

# **Humor und Humorlosigkeit im Erzählwerk Theodor Fontanes**

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie des Fachbereiches 05 – Sprache, Literatur, Kultur  
der Justus-Liebig Universität Gießen

vorgelegt  
von Tanja Hagedorn

aus Frankfurt/Main

2015

Dekan: Prof. Dr. Magnus Huber

1. Gutachter: Prof. Dr. Gerhard Kurz
2. Gutachter: Prof. Dr. Joachim Jacob

# Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	3
2.	Humor(-los) .....	8
2.1	Eine Definition von Humor .....	8
2.2	Fontanes Humorverständnis .....	14
2.3	Humor im Realismus in der Forschung .....	20
2.4	Das Gegenteil von Humor .....	24
2.5	Humor und Humorlosigkeit in einem Erzähltext.....	27
2.6	Exkurs: Humorlosigkeit in Literatur- und Kulturgeschichte vor Fontane ..	33
2.6.1	Kulturgeschichte der Humorlosigkeit in Deutschland.....	34
2.6.2	Erzählhistorische Humorlosigkeit vor Fontane .....	38
3.	Humor und Humorlosigkeit im Erzählwerk Theodor Fontanes .....	44
3.1	<i>Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zum Herzen find't</i> .....	46
3.1.1	Humor und Humorlosigkeit bei den Figuren.....	48
3.1.1.1	Jenny .....	48
3.1.1.2	Willibald Schmidt .....	53
3.1.1.3	Treibel .....	57
3.1.1.4	Corinna Schmidt .....	60
3.1.1.5	Die Nebenfiguren.....	63
3.1.2	Humor und Humorlosigkeit in der Beschreibung.....	68
3.1.3	Humor und Humorlosigkeit in der Komposition.....	71
3.1.3.1	Themen .....	71
3.1.3.2	Figuren .....	74
3.1.4	Fazit: Humor und Humorlosigkeit in <i>Frau Jenny Treibel</i> .....	79
3.1.5	Ironie und Komik.....	83
3.2	<i>Effi Briest</i> .....	87
3.2.1	Humor und Humorlosigkeit der Figuren .....	89
3.2.1.1	Geert von Innstetten.....	89
3.2.1.2	Die Eltern Briest .....	97
3.2.1.3	Roswitha .....	103
3.2.1.4	Weitere Nebenfiguren .....	105
3.2.1.4	Effi Briest.....	113
3.2.2	Humor und Humorlosigkeit in der Beschreibung.....	116
3.2.3	Humor und Humorlosigkeit in der Komposition.....	118
3.2.3.1	Themen .....	118
3.2.3.2	Figuren .....	122
3.2.4	Fazit: Humor und Humorlosigkeit in <i>Effi Briest</i> .....	127
3.3	Exkurs: Englischsprachige Vorbilder.....	131
3.4	Humorverwendung in weiteren Erzählwerken Fontanes.....	135
3.4.1	Figuren .....	140
3.4.1.1	Humorvolle Figuren.....	140
3.4.1.2	Humorlose Figuren .....	144
3.4.1.3	Figuren zwischen Humor und Humorlosigkeit.....	147
3.4.2	Humor in der Beschreibung.....	149
3.4.3	Komposition der Sichtweisen .....	154
3.4.4	Funktionen und Fazit .....	163
3.5	Erzählwerke Fontanes und die Humorlosigkeit.....	166

3.5.1 Frühe Erzählungen .....	166
3.5.2 Spätere Werke .....	170
4. Humorverwendung in Fontanes Epoche.....	175
4.1 Wilhelm Raabes <i>Abu Telfan</i> .....	178
4.2 Gottfried Kellers <i>Die drei gerechten Kammacher</i> .....	194
5. Schlussbemerkung .....	203
6. Bibliographie .....	207
6.1 Primärliteratur .....	207
6.2 Sekundärliteratur.....	209

# 1. Einleitung

Es hat sich bei mir allmählich die Ueberzeugung herangebildet, daß ohne eine starke Dosis Humor eine tief eindringende und gerechte Beurtheilung menschlicher Dinge garnicht möglich sei. Denn Humor bedeutet als Weltanschauung Vorurtheilslosigkeit, als Gemüthsverfassung allgemeine Menschenliebe. Ich kann kein Ding gerecht beurtheilen, an das ich nicht mit dem besten Willen herantrete, seine guten Seiten ebenso zu sehen, wie seine schlimmen. [...] Eine Welt, in der alles Schmutz und Niedertracht wäre, ist ebenso unwahr, wie eine solche voll eitel Sonnenschein und Edelmuth.<sup>1</sup>

Diese Einordnung der Funktion des Humors in der Literatur von Ernst von Wolzogen aus dem Jahr 1890 bestätigt Theodor Fontane in einem Brief an ihn vehement: „Mir aus der Seele gesprochen auch alles, was Sie über den Humor und seine verklärende Macht sagen, [...] Mir persönlich ist die humoristische Betrachtung auch die liebste.“<sup>2</sup>

Ähnliche Aussagen Fontanes finden sich immer wieder, und Humor in den Erzählwerken Theodor Fontanes zu untersuchen, wie es die vorliegende Arbeit anstrebt, mag damit zunächst überflüssig erscheinen. Denn wie selbstverständlich wird in Literaturkritik und -wissenschaft Humor mit Fontane in Verbindung gebracht. Auch in den meisten zeitgenössischen Rezensionen aus Fontanes Zeit ist dies ein vielbeachteter Aspekt. So ist zum Beispiel die Rede vom „echte[n] Humor des Menschenkenners, Menschenverächters und – Menschenfreundes“<sup>3</sup> in einer Rezension zu *Frau Jenny Treibel*. Vor allem ist es dieser Roman, zu dem sich Urteile finden wie etwa, dass es sich „wahre Cabinetstücke von Lebenswahrheit und humoristischer Darstellung“<sup>4</sup> handele. Er habe „[...] nur Humor, der unter heiterem Tageslicht von allen Seiten sieht.“<sup>5</sup> Auch heißt es: „Der Grundton des Buchs ist so der überaus feine Humor des weisen Alten, nicht Witz,

---

<sup>1</sup> von Wolzogen: Humor und Naturalismus. S. 411.

<sup>2</sup> Fontane: Brief an Ernst von Wolzogen 7.1.1891. In: Werke, Schriften und Briefe. I.4. S. 82.

<sup>3</sup> Stinde: [Rezension zu Frau Jenny Treibel 1892]. S. 75.

<sup>4</sup> Fechner: Neue Romane und Novellen. S. 73.

<sup>5</sup> Bernstein: [Rezension zu Frau Jenny Treibel 1892]. S. 76.

nicht Satire, sondern Humor, allerdings Humor, zu dem die Wehmut eine weit kleinere Zutat gegeben hat [...]“<sup>6</sup>. Den Berliner Romanen Fontanes wird „ungesuchte[r] Humor“<sup>7</sup> und zum Beispiel *Irrungen, Wirrungen* ein „humoristische[r] Ton“<sup>8</sup> zugesprochen. Bis heute scheint die Erzählweise „mit feinem Humor“<sup>9</sup> Kennzeichen seiner Werke im Auge der Leserschaft zu sein. Dabei ist offensichtlich, dass hier oft der Humor der Figuren mit dem des Autors verwechselt wird.

Auch die Literaturwissenschaft hat den Aspekt des Humors zu Zeiten Fontanes aufgegriffen und ausgeführt. Vornan steht dabei das Standardwerk in diesem Kontext, Wolfgang Preisendanz' *Humor als dichterische Darstellungskraft*, auf das später eingegangen wird. Des Weiteren ist fast in jedem literaturwissenschaftlichen Standardwerk zum Realismus Humor als Kapitel vertreten. Hugo Aust in *Literatur des Realismus* zum Beispiel behandelt Humor im Kapitel über Verklärung, wo er ihn einerseits Raabe zuordnet, aber ihn auch von Preisendanz' *Humor als dichterische Einbildungskraft* herleitet, was im Theorieteil dieser Arbeit noch dargestellt werden wird.<sup>10</sup> Auch Sabine Becker bezieht sich in *Bürgerlicher Realismus* auf Preisendanz und beschreibt Humor im Realismus als Merkmal der Abgrenzung gegen die Naturalisten, als Mittel der verklärenden, harmonisierenden Darstellung und um Kritik zu verschleiern.<sup>11</sup> Sie verlegt sich dabei stark auf Fontane, so wie auch Bernd Balzers *Einführung in die Literatur des Bürgerlichen Realismus* oder Fritz Martinis *Deutsche Literatur im Bürgerlichen Realismus*.<sup>12</sup> Ebenfalls wird in den Standardwerken zu Theodor Fontane auf den Humor verwiesen. Hugo Aust in *Theodor Fontane. Ein*

---

<sup>6</sup> [Rezension zu Frau Jenny Treibel]. In: Der Kunstwart 6 (1892/93). S. 80.

<sup>7</sup> Bleibtreu: Geschichte der Deutschen National-Literatur. S. 90.

<sup>8</sup> Pniower: Literarische Rundschau. S. 105.

<sup>9</sup> „Fontane ungefiltert. Gotthard Erler las aus den Reisetagebüchern“. In: Märkische Allgemeine. 29.5.2012.

<sup>10</sup> Aust: Literatur des Realismus. S. 54.

<sup>11</sup> Becker: Bürgerlicher Realismus. S. 136f.

<sup>12</sup> Z.B. auch Claudia Stockinger in *Das 19. Jahrhundert*, die zwar richtig die Bedeutung des Humors für den Realismus, etwa bei Fontane, als diesen erfassend und abgrenzend einschätzt (vgl. S. 9). Jedoch führt sie fälschlicherweise Humor auf zwei Formen zurück: „Humor der Entlarvung und den Humor der Versöhnung“ (S. 13). Für Ersteren nennt Sie Busch als Beispiel, der jedoch der Satire zuzuordnen ist; Letzteren erläutert sie als Drüberstehen, als „olympische[n] Blick“ (S. 13), den sie allerdings auf das Extrem der Gleichgültigkeit bezieht.

*Studienbuch* ordnet Fontane als „Humorist“<sup>13</sup> ein. Christian Grawe stellt im *Fontane-Handbuch* anhand von Aussagen Fontanes die Bedeutung des Humors für dessen Poetik heraus.

Problematisch an diesen Darstellungen ist allerdings deren Pauschalisierung in verschiedener Hinsicht. Zunächst geschieht diese Zuweisung, ohne den Humor systematisch an den jeweiligen Texten nachzuvollziehen. So existieren für Fontane nur zwei Artikel, die sich mit jeweils einem Text in dieser Hinsicht beschäftigen.<sup>14</sup> Sonst werden Formen und Funktionen des Humors nur in Einzelbeispielen vorgestellt. Um mit Eda Sagarra zusammenzufassen:

Über Fontanes Humor ist wenig geschrieben worden, erstaunlich für jemanden, der mit Recht neben Jean Paul als der grösste Humorist der deutschen Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts gilt [...] Dazu kommt, dass Humor hier eher aus seinen theoretischen Äußerungen als von seiner Textpraxis her rekonstruiert wird.“<sup>15</sup>

Darüber hinaus wird den Werken Fontanes und anderen Autoren der Zeit generell Humor zugewiesen, auch wenn zum Beispiel Becker auf unterschiedliche Ausprägungen bei den Autoren hinweist.<sup>16</sup> Zudem erfolgt im Umkehrschluss keine konkrete Prüfung, bei welchem Autor oder in welchem Werk Humor fehlt.

Es ergeben sich daher in Bezug auf Humor in Fontanes Erzählwerke einige Fragen: Woran lässt sich genau Humor am Text festmachen und welche Ebenen spielen dabei eine Rolle? Wie lassen sich die einzelnen, in den bisherigen Theorien angesprochenen Aspekte des Humors, wenn überhaupt, verbinden? Welche Funktionen erfüllt die Verwendung von Humor in den Werken? Ist Humor bei Fontane wirklich so selbstverständlich, wie meist in der Sekundärliteratur angenommen wird, oder gibt es Werke, in denen er fehlt? Welche Rolle spielt Humorlosigkeit in Werken? Was macht gegebenenfalls die individuelle Ausprägung von Fontanes Humorverwendung im Vergleich zu anderen Autoren aus?

---

<sup>13</sup> Aust: Theodor Fontane. Ein Studienbuch. S. 24.

<sup>14</sup> Vgl. Martin Swales *Nimm doch vorher eine Tasse Tee ...*: Humor und Ironie bei Theodor Fontane und Thomas Mann und Pierre Banges *Humor und Ironie* in „*Effi Briest*“.

<sup>15</sup> Sagarra: Fontanes Humor bei der Porträtierung des Mannes. S. 77.

<sup>16</sup> Becker: Bürgerlicher Realismus. S. 141.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es folglich, Humor und Humorlosigkeit in Fontanes Erzählwerken in deren Formen und Funktionen am Text systematisch zu analysieren. Eine Konzentration auf die Erzählwerke geschieht dabei zunächst aus ökonomischen Gründen, aber auch aufgrund der größeren Häufigkeit der Zuschreibung von Humor zu Fontanes Erzähltexten. Um mit den Begriffen des Humors und der Humorlosigkeit arbeiten zu können, werden diese zunächst unter Einbezug Fontanes eigenen Humorverständnisses definiert und von nahestehenden Begriffen wie etwa der Komik und des Lächerlichen abgegrenzt. Durch die Zusammenführung dieser Definition mit den beispielhaften Ansätzen der drei literaturwissenschaftlichen Hauptvertreter zu Fontanes Humor – Preisendanz, Martini und Brinkmann – soll dann das Handwerkszeug für die Analyse der Texte geschaffen werden. In zwei Exkursen wird zudem Einblick in die kulturgeschichtlichen und literarischen Strömungen von Humor und Humorlosigkeit gegeben, vor deren Hintergrund Fontanes Erzählwerke zu betrachten sind.

