls hoffen sie, im Lauf der Ehe ihren Gatten lieben zu lernen, wie Ana irrigerweise meint, wenn sie in die Ehe mit Victor einwilligt, um dem Verheirathungsplan ihrer unfähigen Tanten zu entkommen. Widerstrebend haben aber weder Emma noch Anna ihren Mann akzeptiert. Selbst Hester handelte nicht gezwungen, sondern eher notgedrungen als Kind verarmter adliger Eltern, dem ein geachteter Gelehrter Sicherheit versprach. Auch Emma, die einzige Nicht-Adlige, folgt wohl dem, was ihr Vater in kurzer Aussprache zu bedenken gibt, so wie Frau von Briest ihrer Tochter das Kluge und Vorteilhafte der Verbindung vor Augen führt. Trotz ihrer Jugend oder vielleicht auch deshalb werden diese Ehefrauen in der Ehe leicht krank, insbesondere nervös oder gar hysterisch. So führen sie trotz Wohlstands ein dürftiges, meist nur kurzes Leben. Die wenigsten entgehen dem nahezu naturnotwendigen Ehebruch und vermögen wie Indiana (Sand) auszuhalten, bis der alte Ehemann stirbt und der längst Geliebte wählbar ist.

In der Reihe der Titelheldinnen von Indiana bis Effi weist Ana Ozores vielleicht den stärksten »Elan des Transzendierens einer mediokreren Existenz« auf (Link-Heer 1995, 167). Wie Emma liest sie zu intensiv das nicht zu jeder Zeit Richtige, zum Beispiel die Lebensbeschreibung der hl. Teresa von Avila, und ver-

sucht, im Geist der Heiligen nicht nur zu leben, sondern auch zu schreiben, denn das Schreiben liegt ihr. Aber ihre übersteigerten Anlehnungen an mystisch-erotische Vorbilder und ihre irdischen Entsprechungen werden ihr schließlich auch bewusst, und sie begegnet einem klugen Arzt, der ihr sagen kann, was zu tun ist, um wieder gesund zu werden und zu überleben. Ob sie es schafft, bleibt allerdings fraglich. Sie unterscheidet sich sowohl von Emma als auch von Effi, geschweige denn von einer Kommerzienrätin Jenny Treibel, denn die Diskrepanz zwischen ›Poesie‹ und ›Wirklichkeit‹ gerät trotz vieler Irrungen nicht grundsätzlich aus dem Blick. Wie Ana freilich nach dem finalen Kuss weiterleben wird und kann, bleibt offen bzw. lässt wenig hoffen.

Hester allein scheint von Anfang an ein klares Bewusstsein ihrer Lage gehabt zu haben; nicht sie hat sich mit falschen, angelesenen Erwartungen getäuscht, sondern der Ehemann. Und es ist der überaus kluge, aber schwache Geliebte, der das Wagnis einer neuen Verbindung nicht eingehen kann. Hester besitzt bereits Emmas und Annas Kraft, ja Wut: »Be it sin or no, [...] I hate the man!« (Hawthorne 2017, 107). Aber diese sieben Jahre lang bewiesene Vitalität als öffentlich Gebrandmarkte kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass selbst Hester unterm Druck des sie diskriminierenden ›scharlachroten Buchstabens‹ mehr als Tote denn als Lebende wirkt:

»Her face, so long familiar to the townspeople, showed the marble quietude which they were accustomed to behold there. It was like a mask; or, rather, like the frozen calmness of a dead woman's features; owing this dreary resemblance to the fact that Hester was actually dead, in respect to any claim of sympathy, and had departed out of the world with which she still seemed to mingle« (ebd., 135).

Emma, neben Charles' Mutter und seiner ersten Frau eigentlich die dritte »Madame Bovary«, ist in der Welt der Provinz von Anfang an verloren. Zwar wird sie nicht ausgelacht, aber sie tappt von einer Illusionsfalle in die nächste und kennt in ihrem »monomanischen Hass« (Matz 2014, 129) keine Rücksicht. Ob das auf emotionale Stärke verweisen kann (Stern 1964, 320), mag fraglich bleiben. Im Gegensatz zu Effi genießt sie für kurze Zeit das, was sie für Liebe hält. Hier Spuren einer authentischen, innewohnenden Liebesfähigkeit zu sehen, bleibt eine gewagte Aufwertung, ermöglicht aber jene Form der Sympathie, die Opfern dieser Art entgegengebracht wird (vgl. Vargas Llosa 1980).