Exemplarisch wird dann an zwei Werken Fontanes im Detail dargestellt, wie Humor, aber auch Humorlosigkeit, auf den Ebenen der Figuren und der Erzählinstanz verwendet werden – nämlich an *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest*. *Frau Jenny Treibel*, weil der Roman in der Thematik und Aufbau aus der Reihe von Werken herausragt. *Effi Briest*, weil der Roman in Bezug auf Komplexität hoch entwickelt ist. In einem kurzen Überblick werden schließlich die Ähnlichkeiten und Unterschiede zu anderen erzählerischen Werken Fontanes in Bezug auf Humor und Humorlosigkeit gezeigt und zum anderen ein kurzer Einblick in das literarische Umfeld sowie am Beispiel von Wilhelm Raabe und Gottfried Keller Ähnlichkeiten und Unterschiede gegeben.

Formal<sup>17</sup> wird dabei ein besonderes Augenmerk auf den Humor oder die Humorlosigkeit der Figuren sowie die Frage gelegt und inwieweit die

---

<sup>17</sup> Die Analyse wird sich auf gängige Theorien der Erzähltextanalyse stützen. So wird zum Beispiel Bezug auf das Typologische Modell der Erzählsituationen nach Franz Stanzel genommen (*Theorie der Erzählens* in der überarbeiteten Version mit Kommentar zu Genette) was die Ebenen des Erzählens (Erzählinstanz, Figurenebene), die Perspektiven des Erzählens (Allwissenheit), Darstellungsformen (Direkte Rede, Gedanken-/ Erzählerbericht, etc.) und Techniken der Sympathie lenkung angeht. Für die Figurenanalyse werden Elemente aus Manfred Pfisters *Das*

Figurenebene mit der Darstellung zusammen spielt. Dies ist sinnvoll, da sogar in Werken Fontanes die Figuren im Vordergrund stehen und für das Erzählen arbeiten. Genauso werden jedoch auch die Mittel der Erzählebene und deren Zusammenspiel mit der Ebene der Figuren analysiert. So kann ein möglichst umfassendes Bild der Funktionsweise und Bedeutung von Humor und Humorlosigkeit im Erzählwerk Theodor Fontanes gezeichnet werden.

---

*Drama* wie etwa zur Figurencharakterisierung (explizit-figural, implizit-figural, explizit-auktorial, etc.) herangezogen.

## 2. Humor(-los)

Humor ist ein Begriff, der besonders im alltäglichen Sprachgebrauch selbstverständlich verwendet wird und dessen Bedeutung scheinbar eindeutig ist. In Standardwerken naheliegender Disziplinen, die sich mit den Eigenschaften und dem Verhalten des Menschen beschäftigen, wie der Psychologie oder Soziologie, ist das Stichwort ‚Humor‘ wohl daher oft gar nicht zu finden. Bei genauerer Betrachtung jedoch bewegt und bewegte sich der Gebrauch von ‚Humor‘ zwischen Synonymen von Komik über Lächerlichkeit bis hin zum Witz – mit wechselnder Bewertung und Bedeutung durch die Jahrhunderte.

Zudem betrifft Humor mehrere Ebenen, besonders in der Literatur: Humor bezieht sich eigentlich auf die Person, wie auch aus der Etymologie (siehe unten) hervor geht. Jedoch wird er auch auf das Prinzip der Darstellung angewandt, wie anhand der Sekundärliteratur zu Fontane zu zeigen sein wird. Das folgende Kapitel soll Klarheit über die Begriffsdefinition verschaffen – auch durch die Definition des Gegenteils ‚humorlos‘ –, als auch Fontanes Humorverständnis und die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung damit darstellen.

### 2.1 Eine Definition von Humor

Von lat. ‚humor‘ für Feuchtigkeit abgeleitet, wurde der Begriff der Humors in der Körpersäfte-Lehre des Mittelalters verwendet.<sup>18</sup> Je nachdem wie die vier ‚humores‘ im Körper gemischt waren, diagnostizierte man „eine sanguinische, phlegmatische, cholericische oder melancholische Gemütsverfassung“<sup>19</sup>. Der Begriff von Humor ist weder positiv noch negativ belegt. Daraus entwickelte sich dann die allgemeine Bedeutung von einer vorübergehenden ‚Laune‘ oder ‚Stimmung‘.<sup>20</sup> Noch im Grimmschen Wörterbuch von 1877 findet sich diese Bedeutung von ‚Laune‘.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Kluge: Etymologisches Wörterbuch. S. 387.

<sup>19</sup> Hörhammer: Humor. In: Ästhetische Grundbegriffe. S. 69.

<sup>20</sup> Kluge: Etymologisches Wörterbuch. S. 387.

<sup>21</sup> Grimm: Humor. In: Deutsches Wörterbuch. Sp. 1906.

Im späten 16. Jahrhundert ist in England die Wortverwendung für „unangepasstes Verhalten“<sup>22</sup> üblich. Ein ‚humorist‘ ist ein Außenseiter, der für sein Fehlverhalten verlacht wird.<sup>23</sup> Der Begriff entwickelt sich hier jedoch ins Positive. So wird im 18. Jahrhundert die englische Bedeutung von ‚good humour‘, also von einer guten, positiven Stimmung einer Person, ins Deutsche übernommen.<sup>24</sup> Dabei werden allerdings weitere Bedeutungen beibehalten. Gotthold Ephraim Lessing versucht zum Beispiel weiterhin das englische ‚humour‘ mit ‚Laune‘ einzudeutschen. Herder korrigiert dies zu ‚heiterem Wesen‘.<sup>25</sup> Man ist im Sinne des ‚good humour‘ nicht mehr nur ein ‚Original‘, sondern nutzt die Eigenschaft der Schrulligkeit bewusst, um Heiterkeit bei anderen zu erzeugen.<sup>26</sup> Es wird nicht mehr die Abnormität verlacht, sondern es werden von Natur aus abweichende Eigenschaften akzeptiert.<sup>27</sup> Dies gilt als sympathisch, wodurch eine Positivierung des Begriffs vollzogen wird.<sup>28</sup>

Im 19. Jahrhundert ist die allgemeine Bedeutung für Humor als ‚Stimmung‘ noch gebräuchlich, wird jedoch auch auf eine bestimmte Gemütsverfassung und damit in eine besondere Perspektive der humorvollen Person auf sich selbst und die Welt spezifiziert, wie der folgende Auszug aus dem Artikel zum Humor aus *Herders Conversations-Lexikon* des Jahres 1855 zeigt:

Häufig wird H. mit Laune gleichbedeutend gebraucht, wobei aber zwischen Laune als einer länger anhaltenden Gemütsstimmung und Laune als vorübergehendem Einfall seltsamer od. komischer Natur zu unterscheiden ist [...] H. ist eine vorherrschend nur bei den germanischen Völkern, namentlich bei den Engländern und Deutschen, vorkommende Gemüthseigenschaft und kann sich als Witz, Satire, auch als Laune in der Bedeutung von caprice, capriccio äußern, ist aber weit mehr, nämlich die Grundstimmung jenes idealen Gemüthes, welches ernsthaft in die Zukunft und Ewigkeit schaut und gleichzeitig über die Unangemessenheit des gegenwärtigen Minutenlebens lacht oder komisch klagt, ohne die Bedeutung des letztern für die Ewigkeit zu verkennen.<sup>29</sup>

---

<sup>22</sup> Hörhammer: Humor. In: Ästhetische Grundbegriffe. S. 69.

<sup>23</sup> Hörhammer: Humor. In: Ästhetische Grundbegriffe. S. 70.

<sup>24</sup> Kluge: Etymologisches Wörterbuch. S. 387.

<sup>25</sup> Schmidt-Hidding: Humor und Witz. S. 242.

<sup>26</sup> Schmidt-Hidding: Humor und Witz. S. 243.

<sup>27</sup> Schmidt-Hidding: Humor und Witz. S. 242.

<sup>28</sup> Schmidt-Hidding: Humor und Witz. S. 242.

<sup>29</sup> „Humor“. In: Herders Conversations-Lexikon. S. 368.

Humor sei mehr als eine Laune. Er sei die ideale Haltung dem Leben gegenüber, in der man sich über die Absurdität der kleinen Alltäglichkeiten vor dem Hintergrund eines großen Ganzen und der Ewigkeit und dennoch über die Bedeutung der Alltäglichkeiten als Teil dieses großen Ganzen bewusst sei. Dies bedeutet, kleinere Fehler und Nichtigkeiten zu akzeptieren, da sie im Kontext nichts bedeuten. Komik und Lachen sind dabei als ein Mittel des Ausdrucks des Humors zu verstehen.

Darüber hinaus hat der humorvolle Mensch laut *Meyers Konversations-Lexikon* von 1874 ein Bewusstsein dafür, selbst zu dem Unangemessenen zu gehören, im Sinne von Selbstironie:

[...] der Humorist verlacht die Thorheit und bemitleidet den Thoren [...] In seinen Augen ist die Thorheit das Erbtheil und Unglück der Menschheit, daher ihm das Laster Verkehrung des Willens als der Einsicht scheint. Zugleich aber weiß er sich selbst mit jenem Erbtheil behaftet: in seines Gleichen, dem Thoren, verlacht und bemitleidet das humoristische Gemüt sich selbst.<sup>30</sup>

Die Perspektive des Humors lässt den Menschen seine eigene Fehlerhaftigkeit und die der Welt erkennen, akzeptieren und sogar belachen.<sup>31</sup> Nach Sindermann ist zu konkretisieren, dass dafür Distanz zu sich selbst notwendig ist:

[Humor] wurde bestimmt als eine Möglichkeit und Fähigkeit von Selbstdistanz, die ich als epistemische bezeichnet und konkretisiert habe als eine bestimmte Form eines Perspektivenwechsels, der in gegebenen Ernst-Situationen nicht nur erkennend auf eine alternative Perspektive zurückgreifen, sondern sie anerkennend so annehmen und für sich leitend machen kann, dass damit eine Relativierung der zu ernstesten Perspektive einhergeht [...]<sup>32</sup>

Dabei soll zwar ein Perspektivenwechsel vorgenommen, aber keine Distanz zur Realität geschaffen werden.<sup>33</sup> Der Humor enthebe nicht vollkommen vom realen

---

<sup>30</sup> „Humor“. In: Meyers Konversations-Lexikon. S. 146.

<sup>31</sup> Für Freud schließlich ist diese humoristische Einstellung eine (heilsame) Distanz, dass einem etwas „nicht nahe gehen“ (S. 385) kann, ja sogar eine „Überlegenheit“ (S. 386) herrscht. Situationen, die sonst erhöhten Gefühlsaufwand bedeuteten, werden durch die Distanz und den Perspektivenwechsel entschärft. (Vgl. Freud: Der Humor. In: Gesammelte Werke.).

<sup>32</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 233.

<sup>33</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 86.

Leben, sondern mache bewusst, dass man nur ein relativ kleines Rädchen in einem größeren Vorgang sei.<sup>34</sup>

Sindermann trennt diesen „praktischen Humor“ vom „Ästhetischen“, der nicht unbedingt etwas mit Ersterem zu tun haben muss<sup>35</sup>. Laut *Historischem Wörterbuch der Rhetorik* ist der Begriff ‚Humor‘, neben dem Bezug auf eine Person, ab dem 18. Jahrhundert auch auf andere Ebenen anzuwenden – nämlich für Situation und Kommunikation:

Humor ist seit der Wende vom 18. zum 19. Jh. der moderne englische und deutsche Leitbegriff für den Bereich des Komischen, der sich sowohl auf Eigenschaften einer Person und ihre Subjektivität, als auch auf Eigenschaften einer Situation, Handlung, Rede oder Schrift beziehen lässt, die eine Verwandtschaft zur Komik ebenso einschließen wie übersteigen.<sup>36</sup>

Außerdem verortet *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur* Humor sowohl auf der Ebene des literarischen Stoffes als auch als Darstellungstechnik bzw. Gestaltungsprinzip, worunter zum Beispiel Digressionen gezählt werden.<sup>37</sup> Preisendanz macht eine ähnliche Einordnung im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, indem er, ganz im Sinne seiner weiter unten diskutierten Arbeit zum Humor als Darstellungsprinzip<sup>38</sup>, Humor als Modus der Kommunikation sieht. Modus wird hier im Sinne eines grammatischen Modus der Art gebraucht, dem ‚Wie‘ der Kommunikation. Der Modus benötigt aber das Komische als Produkt. Was dies jedoch konkret bedeute, befindet sich im historischen Wandel; die Art der Darstellung verändere sich durch die Zeiten.<sup>39</sup> Dass dieses Verständnis von Humor als Modus der Kommunikation oder des Darstellungsprinzips allerdings nichts mit Humor als Haltung einer Person zu tun haben muss, stellt Cowen fest, wenn er Preisendanz‘ Konzept kommentiert: „Ob man das, was hier beschrieben wird, als »Humor« bezeichnet, bleibt letzten Endes

---

<sup>34</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 88.

<sup>35</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 57ff.

<sup>36</sup> Schüttpelz: Humor. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. S. 86.

<sup>37</sup> Karrer: Humor. In: *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur*. S. 1396.

<sup>38</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft.

<sup>39</sup> Preisendanz: Humor. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. S. 100.

unwesentlich, solange man bei den poetischen Realisten eine bewußte Bekundung des Subjektiven akzeptiert.“<sup>40</sup>

Die Begriffsdefinition des Humors wird neben unterschiedlichen Ansätzen noch durch die historische Dimension verkompliziert. So unterscheidet sich der zeitgenössische, engere Humorbegriff aus Fontanes Zeit von dem heutigen, der sich „auch auf Eigenschaften einer Situation, Handlung, Rede oder Schrift beziehen lässt, die eine Verwandtschaft zur Komik ebenso einschließen wie übersteigen.“<sup>41</sup> Zu Recht stellt Preisendanz fest, Humor sei „[d]as Wort, das heute in der Umgangssprache auf alles gemünzt wird, was mit dem Lachen in Beziehung steht“.<sup>42</sup> Der Humorbegriff wurde und wird immer noch oft synonym mit Phänomenen wie Lachen, dem Lächerlichen, dem Komischen, der Komik<sup>43</sup>, Ironie, Witz und Satire gebraucht. Als humoristisch wird neben Elementen des Humors auch Komisches und Witziges bezeichnet. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es sich tatsächlich um deckungsgleiche Phänomene handelt.