Im Falle Anna Kareninas wirkt sich aus, was bei Effi auffallend fehlt, eine überwältigende Leidenschaft, die mitten ins vermeintlich sichere Leben einschlägt und alles über den Haufen wirft, bis diese Lebenswucht unter den Eisenbahnrädern, die von Anfang an rollen, um Menschen zusammenzubringen oder zu trennen, zermalmt wird. Wenn auch Anna ein Opfer ist, so ist sie es nicht zuletzt dank eines tödlichen Räderwerks, das in Gang kommt, sobald Menschen leidenschaftlich zu lieben beginnen. Es ist fraglich, ob Anna ohne ihre Liebe zu Wronski je die Worte gewählt hätte, mit denen sie sich von ihrem Mann trennt: »Ich fürchte, ich hasse Sie...« (Tolstoi 2011, 323). Hier geht es weniger um Moral (vgl. Stern 1964, 325–327) als um den Ausbruch existenzieller Unverträglichkeit, sobald ›Leidenschaft‹ ins Spiel kommt und alles durcheinanderwirbelt. Schon der Erzähler des »scharlachroten Buchstabens« mutete seinem Lesepublikum zu, im Grunde Liebe und Hass als das gleiche anzusehen (vgl. Hawthorne 2017, 153).

»Weg mit Euch« (326) – wenn damit nicht nur Ehemänner wie Innstetten gemeint sind, dann erreicht die Radikalisierung unter den Geschiedenen hier einen Höhepunkt (Dethloff 2000). Balzacs »Frau von dreißig Jahren« hat lange gebraucht, ihre »frühen Fehler«, so der Titel des ersten Romanteils, zu erkennen. Dann spielt sie ein Leben lang das konventionelle Scheinpiel mit, auch als Ehebrecherin, um doch am Ende angesichts des Schicksals ihrer Töchter erkennen zu müssen, dass sie von Anfang an alles falsch gemacht hat. Auch Effi hält ihre Radikalität nicht durch. Aber im Rahmen des ihr gewährten Realismus zählen ihre unterschiedlichen Reaktionsweisen nicht wenig.

Die Ehemänner

Alle Ehemänner sind alt, als »betrogene« Ehemänner stehen sie in keinem guten Ruf, zumal manche erst spät etwas merken oder sich eigentlich nichts daraus machen. So klug sie sein mögen, unterwerfen sie sich dem Gerede der Leute und bestrafen die Schuldigen, aber auch sich selbst. Vielleicht ist ihr Alter nicht einmal das Entscheidende. Eher zählt etwas, was sie als »abgelebt« erscheinen lässt. Schon Hesters Mann fühlt sich abgestorben und sucht in der Ehe das aufgegebene Leben. Innstetten holt »das Entgangene« nach. Die so geschlossenen Ehen dauern freilich unterschiedlich lang: Sehr kurz währt sie im Fall Hesters, weil die beabsichtige Umsiedelung das Ehepaar bald trennt und der nachreisende Mann als verschollen gilt. Acht Jahre

lang halten immerhin die Ehen Anna Kareninas und Ana Ozores'.

Sein prägnantes Profil gewinnt der Ehemann oft erst im Vergleich mit dem Liebhaber. Dann erst wirkt Karenin widerlich mit seinen großen Ohren und knackenden Fingern. Die Gestalt des Ehemanns gewinnt ihre ›üble‹ Kontur als abwesender »er« vornehmlich im Liebesgeflüster der enttäuschten Ehefrau mit ihrem Geliebten: »Ja, seine Art zu fühlen, widerstreitet der meinigen. Er hat mich nie verstanden, er kennt die Liebe nur von der rohen und häßlichen Seite, ich verabscheue ihn. Wenn du wüßtest! ...« (Flaubert 1921, 65, 67). Dennoch sind die Ehemänner, um die es in den kanonischen Romanen geht, wohl besser als ihr Ruf. Sie müssen deshalb keine sympathischen Figuren sein; aber ›sympathisch‹ sind auch deren Ehefrauen nicht unbedingt. Doch am ›Fall‹ des Ehemanns zeigt sich leibhaftig und in voller Aktion der allgemeine Zustand der Beziehung von Mensch zu Mensch, geschlechtlich, hierarchisch und überhaupt.