Bereits seit der Antike sind klare Abgrenzungen üblich. Beispielsweise ist das Lachen ein körperliches Phänomen, das die Reaktion auf einen Anreiz darstellt.<sup>44</sup> Ein anderes Beispiel ist die Ironie als „[u]neigentlicher Sprachgebrauch, bei dem das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird“<sup>45</sup> – ein Tropus der Rede seit der antiken Rhetorik. Auch die Satire, ursprünglich eine literarische Gattung der Antike, wird seither zunehmend auch als Schreibart verstanden. Diese Schreibart stellt die Wirklichkeit als Mangelzustand mit dem Ziel der Kritik dar, indem sie sie einem Ideal gegenüberstellt.<sup>46</sup>

Doch in den Elementen dieser Definitionen beginnen die Überschneidungen mit anderen Begriffen. Es steht zum Beispiel zur Debatte, was der Anreiz des Lachens

---

<sup>40</sup> Cowen: Der Poetische Realismus. S. 152.

<sup>41</sup> Schüttpelz: Humor. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. S. 86.

<sup>42</sup> Preisendanz: Humor. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Sp. 1232.

<sup>43</sup> Es ist noch einmal zu betonen, dass hier eine spezifisch deutschsprachige Bedeutungsentwicklung beschrieben wird. Die englische Sprache macht heutzutage z.B. die Bedeutungsunterscheidung zwischen Humor und Komik nicht. Für beides wird ‚humour‘ verwendet. Es gibt noch das Wort ‚comic‘, das sich als Adjektiv für etwas verwenden lässt, was Lachen verursacht, oder im Nomen die Person bezeichnet, die Komik produziert (vgl. z.B. Oxford English Dictionary).

<sup>44</sup> Hügli: Lachen, das Lächerlichen. In: Historische Wörterbuch der Rhetorik. Sp. 1.

<sup>45</sup> Müller: Ironie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S. 185.

<sup>46</sup> Vgl. Brummack: Satire. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. S. 355.

ist.<sup>47</sup> So können das Komische oder das Lächerliche für die satirische Darstellung verwendet werden und damit Anlass des Lachens sein. Wie Hügli festgestellt hat, sind jedoch auch diese beiden Begriffe des Komischen und Lächerlichen nicht trennscharf voneinander abgegrenzt: „Dieser [Begriff des Lächerlichen] beginnt sich allerdings seit dem 17. Jh. mehr und mehr mit dem des Komischen zu vermischen“<sup>48</sup>. So werden das Lächerliche oder das Komische beide meist über die Kontrast- oder Inkongruenztheorie bestimmt:

Das K.e [Komische] entsteht gleich dem Lächerlichen überhaupt durch den mehr oder minder grellen Widerspruch, in welchen eine Person, Sache, Handlung od. Begebenheit zu ihrer Natur od. Idee, gewohnten Verhältnissen u.s.w. wirklich oder nur scheinbar tritt [...].<sup>49</sup>

Das Dargestellte oder Beschriebene wirkt komisch, da es der Norm, der es entsprechen sollte, nicht entspricht – etwa durch Übertreibung. Diese Bindung an eine Norm bedeutet jedoch auch eine kulturhistorische Abhängigkeit, denn jede Gesellschaft und jede Zeit setzen ihre Normen unterschiedlich. Komisches und Lächerliches werden zum Teil unterschieden, indem dem Komischen eine ästhetische Gemachtheit zugeschrieben wird, während das Lächerliche im Alltag geschieht.<sup>50</sup> Komik ist die abstrakte Beschreibung der Funktionsweise des Komischen.<sup>51</sup>

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird versucht, Humor zum Oberbegriff dieses Begriffskomplexes zu erheben.<sup>52</sup> Wie jedoch der Vergleich dieser Definitionen mit der obigen von Humor zeigt, können das Komische oder auch die Ironie nur ein Mittel des Humors sein und ihn nicht vollkommen ausmachen.

---

<sup>47</sup> Hügli: Lachen, das Lächerlichen. In: Historische Wörterbuch der Rhetorik. Sp. 1.

<sup>48</sup> Hügli: Lachen, das Lächerlichen. In: Historische Wörterbuch der Rhetorik. Sp. 1.

<sup>49</sup> „Komisch“. In: Herders Conversations-Lexikon. S. 635.

<sup>50</sup> Winkler: Komik, das Komische. In: Historische Wörterbuch der Rhetorik. Sp. 1167.

<sup>51</sup> „Komisch“. In: Herders Conversations-Lexikon. S. 635.

<sup>52</sup> Hügli: Lachen, das Lächerlichen. In: Historische Wörterbuch der Rhetorik. Sp. 1.

## 2.2 Fontanes Humorverständnis

Fontanes Humorverständnis ist zwischen den beiden geschilderten Humordefinitionen von persönlicher Haltung und Darstellungsprinzip angesiedelt. Allerdings lässt sich dies nur an vereinzelt Aussagen Fontanes festmachen, die sich über alle seine nichtliterarischen Formen und einen Zeitraum von den frühen 1850ern bis fast zum Ende seines Schaffens verteilen. So finden sich Elemente in verschiedenen Essays, Theaterkritiken, Rezensionen und Briefen. Es handelt sich dabei einerseits um verstreute Aussagen zum Humor einer existierenden Person wie die an einen Tischgenossen in Fontanes autobiografischen Schrift *Zwanzig bis Dreißig*: „Er hatte keine Spur von Witz und Humor und entbehrte alles geistig Drüberstehenden.“<sup>53</sup> In einer Theaterkritik von 1873 schreibt er über die Darbietung einer Schauspielerin, dahinter müsse „[...] ein voller Humor stehen, der, in heiterer Überlegenheit auf das Vergangene zurückblickend, unser Gemüt auf scherzhafte Vorgänge vorbereitet“<sup>54</sup>.

Meist handeln die Aussagen jedoch andererseits davon, dass ein Werk Humor habe, wie zum Beispiel zu Willibald Alexis' *Die Hosen des Herrn von Bredow* 1872: „Dazu wird bereits in Anlage wie Durchführung ein frischer, freier Humor fühlbar, der sehr angenehm berührt.“<sup>55</sup> Oft bestätigt er dies auch Korrespondenzpartnern, wie zum Beispiel von Lepel: „Für Deinen heutigen, überaus liebenswürdigen Brief nimm meinen besten Dank. Das nenn ich mal wieder Humor!“<sup>56</sup>

Fontane verwendet also den Begriff ‚Humor‘ nicht nur für Personen, sondern auch für Werke. Dies geschieht allerdings, ohne genauer auf die konkreten Eigenschaften einer humoristischen Prosa einzugehen. Ein Autor habe ‚Humor‘<sup>57</sup>, sagt er schon 1855, und verwende eine humoristische Erzählweise. Es bedürfe des Humoristen mit seinem ‚Organ‘<sup>58</sup>, der einer ‚Stimmung‘<sup>59</sup> beim Publikum

---

<sup>53</sup> Fontane: Von Zwanzig bis Dreißig. In: Werke, Schriften und Briefe. III.4. S. 518.

<sup>54</sup> Fontane: Rezension zu Theodor Gaßmanns ‚Der letzte Brief‘. In: Werke, Schriften und Briefe. III.2. S. 123.

<sup>55</sup> Fontane: Willibald Alexis. In: Werke, Schriften und Briefe III.1. S. 434.

<sup>56</sup> Fontane: Brief an Bernhard von Lepel 15.01.1850. In: Werke, Schriften und Briefe. I.1. S. 104.

<sup>57</sup> Vgl. z.B. Fontane: Gustav Freitag. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 298.

<sup>58</sup> Fontane: Gustav Freitag. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 300.

<sup>59</sup> Fontane: Gustav Freitag. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 300f.

begegnen muss. Es geht also im Grunde um die Erzählinstanz bei der humoristischen Erzählweise, also um „ästhetische, gestalterische, poetisch-erkenntniskritische Leistungen“<sup>60</sup>.

Dabei ist seine Bewertung von Humor positiv: „letztes [ein Brief von Friedländer] hat mich *sehr* amüsiert, weil es alles in die richtige humoristische Beleuchtung stellt, was doch des Lebens Bestes ist.“<sup>61</sup> In der Beurteilung Christian Scherenbergs weiß er „jenen großen Humor, der sich aus einer freien Betrachtung der Weltgeschichte ergibt, mit vollster Seele zu würdigen“<sup>62</sup>.

Für Fontane ist Humor ein Bestandteil seines eher weniger programmatisch entwickelten Realismuskonzepts. Bereits lange vor seiner Karriere als Erzähler stellt er explizit im Essay *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* aus dem Jahr 1853 seine Vorstellungen zum Realismus dar: „Er [der Realismus] ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst [...]“<sup>63</sup>. Das heißt, es soll keine korrekt abbildende Darstellung der Realität, sondern eine „poetische Verklärung“<sup>64</sup> durch die Darstellung im Medium Kunst erfolgen. Dies soll nicht die Auswahl des Stoffes bedingen, sondern setzt Prioritäten in der Darstellung desselben, wie er in einem viel späteren Brief an Friedrich Stephany aus dem Jahr 1889 mit dem Humor in Verbindung bringt:

Der Realismus wird ganz falsch aufgefaßt, wenn man von ihm annimmt, er sei mit der Häßlichkeit ein für allemal vermählt; er wird erst ganz echt sein, wenn er sich umgekehrt mit der Schönheit vermählt und das nebenherlaufende Häßliche, das nun mal zum Leben gehört, verklärt hat. Wie und wodurch? das ist seine Sache zu finden; der beste Weg ist der des Humors.<sup>65</sup>

Es geht also beim Humor in der realistischen Literatur nach Fontanes Vorstellung nicht um eine Haltung auf Ebene des Autors, die sich etwa im Ausschluss

---

<sup>60</sup> Aust: Kulturelle Traditionen und Poetik. In: Fontane-Handbuch. S. 430.

<sup>61</sup> Fontane: Brief an Georg Friedländer. 19.05.1892. In: Werke, Schriften und Briefe. IV.4. S. 195.

<sup>62</sup> Fontane: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 251.

<sup>63</sup> Fontane: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. In: Werke, Schriften und Briefe III.1. S. 242.

<sup>64</sup> Fontane: *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. In: Werke, Schriften und Briefe III.1. S. 237.

<sup>65</sup> Fontane: Brief an Friedrich Stephany 10.10.1889. In: Werke, Schriften und Briefe I.3. S. 729.

hässlicher oder negativer Themen ausdrückt. Vielmehr handelt es sich nach seiner Meinung um eine Form der Darstellung, eine Art, etwas zu zeigen.<sup>66</sup> Humor sei dabei unbedingter Teil der künstlerischen Darstellung kritisiert er 1882:

Die Kunst hat die Aufgabe, über diese Dinge [Fehler der menschlichen Natur] hinzusehen oder – wenn sie dargestellt werden sollen, was durchaus meinen eigenen Neigungen entspricht – sie humoristisch zu verklären oder sie wenigstens grotesk-interessant zu gestalten, wie das Dickens so wundervoll verstand.<sup>67</sup>

Wie dies geschehen sollte, beschreibt er schon viel früher in einem Brief an Friedrich Witte von 1851:

[..] so bin ich doch fast der Meinung, daß »Humor« ganz bündig in dem Spruche »ride si sapis« charakterisiert ist. Das Leben muß einen so weit geschult haben, daß man für die tollsten und schlimmsten Sachen nur das bekannte »alles schon da gewesen« und ein *Lächeln* in Bereitschaft hat. Es ist das göttliche Durcheinanderschmeißen von groß und klein, ein keck-lustiges Auf-den-Kopf-Stellen unserer Satzungen; der König ist eine Puppe und die Puppe ist König.<sup>68</sup>

Die Erzählhaltung steht damit über den Dingen und behält Distanz. Thematisch wie auch durch die Art der Darstellung soll nichts gewichtet, sondern das alltägliche Nebeneinander von gegensätzlichen Dingen dargestellt werden. Dies ist Fontane wichtig, schreibt er doch in einem Brief an Friedrich Spielhagen von 1897 in einer Reaktion auf dessen Lob seines Schreibens, dass er „nicht begreifen kann, wie unsere Realisten nicht *instinktiv* auf die Hülfen verfallen sind, die der Humor ihnen leisten würde“<sup>69</sup>. Hier verbindet sich der Humor der Haltung mit dem Humor der Darstellung.

Jedoch ist der humoristische Ton nach Meinung Fontanes auch nicht immer angebracht. So kritisiert er 1883 Kellers „humoristischen-spöttischen“ Ton in den *Sieben Legenden*, da er nicht dem Genre entspreche.<sup>70</sup> Bestimmte Arten von Humor seien nicht immer passend, bestätigt Fontane auch in Bezug auf Scherenberg:

---

<sup>66</sup> Vgl. Aust: Kulturelle Traditionen und Poetik. In: Fontane-Handbuch. S. 430 und 432.

<sup>67</sup> Fontane: Alexander Kielland. In: Werke, Schriften und Briefe III.1. S. 531.

<sup>68</sup> Fontane: Brief an Friedrich Witte 03.01.1851. In: Werke, Schriften und Briefe Bd. I.1. S. 140f.

<sup>69</sup> Fontane: Brief an Friedrich Spielhagen 16.02.1897. In: Werke, Schriften und Briefe IV.4. S. 636.