Die größte Fallhöhe, sofern sich so etwas messen lässt, erleidet wohl Roger Chillingworth, der Ehemann Hesters. Im vorgerückten Alter erwirbt sich der Gelehrte, fast ein weiser Mann, seine junge Schülerin zur Ehefrau, hofft auf ein neues Leben, erwartet in ihr die Verkörperung von »warmth and cheerfulness of home« (Hawthorne 2017, 75), wie es kein Bett bisher bot, und muss seinen Irrtum erkennen, als er nach einjähriger Gefangenschaft unerkannt wiederauftaucht und seine Frau mit fremdem Kind am Pranger sieht. Da er sich nicht neben sie auf die Bühne der Schande und Lächerlichkeit stellen will, bleibt er still, gibt er sich nur seiner Frau zu erkennen und beginnt mit neuem Namen und unter der Maske eines Arztes seinen Rachefeldzug gegen den bald erkannten Konkurrenten. So wird er geradezu zum »Teufel«; und zur Besinnung kommt er erst, als ihm sein sterbender Gegner im Tod ›entwischt‹. Mit dem Verlust seines Gegners ›schrumpft‹ er leibhaftig aus dem Leben. Sich zu besinnen, wie es selbst der närrische Quintanar, Anas Mann, trotz seiner Jagd-, Theater- und weiterer, eher lächerlicher Abenteuer vermag, kommt für den heilkundigen Arzt nicht in Frage (›leech‹ heißt nicht nur Arzt, sondern auch Blutegel), obwohl er am Ende der fremden Tochter sein Vermögen vermachte. Sogar der oft verlachte Charles Bovary verhält sich bedächtiger, ›bedächtig‹ durchaus, wenn man von ihm persönlich die total verhängte Dummheit der Welt-Provinz (›bêtise humaine‹) abzieht. Vielleicht ist er wirklich der einzig liebende Ehemann (Matz 2014, 35–36). Karenin und Innstetten, die überlebenden Ehemänner,

erscheinen am Ende der Geschichte als gebrochene Männer, die ausgespielt haben.

Die Liebhaber

Glücklich verheiratet ist keine der Ehefrauen. Das Grundgefühl der in der Ehe ›abgestellten‹ Frauen ist Langeweile, getragen vom Bewusstsein, vernachlässigt oder gar gedemütigt zu werden. Das ist das Stichwort für den Auftritt des Geliebten.

In tragischen Erzählungen vom Ehebruch (s. Kap. 24, 43) spielt der ›Liebhaber‹ selten die Rolle dessen, der ›die Liebe hat‹, sie vorbehaltlos teilt; weder liebt er unbedingt, noch wird er unbedingt geliebt. Wie der betrogene Ehemann ist er ein Typus, entspricht er einem Klischee. Als Klischee wird er auch wahrgenommen, ohne dass es ihm ernsthaft schadete. Meistens ist er wesentlich jünger als der Ehemann und steht also der Ehefrau lebensgeschichtlich näher, obwohl auch er seine ›Erfahrungen‹ ausspielt und sich der Umworbenen liebesgeschichtlich überlegen weiß. Selten verheiratet, tritt er gern als Verführer oder gar Eroberer auf, der aber lächerlich wirkt, wenn »in seinem Körper von Zeit zu Zeit etwas Knacks« macht (Clarín 1987, 758); bestenfalls erscheint er als bedauerenswert. Solche Liebhaber machen sich gerne etwas vor wie Flauberts Henry: »[...] er lobte sich und stieg in seiner eigenen Achtung, während er seine Zaghaftheit als Tugend und seine Dummheit als Zartgefühl empfand, wie das immer geschieht« (Flaubert 1921, 66). Und immer repräsentiert er jene ›Gebrechlichkeit‹, an der menschliche Beziehungen schon lange vor seinem Auftritt scheitern, gescheitert sind. So löst er etwas aus, was unterschwellig vielleicht schon von Anfang an, sei's in der Ehe, sei's schon im Leben ›gegeben‹ ist und sich von Geburt an oder in einer Gesellschaft, die gern bürgerlich heißt, ausbreitet.

Unter diesen Liebhabern ist Arthur Dimmesdale (*The Scarlet Letter*) der am meisten geliebte und am wenigsten lächerliche, aber auch der problematischste. Hester wird nahezu ein Leben lang an dem öffentlich geachteten Reverend hängen, dem Vater ihrer außerehelichen Tochter. So ›verliebt‹ in einen äußerst schwachen, sich fast würdelos verhaltenden und doch klugen und schließlich auch tapferen Geliebten zeigt sich keine der nachfolgenden Titelheldinnen. Graf Wronski hat gewiss die Kraft und das Vermögen, sich gegen Familie, Gesellschaft und Welt zu stemmen, eine ›freie‹ Ehe mit Anna zuerst in Italien, dann in der Heimat zu führen, den Leuten zum Trotz. Als einziger

Liebhaber in der Reihe der Ehegeschichten setzt er sich in der Verzweigung wiederholt dem Tod aus, zuerst der versuchte Selbstmord, dann der freiwillige Gang in den serbischen Krieg. Aber die Vornamensgleichheit zwischen Alexej Karenin und Alexej Wronski weist vielleicht doch darauf hin, dass auch Annas zweite Lebens- und Liebeslinie Brüche enthält und wiederholt. Alle anderen ›Liebhaber‹, Emmas Rodolphe und Léon, Anas Avaro de Mesía und Fermín de Pas sowie der überalterte und zudem verheiratete Major Crampas gefallen sich in der Rolle solcher Verführer, wie sie das Provinzleben hervorbringt. Wenn sie verdoppelt erscheinen wie gegenüber Emma, so bringen sie in Sachen Liebe nichts Neues, sondern vergrößern nach anfänglichem Rausch alsbald die bittere Enttäuschung.