<sup>70</sup> Fontane: Otto Brahm. In: Werke, Schriften und Briefe III.1. S. 502.

[...]wir wissen jenen großen Humor, der sich aus einer freien Betrachtung der Weltgeschichte ergibt, mit vollster Seele zu würdigen; wir erkennen selbst das Recht des *soldatischen* Humors bereitwillig an; aber darum wir das, was schwerz ist, nimmer weiß, das Häßliche und Widerwärtige nimmer schön [...]<sup>71</sup>

Der Humor sei sogar nicht immer nötig, obwohl Fontane ihn bevorzugt, wie es in dem eingangs erwähnten Zitat weiter heißt:

Mir persönlich ist die humoristische Betrachtung auch die liebste; aber es gibt doch auch andere, sehr respektable Betrachtungen, und das »Temperament« umschließt alle, läßt jede ran, gibt jeder ihr Recht.<sup>72</sup>

Auch müsse mit dem Einsatz von Humor Maß gehalten werden, kritisiert Fontane in einer Rezension von Gustav Freytags *Soll und Haben*.<sup>73</sup> Ein Erzähltext dürfe nicht in der Ironie, die er als reine Verspottung versteht, stecken bleiben<sup>74</sup>:

Der Humor hat das Darüberstehen, das heiter-souveräne Spiel mit den Erscheinungen dieses Lebens, auf die er herabblickt, zur Voraussetzung. Wilibald Alexis hatte den Kleinhumor, aber nicht den großen. Er wandelte in der Ebene, und was zufällig unter ihm lag, dafür hatte er eine humoristische Betrachtung; manches der Art ist ersten Ranges; Scott aber, in sein Tartanplaid gewickelt, ritt über die Grampians seiner Heimat, und die Schlösser und die Hütten, die Könige und die Kätner lagen gleichmäßig zu seinen Füßen, und nichts barg das Leben, zu dem er nicht eine heiter-superiore Stellung genommen hätte.<sup>75</sup>

Humor fungiere als Teil im Zusammenspiel mit anderen Elementen und als Vermittler zwischen ihnen.

Dass er mit diesem Ansatz nicht immer auf Gegenliebe bei Kritikern stößt, ist Fontane dabei bewusst. In einer Seitenbemerkung in der *Soll und Haben*-Rezension erklärt er, weil das Verständnis, was Humor sei, so unterschiedliche Ausprägungen bei allen Menschen hätte, würde dessen Verwendung je nach Leser möglicherweise besonders Kritik provozieren:

---

<sup>71</sup> Fontane: Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: Werke, Schriften und Briefe III.1. S. 251.

<sup>72</sup> Fontane: Brief an Ernst von Wolzogen 7.1.1891. In: Werke, Schriften und Briefe. I.4. S. 82.

<sup>73</sup> Fontane: Gustav Freitag. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 300f.

<sup>74</sup> Fontane: Willibald Alexis. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 461.

<sup>75</sup> Fontane: Willibald Alexis. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 461.

Der Humorist hat unter allen Schriftstellern den schlimmsten Stand. Man streitet sich gelegentlich darüber, ob eine Sache schön sei oder nicht, tragisch oder nicht, erschütternd oder nicht, aber diese Meinungsverschiedenheiten wiegen federleicht im Verhältnis zur Abweichung des Urteils darüber, was Humor sei und was nicht. [...] aber der Humor, wenigstens seine lachende Hälfte, wird spurlos an uns vorübergehen, ja, sogar verdrießen, wenn unsere Stimmung seiner Heiterkeit nicht entspricht.<sup>76</sup>

Wie schwierig es ist, aus diesen zeitlich versetzten Aussagen Fontanes ein kohärentes Konzept zu formen, erkannte schon Brinkmann.<sup>77</sup> So sind zum Beispiel manche der Aussagen zum Humor, insbesondere der Essay *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*, in relativ jungen Jahren und damit vor seinem eigentlichen Zuwenden zur Erzählliteratur entstanden. Sie entsprechen deswegen womöglich nicht den Vorstellungen, die Fontane Jahrzehnte später als professioneller Schriftsteller hatte und nicht mehr so explizit schriftlich festhielt. Auch werden die Aussagen zur Umsetzung des Humors in der Darstellung nie konkreter, als die humoristische Schreibweise bei anderen Autoren zu loben. Es werden keine Methoden oder Werkzeuge genannt, die diesen Humor für die Darstellung nutzbar machen sollen. Hugo Aust weist darüber hinaus darauf hin, dass Humor nicht das einzige Mittel der Verklärung in Fontanes eigenen Werken sei.<sup>78</sup> Zum Beispiel sei das Idyllische ein weiteres Element. Humor ist folglich vielleicht nicht so prominent zu werten, wie zum Beispiel der Essay von 1853 suggeriert.

Dennoch ist der Humor eine Konstante in Fontanes Aussagen, wobei spätere Bemerkungen an keiner Stelle Früheren widersprechen, so dass von einem einheitlichen Humorverständnis über die Jahre hinweg ausgegangen werden kann. Die konkreten Werkzeuge sollen in dieser Arbeit herausgearbeitet werden. Dabei wird angenommen, dass Fontane seinen Anspruch an die Humorverwendung, wie oben geschildert, auch für seine eigenen Werke geltend machte. Die wirkliche Bedeutung von Humor für Fontanes Werk zu bewerten, wird damit ebenfalls Teil der Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein.

---

<sup>76</sup> Fontane: Gustav Freitag. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 300f.

<sup>77</sup> Vgl. Brinkmann: Fontane.

<sup>78</sup> Aust: Kulturelle Traditionen und Poetik, In: Fontane-Handbuch. S. 430.

Der zeitgenössische Literaturhistoriker und Redakteur des *Grenzboten* Julian Schmidt beschreibt in einer Rezension von Otto Ludwigs *Heiterethei* darüber hinaus die Notwendigkeit von Humor für die ganze Epoche des Realismus:

Mit einem Wort, die einzige poetische Form, durch welche dieser Realismus seine Berechtigung in der Kunst erwirbt, ist der Humor; der Dichter muß im Stande sein, die Unreife der Bildung, die er darstellt, unserer Anschauungsweise dadurch zugänglich zu machen, dass er den komischen Contrast hervorhebt, ohne dadurch den innern Ernst seiner Erzählung abzuschwächen. [...] Von den deutschen Dichtern kannten wir bisher nur zwei, die ein eminentes Talent hatten, für dergleichen Zustände den richtigen Ton zu finden, Jean Paul und Jeremias Gotthelf. Wir freuen uns, dass wir nach der *Heiterethei* auch Otto Ludwig dazu rechnen können.<sup>79</sup>

Um der realistischen Erzählliteratur überhaupt den Status einer Kunstform zu geben, müsse der Ernst des Inhalts jedoch zugänglich dargestellt werden – durch den Humor, wengleich Schmidt hier vom „komischen Kontrast“ spricht. Gotthelf sei der freieste Humorist, weil er die Welt auch mit ihren Schwächen akzeptiere:

Gotthelf ist der freieste Humorist, den unsere neuere Dichtung kennt. Er ist ein strenger Bibelchrist, aber er glaubt auch an die Erde und an ihre festen Grundlagen, im Gegensatz zu den modernen Schöngestirnen, die mit dem Glauben an das Jenseits auch den Glauben an das Diesseits verloren haben, die zuletzt in ihrem Zweifel so weit gehen, auch die Schläge in Frage zu stellen, die man ihnen ertheilt. Gotthelf genießt diese Erde und ihr Recht mit vielem Behagen; er hat ein schönes Auge für die menschliche Natur auch in ihren Schwächen; seine Grundsätze sind streng, seine Liebe weit.<sup>80</sup>

Diese Aussagen beschreiben ein generelles Verhältnis der realistischen Erzählweise zum Humor. Die im Folgenden beschriebenen Versuche insbesondere Preisendanz', eine umfassende Theorie für eine literarische Epoche mit realistischer Ausprägung zu schaffen, scheinen daher naheliegend.

---

<sup>79</sup> Schmidt: Otto Ludwig. In: Realismus und Gründerzeit. S. 193.

<sup>80</sup> Schmidt: Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert. In: Realismus und Gründerzeit. S. 177.

## 2.3 Humor im Realismus in der Forschung

Humor als Darstellungsprinzip hat einen festen Platz in der Realismusforschung und wird dort wiederholt auf Fontane bezogen. Die wichtigsten Konzepte von Humor in der Auseinandersetzung mit Fontane sollen hier knapp dargestellt werden. Fritz Martini zum Beispiel geht in seiner umfassenden Monographie *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus* auf den Aspekt des Humors in der Erzählweise Keller, Raabes und Fontanes ein. Er versteht das Konzept des Humors im Erzählen des Realismus als:

[...] eine Form der subjektiven, abschirmenden Befreiung vom Druck der desillusionierten Wirklichkeit, eine Form, das Leben in allen seinen Fraglichkeiten und Trübungen zuzugeben und sich zugleich von ihm zu distanzieren, seine Gegensätzlichkeiten aufzudecken und sich mit ihnen, gelassen resignierend, abzufinden, es zu demaskieren und doch mit liebevoller und toleranter Gerechtigkeit ins Gleichgewicht zu bringen.<sup>81</sup>

Das Erzählen erhalte eine sachliche Distanz und Objektivität durch ausgewogene Gestaltung im Humor, wie Martini am Beispiel Fontanes zeigt<sup>82</sup>: „Eine verwandte Relativierung der Wertsetzungen, soweit sie als Ausdruck und Lebensformen der in der Zeitlichkeit sich wandelnden Gesellschaft erschienen, hat Fontanes Erzählen aufgedeckt“<sup>83</sup>. Humor wird damit zur Möglichkeit, das Leben in seinen Widersprüchen zu ertragen bzw. erträglich darzustellen.<sup>84</sup>

Diese Relativierung sei bei Fontane auch auf Ebene der Figuren zu finden. Im Zentrum stünden sich von der Gesellschaft zurückziehende Individuen, die sich in Selbstironie gegenüber dieser Welt abgrenzen. Es werde dadurch aber nicht nur der Gegensatz Individuum-Gesellschaft gezeigt, sondern auch die Gegensätze im Subjekt selbst als eine Differenzierung der Charaktere.<sup>85</sup>

Humor sei damit jedoch kein strukturbildendes Element sondern ein Mittel des Gestaltens, auch wenn Fontane ihn zum Prinzip des Erzählens erheben wolle. Das diene Werk hauptsächlich der gesellschaftskritischen Demaskierung von

---

<sup>81</sup> Martini: *Deutsche Literatur*. S. 59.

<sup>82</sup> Martini: *Deutsche Literatur*. S. 64.

<sup>83</sup> Martini: *Deutsche Literatur*. S. 63.

<sup>84</sup> Martini: *Deutsche Literatur*. S. 60.

<sup>85</sup> Martini: *Deutsche Literatur*. S. 63f.

zeitgenössischen Verhältnissen.<sup>86</sup> Für Martini ist der Humor bei Fontane gerade nicht das überwindende Darüberstehen. Der Humor und die Ironie helfen, der konkreten Kritik oder Satire am Gegenstand auszuweichen und sich nicht für einen Wert, sei es Individuum oder Gesellschaft, festzulegen. Sein Humor sei ein Ausdruck von Resignation.<sup>87</sup> Aber Humor sei eine „Grundstimme“ die immer mitschwingt.<sup>88</sup> Der Humor lasse keinen Schwermut aufkommen, keinen Pessimismus.<sup>89</sup>

Dagegen setzt Wolfgang Preisendanz mit seiner zentralen Arbeit *Humor als dichterische Einbildungskraft* eine umfassende Theorie des Humors als Darstellungsprinzip für die Literatur des Realismus.<sup>90</sup> Humor als Darstellungsprinzip sei nicht nur programmatische Theorie der Zeit, die sich auf den Inhalt auswirke, sondern ein „dichtungsgeschichtliches Phänomen“<sup>91</sup> der deutschsprachigen erzählenden Prosa des 19. Jahrhunderts, in Abgrenzung zum ‚ernsten‘ russischen und französischen Realismus. Preisendanz bezieht hierfür Elemente aus Friedrich Schlegels Theorie der ‚angewandten Phantasie‘<sup>92</sup>, Karl Wilhelm Ferdinand Solgers Ansatz der ‚Korrelation von humoristischer Brechung und ambivalenter Wirklichkeit‘<sup>93</sup> und Hegels Anspruch an ‚Vermittlung von Subjektivität und Objektivität durch Verinnigung im Gegenstand‘<sup>94</sup> und versucht, das Prinzip stellvertretend an Keller, Raabe und Fontane für den Realismus zu verdeutlichen.

Preisendanz greift dabei Fontanes Ansatz auf und konkretisiert diesen: Es komme der Erzählinstanz die Rolle zu, im wahrsten Sinne entscheiden(d)e Instanz über das Verhältnis von objektiv Vorhandenem oder Erzählbarem und Erzähltem zu sein und damit das ästhetische Moment der realistischen Erzählweise der Zeit

---

<sup>86</sup> Martini: Deutsche Literatur. S. 64.

<sup>87</sup> Martini: Deutsche Literatur. S. 64.

<sup>88</sup> Martini: Deutsche Literatur. S. 751.

<sup>89</sup> Martini: Deutsche Literatur. S. 751.

<sup>90</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft.

<sup>91</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 9.

<sup>92</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 19ff.

<sup>93</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 29ff.