Das muss besonders krass auch Ana, Claríns ›Präsidentin‹, erfahren, wenn sie zwischen ›fleischlichem‹ und ›geistigem‹ Versucher die Wahl hat. Das heißt, eine ›Wahl‹ hat sie eigentlich nicht: Der Körper des liberalen Herzensbrechers Mesía fiel ihr schon früh in den Blick und infizierte sie mit einer Illusion. Den Geist des Generalvikars Fermín lernt sie aus nächster Nähe, in der Ohrenbeichte, sozusagen geschwisterlich lieben, aber zugleich kopflos anbeten. Beide spanischen ›Herzensbrecher‹ verstehen sich als Jäger auf der Jagd nach ihrer Beute, beide führen einen Eroberungskampf und gieren nach dem Sieg über eine »Festung« aus stadtbekanntem Tugend, schwärmerischer Frömmigkeit und bodenloser Dummheit. Aus der Sicht des Generalvikars wird Ana, wenn sie sich dem ›weltlichen‹ Liebhaber ergibt, einen doppelten Betrug verüben (Clarín 1987, 771). Es liegt in der Konsequenz dieser ›frommen Provinz‹, dass der abgeschlagene Konkurrent eine Intrige beginnt, die eine mögliche »Lösung«, und zwar im Einvernehmen mit dem erbärmlichen, aber keineswegs gewalttätigen Ehemann (ebd., 791), vereitelt.

Mit dem Geliebten eine neue, glückliche Ehe beginnen zu können, bleibt das Vorrecht jener Romane, die wie *Indiana* auf den ›drohenden‹ Ehebruch verzichten, solange der Ehemann lebt, oder die wie Tschernyschewskijs *Was tun? Erzählungen von neuen Menschen* (1863, dt. 1883) den Glauben an die Macht der Emanzipation plakativ zur Schau stellen oder wie *L'Adultera* das entscheidende Kriterium in der Hinwendung der Frau zur selbständigen Tätigkeit sehen. Die Kraft, sich am Verführer zu rächen, bringt nur Thomas Hardys »pure woman« *Tess of the d'Urbervilles* (1891) auf und wird dafür mit dem Tode bestraft.

Requisiten

Dass Liebende ›Requisiten‹ brauchen, um sich richtig zu lieben (bewegende Bilder, gemeinsame Lektüren, gefaltete Zettelchen, Treibhaus-Musik; dazu Scherpe 2010), oder Ehemänner, um ihre Treulosen zu überführen, wenn es ihnen nicht gelingt, sie auf frischer Tat zu ertappen, ist in beiden Fällen eine Notlösung wie in Wagners *Tristan und Isolde* oder Shakespeares *Othello*.

Blicke allein können genügen, eine Kettenreaktion auszulösen wie im Fall Annas. Hester, die am längsten am ›Buchstaben‹ hängt, braucht für ihre Liebe zu Arthur kein in Stimmung versetzendes Hilfsmittel. Was Balzacs Julie in die Arme des raffinierten Diplomaten Charles de Vandenesse treibt, ist nebst der »große[n] Kränkung« (Balzac 1996, 50), die sie durch ihren dummen Ehemann erleidet, die wachsende Reue über ihr sprödes Verhalten gegenüber dem einzig würdigen, aber zur Entsagung genötigten Lord Arthur Granville, der ihrerwillen jämmerlich zu Tode kommt. Es ist die Intrige der Neidischen oder der dumme Zufall, die Quintanar den Liebhaber seiner Frau ertappen bzw. der Innstetten mit der Nase auf die kompromittierenden Briefe stoßen lässt. Lektüre erscheint dann naturgemäß als medialer Ersatz. Ob aber die »medial vermittelte Lust« geeignet ist, ein obsolet gewordenen »ontologisch beglaubigtes ›unmittelbares Begehren‹« vollwertig zu ersetzen (vgl. Scherpe 2010, 397), mag offen bleiben. Fast lehren solche Fälle, dass nicht der Ehebruch, ohnehin etwas Nebensächliches, das Entscheidende sei.

Duell

Ins Schema des literarischen Konflikts der Frau zwischen zwei Männern fügt sich das Duell als ›Standard‹ nahtlos ein. Sich zu duellieren ist die habituelle und fast naturgegebene Konsequenz unter Männern, wenn dem Ehemann die ›Seine‹ zu einem anderen überläuft. Besitz und Freiheit werden im Duell knallhart geregelt. Mehr noch geht es um die verletzte und wiederherzustellende Ehre. Das Duell gilt zugleich als Symptom für eine (oft bürgerliche) Gesellschaft, die in sich bereits zerbrochen ist, aber nach außen Zusammenhalt und Wehrhaftigkeit bekundet. Doch trotz demonstrierter Stärke renkt sich nach dem Duell die Geschichte selten wieder glücklich ein, denn sie war es ja eigentlich nie. Näher besehen, ist das Duell in den Romanen, die von der Gebrechlichkeit der Ehe handeln,

nur ein literarisches Verhaltensklischee, das seltener in Anspruch genommen wird, als es die Kritik an dieser eher archaisch wirkenden Lösung erwarten lässt. Keineswegs alle betrogenen Ehemänner verlangen prompt nach Genußtuung im Duell, abgesehen davon, dass ein Duell im Umkreis gewaltbereiter Gesellschaften mit Massentötungen im Krieg eher eine begrenzt wirkende Variante der herrschenden Aggressivität darstellt. Vor allem aber kommen neben dem Duell auch weit brutalere Formen der Rache vor.

In Balzacs Geschichte der *Frau von dreißig Jahren* spielt ein Duell überhaupt keine Rolle. Eine verletzte Ehre braucht nicht wiederhergestellt zu werden, weil dieser keineswegs bürgerliche, sondern hocharistokratische Stand längst seine Ehre und mit ihr das Ethos der Ehe verspielt hat. Was sich in einer Art Wiederholungsschleife abzeichnet, ist die Brüchigkeit der Ehen infolge »früher Fehler«; und demonstrativ vollzieht sich die Wiederkehr des Ehebruchs in der Ehegeschichte der Tochter am Auftritt eines Mannes, dessen Vater bereits der Liebhaber ihrer Mutter war.

Hester Prynnes »betrogener« Ehemann verzichtet bewusst auf ein öffentliches Verfahren und betreibt stattdessen unter der Maske eines gütigen Arztes über sieben Jahre lang eine geradezu teuflisch infame Rache an Hesters Geliebtem, setzt eine »terrible machinery« (Hawthorne 2017, 98) in Bewegung, die unbarmherziger als ein Duell den ohnehin gewissenstgeplagten Geistlichen allmählich in den Tod treibt.

Was Charles Bovarys Verhalten in diesen Dingen der persönlichen Genußtuung betrifft, so gilt seine Zurückhaltung oder gar »Gutgläubigkeit« (»C'est la faute de la fatalité«, Flaubert 1857, Bd. 2, 489) eher als Zeichen seiner lächerlichen Wirklichkeitsverkennung. Wie Alexej Karenin, der ausdrücklich auf das Duell verzichtet, kommen diese Männer in der Wirkungsgeschichte ihrer Romane nicht gut weg, obwohl sie beide durch das Verhalten ihrer Ehefrauen zerstört werden. Was Charles betrifft, so erscheint er nach dem Tod seiner Frau in einem anderen, besseren Licht, so dass seine vermeintliche Lächerlichkeit eher auf die Perspektive seiner Umwelt verweist als auf einen eigenen Charakterzug (Dethloff 1997, 148).

Lächerlich wirkt entschieden häufiger Don Quintanar, der Ehemann der Ana Ozores. Er ist der erste in der hier gewählten Romanreihe, der in ein Duell verwickelt wird. Eigentlich will sich auch Quintanar nicht duellieren, lässt sich aber von seiner Theater-Passion hinreißen, insbesondere von dem auf der Bühne verherrlichten Duell-Ritual nach dem Muster eines beliebten Dramas (Zorillas *Don Juan Tenorio*); zudem

stachelt ihn der intrigante Konkurrent in der Liebe zu Ana auf. Das stattfindende Duell verläuft tödlich, aber es wirkt zugleich possenhaft, denn nicht nur Quintanar verfehlt sein heroisches Rollenideal, sondern auch sein Gegner kann sich vor Zittern kaum auf den Beinen halten. Trotzdem gelingt diesem abgehalfterten Liebhaber der tödliche Schuss, und zwar »in die volle Blase« seines Gegenübers.