<sup>94</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 126ff.

auszumachen.<sup>95</sup> Denn an der Erzählinstanz mache sich die Diskrepanz zwischen Dargestelltem und Darstellung fest – die Verklärung.<sup>96</sup> Verklärung sei aber nicht als etwas Subjektives zu verstehen, denn es gehe nicht um das Subjekt, sondern Humor sei ein objektives Darstellungsprinzip<sup>97</sup>, worin die subjektive Perspektive das Poetische in der künstlerischen Darstellung ausmache. Humor sei dabei die Weise, mit der verklärt werde. Er sei „konstituierend“<sup>98</sup>. Die humoristische Erzählstruktur zeige und löse die Spannung zwischen Objektivem und Subjektivem, ohne, wie es zum Beispiel bei Jean Paul der Fall sei, nur in das ironische Spiel mit sich selbst zu verfallen.<sup>99</sup> Somit gebe Humor dem Autor die Möglichkeit, sich eine Welt für die poetische Darstellung zu erschließen, die sonst nicht darstellbar schien, da die Realität zu komplex geworden ist, um sie vollkommen realistisch darzustellen.<sup>100</sup>

Dies geschehe auf eine Art, die die Diskrepanz zwischen Darzustellendem und Dargestelltem merken ließe, ohne notwendigerweise komisch oder ironisch zu werden. Für Fontane führt Preisendanz als Beispiel an, wo komplexe Problematiken nicht gut sprachlich ausgedrückt werden könnten, seien sie gerade in einem sprachlichen Ausdruck, der nebensächlich erscheint, zu finden, wie etwa die Aussage des alten Briest zu der Frage seiner Frau am Ende,<sup>101</sup> ob sie etwas hätten ändern können: „Das ist ein zu weites Feld.“<sup>102</sup> Generell seien außerdem die Dialoge humoristisch gestaltet<sup>103</sup> und den Figuren ein eigener Humor gegeben<sup>104</sup>.

Der umfassende Ansatz von Preisendanz wird von Richard Brinkmann kritisiert. Problematisch sei an der These Preisendanz' gerade diese Umfassenheit, in der sie, trotz offensichtlicher Orientierung an Fontane, für den ganzen Realismus

---

<sup>95</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 11.

<sup>96</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 15.

<sup>97</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 219.

<sup>98</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 7.

<sup>99</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 11.

<sup>100</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 272.

<sup>101</sup> Weitere Beispiele folgen im Kapitel 2.5.

<sup>102</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 238. Ein differenzierter Kommentar der Einordnung dieser Aussage durch Preisendanz folgt im Kapitel 3.2.1.2.

<sup>103</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 231.

<sup>104</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 236.

gelten solle. Richard Brinkmann reagierte in der zweiten Auflage seiner *Illusion und Wirklichkeit* mit etlichen Gegenbeispielen, auch wenn er Preisendanz das Zusammenbringen von Realisten und Humor zugesteht.<sup>105</sup>

Brinkmann widerspricht Preisendanz auch im Aspekt der Objektivität des Humors als Mittel der Verklärung:

Verklärung heißt also zunächst einmal nichts anderes als das Gegenteil von Einseitigkeit, Unsachlichkeit, Nicht-Objektivität, negativem Teilaspekt. Es betrifft sodann den subjektiven Anteil des Dichter-Ichs, das Wirklichkeit nicht nur ungeordnet registriert, auch nicht nur eine Geschichte aufzeichnet, sondern sie in ihrer menschlichen Relevanz sichtbar macht, ohne sie selbst im Dienste von Ideen und Vorstellungen umzubiegen. Verklärung bedeutet für Fontane nicht künstliche Verschönerung, rosigen Schimmer, Verharmlosung, Enttrivialisierung, sondern Transparentmachen der bloßen Tatsächlichkeit auf ihren menschlichen Gehalt hin, ihre humanen Möglichkeiten als Sein und Tun [...]<sup>106</sup>

Dennoch greift auch Brinkmann den Humor als Mittel dieser Verklärung auf. Der Humor der Darstellung bewege sich zum Beispiel bei Fontane auf den folgenden Ebenen:

Einerseits fungiere Humor auf der Ebene der Beurteilung und der Darstellung des Geschehens. Fontane „malt nicht schwarz-weiß, schafft nicht Engel und Teufel, berauscht sich nicht an pikanten Abenteuern, setzt sittliche Maßstäbe, aber moralisiert nicht, urteilt, aber verurteilt nicht“<sup>107</sup>. Brinkmann nennt dies „Fontanes realistische Situationsethik“<sup>108</sup>, nach der je nach Fall abgewogen werden müsse. Dies treffe auch auf die Figuren zu. Der Mensch könne sich entscheiden, ob er es in einer Situation für angemessen hält, sich der Gesellschaft und ihren Vorgaben zu fügen oder anders zu handeln, dann aber auch die Konsequenzen dafür zu

---

<sup>105</sup> Preisendanz geht zwar indirekt in der zweiten, überarbeiteten Ausgabe von *Humor als dichterische Einbildungskraft* auf diese Kritik Brinkmanns ein, jedoch weist er sie mit dem Argument ab, die von Brinkmann genannten Autoren ohne Humor gehörten noch nicht in die Zeit des Realismus oder seien wegen des Fehlens einer humoristischen Erzählstruktur nicht von Bedeutung (S. 10). Dennoch spricht er folgend weiterhin von Humor als einem Prinzip des Realismus, was weiterhin eine umfassende Theorie suggeriert.

Auch auf die unterschiedlichen Mittel, die Fontane, Raabe und Keller verwenden, geht Preisendanz zwar ein, sieht allerdings trotzdem bei allen das gleiche, übergeordnete Erzählprinzip des Humors in Anwendung.

<sup>106</sup> Brinkmann: Fontane. S. 40.

<sup>107</sup> Brinkmann: Fontane. S. 72.

<sup>108</sup> Brinkmann: Fontane. S. 94.

tragen.<sup>109</sup> Durch Martini wurde das Fügen in die gesellschaftlichen Regeln, wie es bei Fontane etwa in *Irrungen, Wirrungen* vorkommt, als Resignation gedeutet. Brinkmann spricht auch von Resignation, aber in dem Sinne des Annehmens von gesellschaftlichen Vorgaben – nicht bejahend, sondern akzeptierend solange sie gelten. Erst wenn sie überkommen sind, kann sich gegen sie gestellt werden.<sup>110</sup> Das Abwägen mache einen Teil des erzählerischen Humors aus.

Humor schlage sich auch im Stil nieder. Fontanes Konzept sei nicht neu und nicht so radikal wie zum Beispiel das von Otto Ludwig:

Fontane ist nüchterner, unpräntiöser, leichter im Stil, weiter entfernt von Verkündigung, Kunstpriesterkutte, Gelehrtendürre, und Professorenvertracktheit als die meisten anderen, wo er in Aufzeichnungen, Kritiken, und Briefen Reflexionen zur Ästhetik und Poetik zeitgerechter Dichtung notiert.<sup>111</sup>

Fontane verwende das Gespräch als Vehikel des Humors, weil es Unverbindlichkeit repräsentiere und mehrere Positionen zusammenkommen lasse, ohne dass eine als absolut gelte.<sup>112</sup> Der Humor liegt also bei allen vorgestellten Ansätzen in der Art der Vermittlung der Realität, wenn Sie auch auf unterschiedliche Funktionsweisen verweisen.

## 2.4 Das Gegenteil von Humor

Die eben geschilderten Ansätze zum Humor als Darstellungsprinzip sind jedoch aufgrund ihrer Pauschalität kritisch zu sehen. Die Pauschalität scheint gefährlich, ist eine so umfassende Theorie doch immer angreifbar. Außerdem wird durch die umfassende Zuweisung von Humor vernachlässigt, dass sich ein Extrem wie Humor auch sehr stark über sein Gegenteil definiert. Denn Humor als eine Einstellung oder Darstellungsprinzip ist entweder vorhanden oder nicht. Humor zeigt sich mal mehr oder weniger, doch in einem Moment ist nur einer von zwei Zuständen vorhanden: humorvoll oder humorlos. In dem Versuch, ein

---

<sup>109</sup> Brinkmann: Fontane. S. 113.

<sup>110</sup> Brinkmann: Fontane. S. 106.

<sup>111</sup> Brinkmann: Fontane. S. 46.

<sup>112</sup> Brinkmann: Fontane. S. 149.

einheitliches Konzept des Humors zu schaffen, fehlt in der Sekundärliteratur aber eine Auseinandersetzung mit der Humorlosigkeit<sup>113</sup>, die im Folgenden nachgeholt werden soll.

Humorlos bezeichnet im logischen Schluss zunächst, dass Humor keine Anwendung findet und etwas ohne Humor ist. Folglich bedeutet ‚humorlos‘ in Bezug auf Personen und Figuren, Unzulänglichkeiten, insbesondere eigene, nicht akzeptieren oder nicht darüber lachen zu können. Statt etwas im größeren Kontext und damit in Relation zu sehen, wird der Fokus allein auf einen einzelnen Aspekt gelegt. Der Aspekt wird sogar besonders hervorgehoben, entweder idealisiert oder verurteilt. Es fehlt der Person am ‚Drüberstehen‘, das Fontane so wichtig ist. Andere Sichtweisen und Perspektiven werden nicht angenommen oder anerkannt.<sup>114</sup>

Zu unterscheiden sind allerdings zwei Arten von Humorlosigkeit – so die These der vorliegenden Arbeit. Die eine ist im Kontext begründet, die andere im Subjekt. Das Ausbleiben von Humor kann einerseits damit zusammenhängen, dass die jeweilige Situation Humor unangemessen erscheinen lässt: „Je nachdem, je nach Stimmung, Ernst der Lage, Lage von Erkenntnis und Einsicht und sonstigen Ursachen und Gründen kann die Aktion oder Reaktion mit oder ohne Humor stattfinden und ausbleiben.“<sup>115</sup> Denkbar sind dabei zum Beispiel tragische, schicksalshafte Umstände, wobei situations-, kultur- und zeitabhängig ist, welche Umstände als unangemessen betrachtet werden könnten. Sindermann geht sogar so weit, die Umstände rein vom Individuum und seiner Situation abhängig zu machen.<sup>116</sup> In den entsprechenden Situationen ist es dem Subjekt nicht möglich, eine andere Perspektive einzunehmen, oder es erscheint ihm nicht angemessen.

Andererseits kann die Verwendung von Humor auch ausbleiben, obwohl aufgrund der Umstände potentiell Humor möglich oder sogar zu erwarten wäre. Unabhängig von der Situation oder anderen Personen nimmt der Humorlose den „mehr oder minder bewussten, mehr oder minder immer wieder neu zu fassenden,

---

<sup>113</sup> Vgl. hierzu auch Sindermann: Über praktischen Humor. S. 96.

<sup>114</sup> Vgl. hierzu auch Sindermann: Über praktischen Humor.

<sup>115</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 117.

<sup>116</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 150.

mehr oder minder anstrengenden Momen[t]“<sup>117</sup>, der Humor ausmacht, nicht wahr. Dies bedeutet nicht, dass die betreffende Person nicht lachen oder komisch und lächerlich sein kann.<sup>118</sup> Der Anlass des Lachens darf jedoch nicht die eigenen Person oder das eigenen Weltbild sein. Auch wird die eigene Komik nicht wahrgenommen. Es fehlt der Mechanismus der Reflexion auf die eigene Person und die eigenen Handlungen. Diese Form der Humorlosigkeit wird in der Regel als negativ betrachtet.<sup>119</sup>

Es liegt nahe, die subjektbedingte Humorlosigkeit auf dem Ausdruck ‚sich selbst zu ernst nehmen‘ zu begründen. Sindermann nennt dies auch den „Überernst“<sup>120</sup> oder ‚Zuernst‘:

Das Gegenteil von Humor und damit der Eigenteil von Humorlosigkeit in der einen Spielart des hausgemachten Zuernstes, gemacht in eingebildetem und überspitztem Selbstverständnis auf Grund einer Arroganz oder Selbstverliebtheit oder einer sonstigen verwandten Art der zu wichtigen Selbstwichtignahme, besteht aber nicht nur in der fehlenden Anerkennung alternativer Perspektiven, die auch die Perspektiven anderer Menschen sein können. Sondern diese Haltung [...] ist oftmals und in eins auch nicht fähig, in eminentem Sinne andere Menschen anzuerkennen.<sup>121</sup>

Doch sind ‚humorlos‘ und ‚ernst‘ nicht als bedeutungsgleich zu verstehen, genauso wie ‚Humor‘ nicht das Gegenteil von ‚Ernst‘ ist. ‚Ernst‘ bedeutete zwar den „Gegensatz zur Verstellung, Täuschung, zum Scherz, Spaß etc“ und „zur Stimmung der Heiterkeit und Fröhlichkeit“<sup>122</sup> – ist also in gewisser Weise das Gegenteil der Grundstimmung, aus der heraus Humor wirken kann. Doch bereits in einer der weiter oben dargestellten Definitionen von Humor wurde eine Verbindung zum Begriff des Ernstes hergestellt, wie der Artikel „Humor“ aus *Herders Conversations-Lexikon* des Jahres 1855 zeigt:

[...] die Grundstimmung jenes idealen Gemüthes, welches ernsthaft in die Zukunft und Ewigkeit schaut und gleichzeitig über die Unangemessenheit des gegenwärtigen Minutenlebens lacht oder komisch klagt, ohne die Bedeutung des letztern für die Ewigkeit zu verkennen.<sup>123</sup>

---

<sup>117</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 239.

<sup>118</sup> Vgl. hierzu bpsw. auch Sindermann: Über praktischen Humor. S. 21.

<sup>119</sup> Vgl. hierzu auch Sindermann: Über praktischen Humor. S. 253.

<sup>120</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 170.

<sup>121</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 252.

<sup>122</sup> „Ernst“. In: Meyers Konversationslexikon. S. 803.

<sup>123</sup> „Humor“. In: Herders Conversations-Lexikon. S. 368.