So »niedrig« verläuft das einmütig beanstandete Duell zwischen Innstetten und Crampas nicht, aber es wirkt wie eine Maschinerie, die auf Knopfdruck abläuft. Ihre Mitspieler gehen, seltsam gefasst, automatisch aufeinander zu, verständigen sich befremdlich mit Waffen und verabschieden sich in nahezu absurder Weise ruhig voneinander, Menschen ohne Gefühlszeichen, eher zurückgelassene Marionetten, die irgendwo abseits eine »öffentliche Privatsache« in stiller Verabredung einvernehmlich austragen und an selbstgespannten Drähten zuckend vollbringen, was eigentlich nicht mehr erlaubt ist und ihnen nur schadet, selbst wenn das Gesetz ein Auge zudrückt.

Die Kinder

Im Schema des Ehebruchromans scheinen Kinder eine nebensächliche Rolle zu spielen. Aber entscheidend sind sie über kurz oder lang schon, sei's bei der Trennung, sei's fürs Weiterleben, sei's in der Ehe überhaupt (s. Kap. 23). Selbst Claríns kinderlose »Präsidentin« hält es für möglich, dass ein eheliches Kind ihrem Leben eine andere Wendung hätte geben können. Schließlich waren sie ja alle eben noch Kinder und reagierten unterschiedlich auf ihre Eltern, sei's, dass sie nicht auf den klugen Rat des kränklichen Vaters hörten wie Balzacs Julie, sei's, dass sie sich irritieren ließen von den exzentrisch liberalen Ideen ihres Vaters wie Ana, sei's, dass sie wie Effi kopfüber in die Fänge einer Mutter gerieten, die sogar eine »mörderische« genannt wurde (Miething 1994, 365).

In Balzacs Roman *Die Frau von dreißig Jahren* spielen Julies Kinder, insbesondere die beiden Töchter und der Sohn, eine entscheidende Rolle. Helène, die erste eheliche Tochter, muss die Entfremdung der Mutter vom Vater erleben. Zum Halbbruder, der aus der ehebrecherischen Beziehung hervorgeht, unterhält sie ein gespanntes Verhältnis, bis sie den Jungen in einer Affekthandlung tötet. Sie wird sich später endgültig von der Mutter lösen, einem »romantischen« Mörder folgen, paradiesische Zeiten als seine Frau und mehrfache Mutter auf einem Korsarschiff verbrin-

gen (Effis »Midshipman«-Ideal?) und doch nach erneuter Schicksalswende in Anwesenheit ihrer Mutter elend zugrunde gehen. Auch die zweite Tochter Moina wird der Mutter nicht zur Freude leben, wiederholt sich doch an der jungen Frau, was die Mutter an misslungenem Eheleben hinter sich hat. Es zeichnet Balzacs Erzählung aus, dass er wenig Zweifel lässt über die Bestimmung der Frau in der Ehe und ihre Rolle als Mutter (vgl. Dethloff 1997, 113–114).

Hesters außereheliche Tochter Pearl ist in der Reihe der Kinder die merkwürdigste, aber zugleich jene Figur, die im realistischen Kontext am meisten befremdet, weil ihr »wildes« Wesen feste, reale Glaubenssätze durcheinanderwirbelt. An Pearl wird sichtbar, was Hester trotz des offen getragenen »scharlachroten Buchstabens« auch oft verbergen will (s. Kap. 21). Es ist Pearl, Elfenkind und koboldartige Figur, die phantastisch grotesk querschlägt, wenn sich die Partner, sei's Ehemann, sei's Geliebter, »vernünftig« verhalten, d. h. auf die Umwelt Rücksicht nehmen. Sie versteht wenig und durchschaut viel. Sie ist es, die ihrer Mutter aus romantisch exaltem Instinkt die Warnung vor dem maskierten Ehemann zurufen kann: »Come away, mother! Come away, or yonder old Black Man will catch you!« (Hawthorne 2017, 84) Sie findet sich keineswegs mit der neuen Rolle der Dritten im erphantasierten Ehebunde des lange getrennten Liebespaares ab; den Kuss des natürlichen Vaters wäscht sie spontan ab, solange er sich nicht offen zu Frau und Kind bekennt. Sie allein verlässt das Gefängnis der Neuen Welt und beginnt in einer ganz anderen Ferne ein eigenes Leben: »It was as if she had been made afresh, out of new elements, and must perforce be permitted to live her own life, and be a law unto herself, without her eccentricities being reckoned to her for a crime« (ebd., 85). Das kann sich als Modell im realistischen Abschnitt des Jahrhunderts nicht behaupten. Folglich machen Emma, Anna und Effi andere Erfahrungen mit ihren Kindern. Allenfalls spielt Effi für sich selbst noch mit einer kindlichen Rollenphantasie, wie sie in Pearl real erscheint.