Humor schließt folglich durchaus eine ernsthafte Haltung ein. In der Definition von „Ernst“ laut *Meyers Konversationslexikon*, so ist Ernst „hinsichtlich des Gefühlslebens diejenige Stimmung, welche aus der Erwägung der höhern Zwecke des Lebens und der danach sich bemessenden Beurteilung der Wirklichkeit hervorgeht“<sup>124</sup>. Diese Sachlichkeit schließt also Humor keineswegs aus. Nach Sindermann ist der Ernst für den Humor sogar notwendig, denn man müsse etwas ernst nehmen, um es erkennen und anerkennen zu können.<sup>125</sup> Sich also entweder immer oder in Situationen, in denen eine humorvolle Haltung möglich wäre, zu ernst zu nehmen, entspricht also der Humorlosigkeit. Jedoch sind Ernst und Humorlosigkeit nicht deckungsgleich.

## **2.5 Humor und Humorlosigkeit in einem Erzähltext**

Martini, Preisendanz oder Brinkmann gaben in Bezug auf die Humorlosigkeit keinen Hinweis auf die entsprechenden Erzählmittel und Funktionsweisen in Fontanes Erzähltexten und in Bezug auf Humor nur einzelne Beispiele, was diesen im Text ausmache. Ihre Konzepte der Humorverwendung verbleiben, trotz zum Teil umfangreicher Textbeispiele bei Preisendanz, auf abstrakter Ebene. Wie der Humor „umwittert“<sup>126</sup>, wie Preisendanz es nennt, wird schwer greifbar.

Fasst man diese verstreuten Aspekte der einzelnen theoretischen Ansätze allerdings zusammen und entwickelt sie weiter – unter anderem unter Einbezug des Konzepts der Humorlosigkeit, der Humordefinition der persönlichen Haltung und der Definition Fontanes – ergibt sich jedoch ein Geflecht von Erzählmitteln, die zur weitreichenden Analyse von Humor und Humorlosigkeit in Fontanes Erzählwerken dienen können.

So lassen sich zunächst die unterschiedlichen Theorien von Martini, Preisendanz und Brinkmann unter den gemeinsamen Vorzeichen der durch die subjektive

---

<sup>124</sup> „Ernst“. In: *Meyers Konversationslexikon*. S. 803.

<sup>125</sup> Vgl. Sindermann: *Über praktischen Humor*. S. 238.

<sup>126</sup> Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. S. 12.

Perspektive erzählten Realitäten im Erzähltext zusammenbringen. Der Humor hänge an der subjektiven Perspektive, aus der heraus dargestellt werde. Diese übergeordnete, subjektive Perspektive in einem Text ist die Erzählinstanz.<sup>127</sup> Während sich alle drei Ansätze jedoch auf den Humor als Darstellungsprinzip konzentrieren, lohnt es sich, inspiriert von Fontanes Anforderung an eine humorvolle Erzählweise auch im Sinne einer Haltung, einen Blick auf die mögliche Einbindung des Humors als Haltung zu werfen. Der Erzählinstanz können personale Eigenschaften zugeordnet werden. Ihre Haltung und damit die Art und Weise, wie sie das zu Erzählende präsentiert, kann humorvoll sein – oder humorlos. Überlegt man, in welchen Bereichen eine Erzählinstanz Humor oder Humorlosigkeit beweisen könnte, ergeben sich drei Möglichkeiten: Die Beschreibung von Figuren, Orten oder Vorgängen, die Komposition von Sichtweisen und über die Figuren. Hierunter werden im Folgenden die einzelnen Erzählmittel der vorgestellten Theorien, soweit vorhanden, zugeordnet.

Zunächst sind es die Beschreibungen und Kommentare der Erzählinstanz, die von Humor oder Humorlosigkeit zeugen können, denn hier kann die Erzählinstanz eine Welthaltung präsentieren. Wenn Brinkmann meint, Fontane (oder vielmehr die Erzählinstanz) verurteile nicht, sondern zeige, dass immer in der Einzelsituation abgewogen werden müsse, geht er jedoch nicht auf mögliche Elemente im Text ein, die dies zeigen.<sup>128</sup> Es ist allerdings anzunehmen, dass sich dies in direkten Kommentaren der Erzählinstanz ausdrückt. Diese Kommentare könnten dann entweder humorvoll sein, indem sie, angelehnt an die eingangs aufgestellten Humordefinition, andere Sichtweisen akzeptieren. Ein Beispiel für einen humorvollen Kommentar wäre etwa, wenn die Erzählinstanz in der Beschreibung einer Figur zwar einige negative Eigenschaften nennt, dies jedoch mit einem Kommentar in einen größeren Kontext einordnet und damit in Relation darstellt. Intendiert humorlos gestaltete Kommentare dagegen sind einseitig, also verurteilend oder verherrlichend.

---

<sup>127</sup> In Rezensionen oder auch mancher Sekundärliteratur zu Fontanes Werken wird der Humor der Erzählinstanz allerdings oft auf den Autor bezogen.

<sup>128</sup> Brinkmann: Fontane, S. 72.

Darüber hinaus ist eines der wenigen konkreten Beispiele der humorvollen Beschreibung der Diskrepanz von Erzähltem und zu Erzählendem, die Preisendanz nennt, dass komplexe Sachverhalte Ausdruck in Nebensächlichkeiten finden.<sup>129</sup> So gebe, laut Preisendanz, zum Beispiel die Beschreibung der Wohnung der Poggenpuhls eine detaillierte, ja realistische Abbildung des Wohnraums, doch was sich in den Details wirklich abzeichne, sei das, was in der weiteren Beschreibung fehle.<sup>130</sup> Die Poggenpuhls seien nicht standesgemäß ausgestattet, doch dies werde nie direkt beschrieben. Das „Dingliche [wird] zum Ausdruck der Verhältnisse“<sup>131</sup> – Nebensächlichkeiten wie Einrichtungsgegenstände drückten einen komplexen Sachverhalt aus. Des Weiteren werde, laut Preisendanz, durch Beschreibungen und die indirekte Darstellung aus der Perspektive des Dienstmädchens Friederike die Unangemessenheit des Traditionsbewusstseins der Poggenpuhls gezeigt. Denn das Gemälde, das die Schlacht des den Familienstolz tragenden Ahnen zeigt, stellt sich dabei als ein schlecht gemaltes Bild heraus und der Ahne trüge zu der Schlacht nur bei, darin gestorben zu sein.<sup>132</sup> Über die Nebensächlichkeit eines Bildes und seiner Darstellung werde der größere Sachverhalt der Selbstüberschätzung der Bedeutung der Poggenpuhls indirekt vermittelt.

Auch Käte Hamburger stellt diese Art der Beschreibung als Besonderheit in Fontanes Erzählwerken fest. So sei seine Erzählweise zum Beispiel nicht zu vergleichen mit Jean Pauls humoristischem oder vielmehr ironischem Stil, bei dem die Erzählinstanz offensichtlich mit sich selbst spiele. Die humoristische Erzählweise liege bei Fontane unterschwellig, fast zwischen den Zeilen. Mit vergleichsweise kleinen Mitteln wie einer Präposition<sup>133</sup> werde zum Beispiel in einer sonst sachlichen Beschreibung ein unangemessener Vergleich zwischen Mensch und Tier hergestellt, der jedoch auf etwas anderes weiteres verweise.<sup>134</sup>

---

<sup>129</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 238.

<sup>130</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 220f.

<sup>131</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 221.

<sup>132</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 222ff.

<sup>133</sup> Hamburger nennt das Beispiel der Präposition „statt“ in *Frau Jenny Treibel* in der Textstelle „nur statt des Kakadu, der noch fehlte, sah man draußen die Honig, die, den Bologneser der Kommerzienrätin an einer Strippe führend, um das Bassin herumschritt“ (Hamburger: Logik der Dichtung. S. 141). Wobei sich dieses Beispiel sehr stark an der Grenze zur Komik bewegt.

<sup>134</sup> Hamburger: Logik der Dichtung. S. 141f.

Dazu, was humorlos in Bezug auf den Aspekt der Beschreibung wäre, äußert sich keine der beschriebenen Ansätze explizit. Wenn Preisendanz allerdings in den Nebensächlichkeiten den Humor sieht, könnte es umgedreht als humorlos gewertet werden, alles im Vordergrund darzustellen.

Martini sieht daneben das Ziel der humorvollen Darstellung darin, etwas ausgewogen darzustellen und Gegensätze zu verbinden<sup>135</sup>. Neumeister-Taroni spricht, zwar nicht explizit auf Fontanes Humor sondern auf dessen Realismus bezogen, vom „stetigen Versuch, die Gegensätze auszusöhnen, ohne sie dadurch zu nivellieren“<sup>136</sup>. Brinkmann sieht hier ebenfalls eine Funktion des Humors und ergänzt um den relativierenden Effekt von Gesprächen<sup>137</sup>, die sozusagen zusätzliche Versionen der Wirklichkeit zu der von der Erzählinstanz erzählten Welt liefern. Etwas ausgewogen oder relativierend darzustellen geschieht also unter anderem dadurch, die Sichtweise der Erzählinstanz durch weitere Sichtweisen zu ergänzen. Außer dem Gespräch nennen aber beide wiederum keine weiteren Merkmale hierfür im Text, so dass im Folgenden Kategorien dafür entwickelt werden müssen:

Wenn man sich vergegenwärtigt, was eine Sichtweise<sup>138</sup> ausmacht, handelt es sich einerseits um einen Begriff der Wahrnehmung, der Richtung und auch Umfang umfasst. Andererseits handelt es sich dabei um einen inhaltlichen Begriff der Meinung, Haltung und Deutungen. Beide Aspekte machen sich notwendigerweise an einem Gegen- oder Umstand fest. Denkbare Gegenstände in einem Text könnten Themen, Figuren, Geschehnisse oder Zeitabschnitte sein. In der Darstellung dieser Gegenstände im Text müsste sich also die Sichtweise festmachen. Entweder würde der Gegenstand durch die Sichtweise direkt in Direkter Rede oder Ähnlichem präsentiert oder die Sichtweise wird anhand dieses Gegenstandes durch die Erzählinstanz erzählt. Es gibt also Sichtweisen auf Ebene der Figuren und der Erzählinstanz(en) im Text.

---

<sup>135</sup> Martini: Deutsche Literatur. S. 64.

<sup>136</sup> Neumeister-Taroni: Theodor Fontane. S. 4.

<sup>137</sup> Brinkmann: Fontane. S. 150.

<sup>138</sup> Auf den Begriff der Perspektive wird bewusst verzichtet, da er durch die Narratologie speziell belegt ist.

Eine Sichtweise könnte somit einer erzählenden oder eine fokalisierenden Perspektive nach Genette<sup>139</sup> entsprechen, geht jedoch potentiell auch darüber hinaus beziehungsweise ist kleinteiliger. Denn auch Sichtweisen der Figuren, denen die Erzählung nicht folgt und die beispielsweise nur kurz zu Wort kommen, können mit ihren Ansichten und Meinungen zum Gesamteindruck und damit zur ausgewogenen oder relativierenden Darstellungsweise beitragen.

Eine humorvolle Darstellung käme folglich durch die Komposition von mehreren Sichtweisen zu Stande. Wichtig ist jedoch der Rückbezug auf Sindermanns Konkretisierung, dass die weiteren Perspektiven, wie er es nennt, nicht nur bloß existieren, sondern auch anerkannt werden.<sup>140</sup> Ob diese Komposition ausgewogen oder relativierend ausfällt, hängt notwendigerweise von der Gewichtung der einzelnen Sichtweisen ab – in welchem Verhältnis die Sichtweisen vermittelt und nebeneinander gestellt werden.

Hier könnten zunächst die Anzahl und der textliche Umfang der Sichtweisen mit einem bestimmten Inhalt eine Gewichtung ausmachen. Außerdem ist die Art der Präsentation der Sichtweisen von Relevanz. So macht es einen Unterschied, ob es sich um Sichtweisen der Figuren oder der Erzählinstanz(en) handelt. Auch unterscheidet sich die Wirkung von Sichtweisen von Figuren dahingehend, ob sie in Dialog und Monolog oder in Form von zum Beispiel Gedankenberichten wiedergegeben wird. Denn in einer Erzählumgebung wie in Fontanes Werken, in der noch eine theoretisch allwissende Erzählinstanz existiert, die auch keinerlei Anlass gibt, an ihr zu zweifeln, ist die Sichtweise der Erzählinstanz immer von größter Bedeutung und Wirkung. Erst nachrangig ist die direkte Rede von Figuren oder ein Gedankenbericht einzuordnen, da diese für den Leser Nähe zur Figur herstellen. Ob es sich um eine humorvolle und damit sympathische Sichtweise handelt, trägt ebenso zur Gewichtung zwischen unterschiedlichen Sichtweisen bei. Bei einer humorlosen Konstellation muss folglich das ausgewogene oder relativierende Verhältnis zwischen Sichtweisen fehlen oder es gäbe keine gegenüberstellende Sichtweise. Die Darstellung wäre einseitig.

---

<sup>139</sup> Vgl. Genette: Die Erzählung. S. 235f.

<sup>140</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 232.

Darüber hinaus sind es die Figuren als Personen der erzählten Welt, die einerseits humorvoll oder humorlos sein können, und andererseits damit zum Mittel des Humors der Erzählinstanz werden, da diese sie gezielt so gestaltet. Preisendanz weist auf den eigenen Humor der Figuren hin.<sup>141</sup> Auch Martini und Brinkmann sehen hier Humor verankert, wenn auch mit unterschiedlicher Deutung – Martini in der Distanz der humorvollen Figuren zur Gesellschaft<sup>142</sup> und Brinkmann in Resignation und Akzeptanz<sup>143</sup>. Doch wie sich dies konkret gestaltet, findet sich in der Sekundärliteratur nicht. Auch hier bietet sich die Humordefinition der Haltung als Grundlage für weitere, ergänzende Aspekte an:

Humor und Humorlosigkeit zeigen sich für den Leser in den Aussagen und Handlungen der Figuren und gelten, wie bei der Erzählinstanz auch, anderen Figuren, Themen oder Situationen. Zum Beispiel äußern sich Figuren über andere Figuren und behandeln sie entsprechend ihres Humors oder ihrer Humorlosigkeit. Das bedeutet konkret, dass der Charakter einer humorvollen Figur von einer Gelassenheit gegenüber der Welt und dem Selbst geprägt ist, also sich selbst und das Leben nicht zu ernst nimmt. So akzeptiert eine Figur zum Beispiel menschliche Schwächen an sich und anderen und verurteilt oder bestraft sie nicht. Dies impliziert die Fähigkeit zur Selbsterkenntnis und die Akzeptanz des Inperfekten, auch in den eigenen Werten und Anschauungen. Eine Figur beweist somit Humor gegenüber sich und anderen Figuren oder in Bezug auf ein konkretes Thema sowie dessen, zum Beispiel, gesellschaftlichen Hintergrund. Sie kann andere Sichtweisen neben ihrer eigenen anerkennen.