Annas Verhältnis zu ihren Kindern lässt sich nicht auf einen Nenner bringen. Denn »das Kind der Liebe«, die Tochter, bedeutet ihr wenig, obwohl sie an der schweren Geburt fast gestorben wäre. Anders ihr Verhältnis zum ehelichen Sohn. Nach einjähriger Trennung sucht Anna am Geburtstag ihren Sohn Serjoscha heimlich auf. Denn sie liebt ihn nach wie vor; und auch er hat sie nicht vergessen, er erwartet sie sogar, obwohl man ihn lehrte, sich daran zu gewöhnen, dass sie gestorben sei. Anna ist sich bei allem Abscheu vor

ihrem Ehemann ihrer Schuld bewusst; und auch ihr Sohn erkennt »Schrecken und Scham« (Tolstoi 2011, 811) in ihrem Gesicht. Sie weiß sich ihrem Mann unterlegen (»er ist besser und gütiger als ich«, ebd., 811). Und doch brechen »Abscheu und Erbitterung« (ebd., 812) erneut aus, sobald sie ihm begegnet. Aber sein Sohn liegt ihr am Herzen.

Ein solcher Umsturz der Gefühle bleibt sowohl Emma als auch Effi erspart, obwohl auch hier die Stimmung schwankt. Emma lässt sich zur Verletzung Berthes hinreißen, die ihr als Tochter des verachteten Charles gleichgültig bleibt, ja den Rausch der Leidenschaft stört. Nach dem Tod des Vaters in Pflege gegeben, wird sie kaum glücklich überleben. Effi, ohnehin befreit von der alltäglichen Sorge ums Kind, steigert sich dennoch in überschwängliche Erwartungen an eine erneute Begegnung mit ihrer Tochter, die nicht so reagieren darf oder kann, wie es die Mutter erwartet (Hoffmann 1994). Ihre Empörung ist verständlich, hilft dem Kind aber nicht weiter.

Das Ende

»Erzählungen schließen mit Verlobung oder Hochzeit« (Fontane 2011, 2, 495) – das gilt aber selten für Geschichten, die mit »Hochzeit« anfangen oder sogar mitten in der Ehe beginnen, um dann zu erzählen, wie es typischerweise weiter- und das heißt zu Ende geht. Die Ehe ist in den Romanen des 19. Jahrhunderts oft nur ein Schema, das nichts anderes verdient, als gebrochen zu werden (s. Kap. 11). Danach noch einmal mit »Verlobung oder Hochzeit« zu schließen, hieße wider besseres Wissen seltsame Schleifen abzulaufen. Wenn die Folgen des Ehebruchs geklärt sind, gibt es naturgemäß nichts weiter zu berichten. Und doch gelten die letzten Sätze solcher Romane nicht nur dem Ende des erzählten Schritts vom Wege, war doch der Seitensprung bloß ein Zeichen für allgemeine Brüche.

»Ich habe meine Mutter verloren«, lautet der letzte Satz in Balzacs Geschichte der *Frau von dreißig Jahren*. Gesprochen wird er von ihrer Tochter Moina, die soeben die Ehe mit dem Sohn dessen gebrochen hat, der seinerseits der ehebrecherische Geliebte dieser Mutter war. Die nunmehr schon 50-jährige »schuldige Mutter« (Balzac 1996, 207) hat Gewissheit über diesen Ehebruch ihrer Tochter erlangt und erliegt diesem Schock. Trotz eines Lächelns der Sterbenden, das der Tochter zu verstehen gibt, wie »das Herz einer Mutter ein Abgrund ist, dessen Tiefe immer ein Verzeihen birgt«, hat das letzte Wort nach dem strengen

Urteil des Erzählers eine »junge Muttermörderin« (ebd., 223).

Der Schluss der Geschichte vom »scharlachroten Buchstaben« beharrt auf der Geltung des Buchstabens, den Hester am Anfang der Erzählung vor aller Augen auf dem Pranger trug und seitdem fast nie abgelegt hat. In den Jahren nach dem Tod ihres Geliebten verließ ihr Leben, vielleicht auch dank der Unterstützung durch ihre Tochter, etwas glücklicher. Sie erwarb sich mittlerweile Ansehen als Ratgeberin, die verzweifelten Frauen die Hoffnung auf die zukünftige Enthüllung einer »neuen Wahrheit« gab, »in order to establish the whole relation between man and woman on a surer ground of mutual happiness« (Hawthorne 2017, 155). Aber noch ganz zuletzt bleibt der Scharlachbuchstabe als heraldisches Zeichen auf ihrem Grabstein gegenwärtig, beansprucht das letzte Wort. Nicht triumphierend klingt, was der Grabstein auf seine Weise zu verstehen gibt und der Schlusssatz in Kapitälchen ausschreibt: »It bore a device, a herald's wording of which might serve for a motto and brief description of our now concluded legend; so sombre is it, and relieved only by one ever-glowing point of light gloomier than the shadow: – »ON A FIELD, SABLE, THE LETTER A, GULES« (ebd.).

Von diesem »legendären« Ende sticht der letzte Satz des Berichts über die »Sitten in der Provinz« erheblich ab, insofern er sich nach der Registrierung der Todesfälle, der würdigen Gestaltung des Grabsteins und der behelfsmäßigen Unterbringung der verwaisten Tochter dem Apotheker zuwendet, der mustergültig und erfolgreich überlebt und also den ehrenvollen Schlusspunkt ausgesprochen missklingend bildet: »Il vient de recevoir la croix d'honneur« (Flaubert 1857, 2, 490).

Auch Annas Geschichte endet nicht mit ihrem Tod, sondern setzt sich in einem zwar kürzeren, aber gesonderten achten Teil des Romans fort, in dem das überlebende Ehepaar Lewin und Kitty nochmals in den Blick rückt. Keineswegs zeichnet sich hier ein gesicherter Lebensweg ab, vielmehr steht manches nach wie vor auf der Kippe, und die endlich gefundene Antwort auf die Frage nach dem »Sinn« des Lebens hat wohl nur deshalb einen »unan zweifelbaren« Klang, weil sie als Lebensabsicht so vorsichtig formuliert ist: »das Gute, das hineinzubringen in meiner Macht steht« (Tolstoi 2011, 1227).

Dass die herrschende Kirche statt Zuflucht der Bedrängten ein ewiger »Tatort« ist, zeigt sich von Anfang an und bestätigt sich auch am Ende der Geschichte über die »Präsidentin«. Zwar scheint Ana die Folgen des Ehebruchs zu überleben, aber anders als Hester

muss sie auch ganz zuletzt erfahren, dass ihr »Geliebter« (eigentlich hatte sie ja wie Emma zwei, aber der Provinz-Don-Juan spielt längst keine Rolle mehr) von Liebe, und sei es eine »geistige«, nichts wissen will. Der Generalvikar Don Fermín mag körperlich einem Arthur Dimmesdale weit überlegen sein, gegenüber seiner Mutter und in seiner Kirche angesichts seines Beichtkinds erweist er sich als jämmerlicher, lächerlicher Schwächling. »Er flog am ganzen Leib« (Clarín 1987, 834), heißt es, und flieht mit »zitternden Knien«, als er die hilfeschuchende Ana in der Kapelle erblickt. Ana, zurückgestoßen und in Ohnmacht fallend, muss sich den Kuss eines hinzukommenden »Kirchenmannes« gefallen lassen. Zur Besinnung gekommen, heißt es im lapidaren Schlusssatz: »Sie hatte geglaubt, auf ihrem Mund den schleimigen, kalten Bauch einer Kröte zu spüren« (ebd., 835).

Wie Hawthorne und Flaubert rückt auch Fontane am Ende seiner Erzählung einen Grabstein in den Blick und registriert die Not der Figuren, das rechte Wort zu finden. Eine »dürftige Ausflucht« (Matz 2014, 183) ist das nicht.

Erzählhaltung

Das Motiv der Frau zwischen zwei Männern begünstigt eine typisierende Darstellung, die zuverlässig mit stehenden Rollen arbeitet, die ins Komödienfach gehören. Aber auch novellistische Erzählweisen, in sich nicht minder schematisch, begegnen wiederholt, weil das Motiv die Rolle des Hauses und »seiner Frau« in den Vordergrund rückt (vgl. die Novellenmerkmale: sexuelles Faktum, weibliche Regie und ungerade Zahl; nach Schlaffer 1993). Wenn solche Pointierungen vermieden werden sollen und der Bericht über die Brüchigkeit einer die Gesellschaft tragenden Verbindung als Symptom eines allgemeinen Zustands im Mittelpunkt steht und wenn zudem die Schuldfrage strittig ist, bieten sich weitblickende, also auktoriale, oder genaue, scharf hinsehende, flexible, gar introspektive Erzählperspektiven an (s. Kap. 36). Dennoch fällt auf, dass multiperspektivisches Erzählen, kombiniert mit unzuverlässiger Berichterstattung, eher selten und erst spät begegnet (vgl. Schnitzlers *Das Tagebuch der Redegonda* 1909), Ford Madox Fords *The Good Soldier*, 1915, Yasushi Inoues *Das Jagdgewehr*, 1949, dt. 1964).

»The reader may choose among these theories« (Hawthorne 2017, 152) – dieser Erzählerkommentar – es geht um die Frage, ob Hesters Geliebter Arthur Dimmesdale in der Enthüllungsszene nicht auch ein