Eine humorlose Figur dagegen würde andere Figuren, Themen oder Umstände beispielsweise einseitig verurteilen, selbst in Situationen, in denen das andere Figuren nicht tun und die Umstände es nicht verlangen. Sie besitzt keine Selbstreflexion, um eigene Fehler oder die anderer hinzunehmen oder sogar zu belächeln. Sie nimmt somit die Welt, das Leben und insbesondere auch sich selbst zu ernst.

---

<sup>141</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 236.

<sup>142</sup> Martini: Deutsche Literatur. S. 63f.

<sup>143</sup> Brinkmann: Fontane. S. 106.

Wenn in den folgenden Analysen Figuren in Humorvolle und Humorlose eingeteilt werden, dient dies allerdings nur der Strukturierung und der Verdeutlichung von Gewichtungen von unterschiedlichen Haltungen innerhalb einer Figur sowie zwischen den Figuren. Denn wie Sindermann feststellt, können humorvolle Personen (und damit auch Figuren) ebenso einmal humorlos sein und umgedreht.<sup>144</sup>

Humor und Humorlosigkeit müssen ausgedrückt werden, um als solche wahrnehmbar zu sein. Das gilt in einem Erzähltext in dem besonderen Maße, da alles erzählt werden muss, was Ausdruck von Humor oder Humorlosigkeit sein soll. Wenn zum Beispiel die Handlungen oder Aussagen einer Figur Humorlosigkeit ausdrücken sollen, müssen diese beschrieben und ebenso erkennbar in einen Kontext gesetzt werden, der anzeigt, ob sich diese Figur zu ernst nimmt. Nur auf das Beschriebene kann sich die Analyse mithilfe der hier erarbeiteten Mittel im Bereich Beschreibung, Komposition von Sichtweisen und Figuren beziehen.

Generell ist bei der Untersuchung zu beachten, dass die hier beschriebenen Erzählmittel des Humors und der Humorlosigkeit nicht exklusiv diesen beiden Haltungen und Darstellungsprinzipien vorbehalten sind. Sie können auch anderen Beschreibungs- und Wirkungsformen dienen. Es ist der jeweilige Kontext, aus dem sich ergibt, ob ein Mittel für den Humor oder die Humorlosigkeit eingesetzt wird.

## **2.6 Exkurs: Humorlosigkeit in Literatur- und Kulturgeschichte vor Fontane**

Fontane entwickelte seinen Anspruch an die Verwendung von Humor in seinen Werken vor dem Hintergrund von literatur- und kulturgeschichtlichen Strömungen des Humors und der Humorlosigkeit: So waren etwa die Deutschen – wenn man zu Zeiten Fontanes überhaupt von einer homogenen Gruppe der Deutschen

---

<sup>144</sup> Sindermann: Über praktischen Humor. S. 116.

sprechen kann – in ihrer Kultur und auch ihrer Literatur, insbesondere im Ausland nicht unbedingt für ihren Humor bekannt und betonten in einer langen Tradition ihre Ernsthaftigkeit sogar, darin humorlos handelnd, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

### 2.6.1 Kulturgeschichte der Humorlosigkeit in Deutschland

Carsten Rohde spricht bei ‚Ernst‘ von einem „geistigen Paradigma“<sup>145</sup> in Deutschland und setzt die Entstehung eines Ideals einer deutschen Humorlosigkeit um 1800 an:

Zentrales Merkmal ist die weit- bis durchgehende Abwesenheit von (Selbst-) Ironie und Humor. Ernst meint dabei viel mehr als nur Stimmung oder Laune. Er ist zu verstehen als ethisch-ästhetische Grundhaltung, resultierend aus der Bürde der hohen, ja höchsten Ideale, die man in der Nachfolge der Theologie zu tragen vorgibt.<sup>146</sup>

Dieses Ideal lässt sich an Fremd- und Eigenstereotypen über die Deutschen zeigen. Dabei sind in einem Stereotypenpool einige Eigenschaften verknüpft – sie bedingen und unterstützen einander. Zum Beispiel gesteht Immanuel Kant zwar die schwachen Leistungen der Deutschen in Salongesprächen ein, betont dagegen jedoch die besondere Tiefe und den Verstand des deutschen Volkes:

So kann man von dem Talente seines richtigen Verstandes und seiner tief nachdenkenden Vernunft so viel wie von jedem anderen der größten Cultur fähigen Volk erwarten; das Fach des Witzes und des Künstlergeschmacks ausgenommen, als worin er es vielleicht den Franzosen, Engländern und Italiänern nicht gleich thun möchte.<sup>147</sup>

Auf französischer Seite gehört Esprit zum Humor, auf deutscher Seite die Tiefe zur Humorlosigkeit. Jean Goulin beschreibt die Deutschen in seinem *Essai sur la maniere dont les Allemands pratiquent la médecine* 1777 wie folgt:

Les Allemands sont communément assez robustes, ils sont braves, bon soldats; ils soutiennent aisément & patiemment les fatigues & les travaux; ils sont très –soumis à l’ordre public & aux loix; ils mettent presque toujours beaucoup de lenteur dans leurs

---

<sup>145</sup> Rohde: Deutscher Ernst. In: Wirkendes Wort. S. 41.

<sup>146</sup> Rohde: Deutscher Ernst. In: Wirkendes Wort. S. 45.

<sup>147</sup> Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Gesammelte Werke VII. S. 318.

opérations; ils ont communément la démarche lente & compassée.  
Ils sont économes, sérieux, froids; [...] <sup>148</sup>

Neben der Aussage, dass die Deutschen tapfere Krieger seien – eine Aussage, die wahrscheinlich noch durch Tacitus' *Germania* beeinflusst ist –, finden sich zum Beispiel ‚ordentlich‘ und ‚arbeitsam‘ als Attribute in einer Reihe mit ‚ernsthaft‘. Die stereotyp solide Arbeitsweise der Deutschen wird schon im Mittelalter im Ausland sehr geschätzt und entwickelt sich von Seiten der Deutschen selbst zu einem zum Teil noch heute gültigen Arbeitsethos. Arbeit ist gewissenhaft, ordentlich und akkurat zu erledigen.

Das Stereotyp des ordentlichen Arbeiters, zum Beispiel, hängt also mit dem Stereotyp des Humorlosen zusammen. Denn Humor hat für den Deutschen höchstens in der Freizeit etwas zu suchen und ohnehin kann der Witz nichts taugen, weil er scheinbar oberflächlich aus keiner schweißtreibenden Arbeit hervorgeht. Fehler und Abweichungen, die im Humor anerkannt werden würden, sind bei der Arbeit nicht zuzugestehen.

Des Weiteren ist der Ruf des metaphysischen Denkers ein Indiz für eine humorlose Tradition:

Die Rede von den metaphysischen Deutschen beispielsweise, zur Zeit der Kant-Rezeption um 1800 ausgeprägt, verbindet sich mit den alten »deutschen« Stereotypen von Büchergelehrsamkeit, Ernst und Gründlichkeit. Es hängt vom jeweiligen Standpunkt ab, ob die, wie in manchem zeitgenössischen deutschen Text nachweisbar, als eine überlegenen Position in Absage an das »leidenschaftlich-sittenlose« Revolutionsmodell der Franzosen propagiert wird. <sup>149</sup>

Aber auch das Stereotyp der ‚deutschen Tiefe‘ ist zunächst nicht in alten Völkercharakteristiken zu finden. Vielmehr taucht ‚deutsche Tiefe‘ erst in der deutschen Frühaufklärung in polemischer Abgrenzung gegen französische ‚Oberflächlichkeit‘ auf <sup>150</sup>, wonach sie mit Ernst und damit Humorlosigkeit – im positiven Sinne – verbunden wird. Die Franzosen mögen espritvoll galantieren können, doch nur die Deutschen führen Gespräche und fassen Gedanken mit Tiefe.

---

<sup>148</sup> Goulin: *Essai sur la maniere*. Zitiert nach: Florack: *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*. S. 228.

<sup>149</sup> Florack: *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*. S. 44f.

<sup>150</sup> Vgl. Florack: *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen*. S. 45.

An diesen Stereotypen, die eine generalisierende Zuordnung einer Eigenschaft zu einer mehr oder weniger als Einheit wahrgenommenen Gruppe darstellen, kann keine einheitliche Kulturgeschichte der ‚Deutschen‘ als humorlos abgelesen werden. Es gibt keine ‚Deutschen‘ an sich und auch andere ‚Nationen‘ kultivieren die Ernsthaftigkeit, wie zum Beispiel die Russen. Ebenso basieren die spezifischen gesellschaftlich-kulturellen Hintergründe dieser besonderen Ernsthaftigkeit auf einer Tradition, die sich nicht nur auf Deutschland beschränkt ist. Die Grundlage ist eine christliche Tradition, die dem Lachen und Hinterfragen gegenüber kritisch eingestellt ist: Kirchengründer wie Hieronymus und Augustinus verurteilten das Lachen, denn der Teufel lache.<sup>151</sup> Doch während das Katholische noch gelegentliche Ausbrüche aus dieser Dogmatik, wie etwa im Karneval<sup>152</sup>, zulässt, wendet sich das Protestantische mit der Reformation und der Abkehr von einer Mittlerinstanz zwischen Mensch und Gott dem Inneren zu. Das Prinzip der Innerlichkeit ist die ernsthafte und tiefgründige Auseinandersetzung des Einzelnen mit seinem Glauben und Gott. So kommt es zu einer Verbindung der Humorlosigkeit mit einem weiteren Merkmal, dieses Mal mit der Innerlichkeit. Darüber hinaus wurde später im Biedermeier in Deutschland mit der Fokussierung auf das Heim und die Familie die Innerlichkeit auch nicht-christlich geprägt und bestärkt, besonders als eine Taktik des Rückzugs von politischen Ambitionen nach der gescheiterten Revolution von 1848.<sup>153</sup>

Durch die besondere Bedeutung des Protestantismus in Deutschland als Mutterland der Reformation entwickelt sich dann jedoch ein spezifischer Hintergrund der Humorlosigkeit in einem Großteil des deutschen Kulturraums. Der deutsche Protestantismus ist die treibende Kraft hinter der Idealisierung anderer, schon erwähnter Eigenschaften, die mit der Humorlosigkeit des Deutschen zusammenhängen. So zum Beispiel bekommt der Anspruch an die

---

<sup>151</sup> Vgl. Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur. Hg. v. Thomas Vogel.

<sup>152</sup> Vgl. Michail Bachtin: Literatur und Karneval.

<sup>153</sup> Becker: Bürgerlicher Realismus. S. 85.

Arbeitshaltung mit dem Protestantismus und besonders seiner extremeren Ausprägungen wie dem Calvinismus<sup>154</sup> eine neue Dimension:

Für den Protestanten ist der beste Beweis seiner Religiosität letztlich die Ausübung seines Berufs. Die gewissenhafte Erledigung der täglichen Aufgaben wird als eine Art Opfergabe an Gott und gleichzeitig als Bestätigung des eigenen Wertes betrachtet.<sup>155</sup>

Der Protestantismus fördert diese Eigenschaften auch in Kombination mit anderen Hintergründen: Er „erlaubt »deutsche Tiefe« eine diskursive Verbindung zu pietistischer Innerlichkeit oder, etwa zur Zeit der Kant-Rezeption und zu Beginn des 19. Jahrhunderts, einen Brückenschlag zur Philosophie in Deutschland.“<sup>156</sup> Die Philosophie nimmt laut Nuss in der Zeit der Aufklärung eine so wichtige Position im Selbstverständnis der Deutschen ein, dass sie deren Identität nachhaltig prägte.<sup>157</sup> Dabei mag es der breiten Masse weniger um die Inhalte ihrer großen philosophischen Vertreter als die entsprechende Geisteshaltung gegangen sein – mit der Philosophie käme die Tiefe, das Nachdenken über den Grund. So ist es nicht verwunderlich, dass die „Verbindung von mystischer Frömmigkeit und philosophischem Idealismus [...] als Schlüssel zum Verständnis deutschen Wesens“<sup>158</sup> zum Beispiel in England erscheint.

Getragen und verteidigt wurden diese protestantischen und philosophischen Ideale in Deutschland dabei stark vom deutschen Bürgertum, wie Max Weber darlegt<sup>159</sup>:

Mit der Entstehung des modernen Bürgertums formierte sich, gerade auch in Deutschland, ein bürgerlich-liberaler Kulturprotestantismus, der zwischen überkommenen Glaubenswahrheiten und modernem Bildungskult vermitteln und einen christlichen Humanismus zur Leitkultur der Gesellschaft machen wollte.<sup>160</sup>

Ernsthaftigkeit passte dabei nicht nur aufgrund des mehrheitlich protestantischen Glaubens gut zu den Wertvorstellungen des Bürgertums, sondern erfüllt auch eine

---

<sup>154</sup> Vgl. Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus.

<sup>155</sup> Nuss: Das Faust Syndrom. S. 27.

<sup>156</sup> Florack: Bekannte Fremde. S. 80.

<sup>157</sup> Nuss: Das Faust Syndrom. S. 32.

<sup>158</sup> Blaicher: Das Deutschland in der englischen Literatur. S. 98.

<sup>159</sup> Vgl. Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus.

<sup>160</sup> Graf: Protestantismus. S. 8.

ähnliche Funktion der Abgrenzung. Als das Bürgertum in Deutschland sich seit dem 18. Jahrhundert immer mehr hervortat, wollte es sich mit Tugenden wie Ernsthaftigkeit von der ‚Verfeinerung‘ und dem Exaltierten des Adels absetzen. Im 19. Jahrhundert propagierten Teile des Bürgertums diese Werte weiter, lösten sie von Glaubensschränken, machten sie bürgerlich.<sup>161</sup> Ernsthaftigkeit und damit ein Stück weit auch Humorlosigkeit wurde schließlich mit einer allgemeinen Verbreitung bürgerlicher Werte durch verschiedenste soziale Schichten ein wesentlicher Teil einer allgemeinen Kultur.<sup>162</sup> Unabhängig von der Religion oder dem sozialen Stand wurde die Humorlosigkeit ein Teil des kulturellen Wissens.

Protestantische Ideale wie die Innerlichkeit, eine Ikonisierung der deutschen Philosophie und die Abgrenzung gegen die ‚frivolen Franzosen‘ bestärkt die deutsche Tendenz zur Humorlosigkeit. Zwar sind diese Gegebenheiten natürlich nicht nur den Deutschen vorbehalten. Es gibt ernsthafte Ideale und Figuren in vielen anderen Kulturen und Literaturen. Dennoch dominiert die Humorlosigkeit den Stereotypenkatalog über die Deutschen.

## 2.6.2 Erzählhistorische Humorlosigkeit vor Fontane

Die Zuordnung der Humorlosigkeit ist mit literaturhistorischen Phänomenen verbunden. Susanne Schäfer vermutet, dass Deutsche als humorlos galten, liege auch an der mangelnden Präsenz des Komischen im ‚ernsthaften‘ öffentlichen Diskurs<sup>163</sup>:

Sie halten es für erforderlich, die Form dem Inhalt anzupassen und können sich nicht vorstellen, dass man von ernsten Dingen auf eine nicht ernste Weise reden kann. Aus diesem Grunde haben die Deutschen nahezu keinen Sinn für den schwarzen Humor.<sup>164</sup>

Außerdem seien viele wichtige Figuren in Politik-, Kultur- und Literaturgeschichte, die den zeitgenössischen und durch ihre Kanonisierung auch den folgenden (Wert-)Diskurs prägten, Protestanten gewesen: Kant, Fichte,

---

<sup>161</sup> Nuss: Das Faust Syndrom. S. 30.

<sup>162</sup> Vgl. Jürgen Kocka, z.B. *Das lange 19. Jahrhundert*.

<sup>163</sup> Schäfer: Komik in Kultur und Kontext. S. 53.

<sup>164</sup> Nuss: Das Faust Syndrom. S. 143.

Schelling, Hegel, Gryphius, Lessing, Wieland, Mörke und viele Weitere. Auch Carsten Rohde verweist darauf, dass „was um 1800 auf den verschiedenen Gebieten der Wissenschaften und der Künste an Relevantem geschieht, auf das Konto von Pfarrerssöhnen geht.“<sup>165</sup> Ebenso sieht Heinz Schlaffer im hohen Anteil von Pfarrerssöhnen unter den Autoren ein prägendes Element der deutschsprachigen Literatur – insbesondere der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – und bezieht sich dabei auf Schöne.<sup>166</sup> Dabei ginge es um die Durchbrechung einer vormals strikten Trennung zwischen religiöser, ernster und schöner, dichterischer Sphäre.<sup>167</sup>

Bei einem zusätzlich einschränkenden Blick auf die Erzählliteratur, wie hier in Bezug auf die Eingrenzung der vorliegenden Arbeit sinnvoll ist, wäre wohl außerdem noch eine Dominanz des Bürgertums durch bürgerliche Autoren als prägender Einfluss zu nennen. Wenn jedoch im Folgenden eine Erzählliteratur ohne Verwendung von Humor vor Fontane umrissen wird, so ist dies auch hier wieder nur als eine Tendenz unter vielen zu sehen und nicht als pauschale Aussage für die deutschsprachige Literatur zu verstehen. Ebenso ist die Klassifizierung als humorlos hier ohne negative Wertung zu verstehen – im Gegensatz zu dem oben geschilderten negativen Verständnis der benachbarten Völker – sondern bezeichnet lediglich als eine bestimmte Form der Darstellung.

In der Tat fehlt der Humor in einem dominanten Teil der deutschsprachigen Erzählliteratur vor Fontane, bedingt durch die Zielsetzung der Werke. So schließt zum Beispiel eine tragische Anlage des Erzählwerkes Humor per se aus, da er hier nicht angemessen ist. Das Ziel ist es, durch das unentrinnbare Schicksal der Figuren und ihrer Schuld anzurühren und den Konflikt des Individuums mit der Welt hervorzuheben, statt ihn im Hinblick auf einen noch größeren Kontext zu akzeptieren. Somit kommt Themen und Figuren keine relativierende Darstellung zu, da sie im Extrem gezeigt werden müssen. Dies schlägt sich meist auch

---

<sup>165</sup> Rohde: Deutscher Ernst. In: Wirkendes Wort. S. 42.

<sup>166</sup> Vgl. Schlaffer: Geschichte der deutschen Literatur. S. 54ff. Zum Einfluss der Pfarrerssöhne vgl. auch Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes. Hg. v. Karl Heinz Bohrer. Frankfurt: Suhrkamp 2000 und Albrecht Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1968.

<sup>167</sup> Vgl. Schlaffer: Geschichte der deutschen Literatur. S. 56f.

dominant in der Darstellung nieder. Wenn zum Beispiel bei in Heinrich von Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* einleitend die Erzählinstanz Stellung bezieht, dass man Kohlhaas keine andere Wahl gelassen habe, als zur Selbstjustiz überzugehen, macht die Darstellung den tragischen Konflikt des Individuums mit seiner Umwelt sowie die Einordnung der Erzählinstanz mehr als deutlich. Es zeigt auch wie die Erzählinstanz mit Kohlhaas weiter umgehen wird. Seine Motivation wird nicht weiter differenziert, sondern der Fortgang zielgerichtet und sich steigernd auf das Unglück zu dargestellt. Sie zeigt keinen Humor gegenüber den Figuren und gibt eine eindeutige Beurteilung vor. Auch beweist notwendigerweise keine der Figuren Humor gegenüber Kohlhaas, weil so die Handlung vorangetrieben wird. Jedoch handelt auch Kohlhaas in seiner Rachewut humorlos. Ebenso schließt eine moralisierende Herangehensweise an ein Thema den Humor aus. Moralisch angelegte Literatur hat zum Ziel, reale Umstände nicht zu akzeptieren, sondern sie gerade zu ändern und eine bestimmte moralische Handlungsweise anzumahnen. Es liegen also auch hier keine angemessenen thematischen Umstände für die Humorverwendung vor. Dies äußert sich in der Darstellung durch eine eindeutige Beurteilung des Geschehens und der Figuren. Wenn etwa Annette von Droste-Hülshoff in der *Judenbuche* ein *Sittengemälde* zeichnet, wird bereits mit einem einleitenden Wort dem Leser die moralische Summe der Erzählung mitgegeben, nicht vorschnell zu verurteilen. Eindeutig bezieht die Erzählinstanz Stellung, verweist stetig auf die Gewissenlosigkeit der Dorfgemeinschaft und charakterisiert mit starken, eindeutigen Adjektiven flache Figuren, um deren Rolle im Geflecht von Gut und Böse zu vermitteln. Die Darstellung zeigt also keinen Humor gegenüber den Figuren, akzeptiert ihre Fehlerhaftigkeit nicht, sondern stellt sie heraus.

Ohne den konkreten Bezug auf einen gesellschaftlichen Missstand zielt dagegen die ein Ideal anstrebende Literatur mit humanistisch bildendem Hintergrund auf die moralische und persönliche Verfeinerung. Sie handelt vom Streben nach einem allgemeingültigen Ideal im Menschen, nach einem höheren, zum Beispiel humanistischen Ideal in Bildung oder Moral, also nicht vom Akzeptieren von Fehlern, sondern deren Überwindung. Dies wird meist durch eine künstlerisch überhöhte Sprache unterstützt. Die Erzählinstanz, sofern sie vorhanden ist, lässt

die Figuren an verschiedenen Ereignissen zum Teil scheitern, meist um dann daran zu wachsen. Den Figuren wird dabei kein Humor entgegen gebracht und sie zeigen ihrerseits größtenteils auch keinen Humor gegen andere Figuren. Komische Einlagen sind jedoch hier und dort möglich. Beispielsweise sucht die Titelfigur in Hölderlins *Hyperion* nach gesellschaftlicher Erneuerung, indem sie sich am antiken Ideal orientiert, also ein höheres Ideal anzustreben versucht. Hyperion muss erkennen, dass sein Freund mit seinem Befreiungskampf nicht das richtige Mittel wählt, um das Ideal der besseren Gesellschaft zu erreichen. Es ist die Rückbesinnung auf das antike Vorbild und die Natur, in die sich Hyperion schließlich zurückzieht. Verbunden ist dieser Rückzug mit einem Bildungsprozess, da Hyperion sich selbst als Teil des Göttlichen erkennen lernen muss und als Erzieher wirken möchte. Durch die Präsentation in Briefform und der retrospektiven Analyse der Titelfigur entsteht eine einseitige Darstellung des Geschehens – ohne Humor. Die Figuren nehmen nichts zu ernst, doch Elemente des Humors fehlen.

In Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* geht es ebenfalls um die aufgeklärte Bildung und Herausbildung des Menschen in Gestalt von Wilhelm, der insbesondere auch durch seine Humorlosigkeit auffällt. Hier ist alles auf ein Ideal der Bildung ausgelegt. Die Figuren bringen ihm dabei keinen Humor entgegen.

Andere Erzählliteratur mit humorloser Anlage ist, teilweise märchenhaft, entrückt. Es geht zum Beispiel um die Beschreibung der Natur und ihrer Schönheit oder der Liebe, was in einer idealisierten, stilisierten und damit von der Realität entrückten Erzählwelt stattfindet. Es besteht gar kein Anspruch, die Diskrepanz der eigenen Existenz mit dem Universum aus einer anderen Perspektive zu betrachten, denn das Werk handelt von existentiellen Probleme oder Themen, gegen die Humor bewiesen werden könnte. Dafür müsste ein Bezug zur Realität bestehen. Wenn in Volksmärchen der Kampf und letztendlich Sieg des Gutes gegen das Böse gezeigt wird, dient dies zwar einer einfachen, auf die Wirklichkeit bezogenen Moral. Diese ist jedoch abstrakt und zeitlich sowie örtlich enthoben. Mit ihren phantastischen und magischen Elementen sind märchenhafte Werke der Realität fern und können ihr auch keinen Humor entgegen bringen. In der Darstellung ist alles einfach gehalten: Die Erzählinstanzen, wenn vorhanden, beschreiben

eindeutig und ohne Differenzierung. Die Figuren sind meist auf den Aspekt, den sie repräsentieren, reduziert oder sind naiv. Ihnen ist oft kein Bewusstsein für den größeren Kontext gegeben, um Humor beweisen zu können.

Natürlich ist nicht alles erhaben oder etwa tragisch in der deutschsprachigen Erzählliteratur vor Fontane. Es gibt erzählerische Formen der Komödie oder die Tradition der Schwankliteratur – Werke, die eine humorvolle Zielsetzung haben können, aber nicht müssen. Ein komischer Text kann ohne Humor für den Gegenstand oder die Figuren auskommen, indem er sich, zum Beispiel, nur für den Zweck der Unterhaltung über alles lustig macht.

Auch kennt die erzählende deutschsprachige Literatur eine lange satirische Tradition, wie sie von Sebastian Brants *Das Narrenschiff* bis Jean Paul und Karl Immermann ins 19. Jahrhundert reicht. Satire hat zum Ziel, einen, meist gesellschaftlichen Missstand zu kritisieren. Zur Darstellung dient entweder der offene Spott oder die indirekte Kritik durch Übertreibung, Ironie, verkehrte Welt oder Utopie, somit durch einen Kontrast. Satire ist scharf und damit humorlos, denn es wird durch die Kritik gerade kein Akzeptieren von Fehlern oder anderen Sichtweisen intendiert.

In Grimms Hausens *Simplicissimus* werden zum Beispiel die Wirren des 30-jährigen Krieges und seine Gräueltaten komisch durch den Kontrast unterlaufen, dass Simplicissimus als zunächst naiver Beobachter durch die erzählte Welt stolpert. Später zum durchaus gewitzten Helden gewandelt, findet ein ironisches Spielen mit der *Picaro*-Tradition statt, indem vordergründig eine christliche Erziehungs- und Läuterungsgeschichte erzählt wird, der Simplicissimus aber dem Lügen und den Betrügen nicht abgeneigt ist.

Als ein anderes Beispiel können Wielands *Abderiten* angeführt werden. Unter der Herausgeberillusion, eine historische Wahrheit zu berichten, werden jedoch eigentlich die realen Bürger der Zeit kritisiert. Die Abderiten sind überhebliche, törichte und einfältige Spießbürger, deren Selbstgefallen sie die lächerlichsten Dinge tun lässt. Diese Übertreibung bis zur Absurdität wird gepaart mit einem Kontrast zu vernünftigen Figuren wie Demokrit.

Diese einzelnen Strömungen sind natürlich nicht trennscharf, sondern gehen ineinander über. Eine tragische Anlage eines Werks ist zum Beispiel oft eng verbunden mit einer Moralischen. Genauso ist nie ausgenommen, dass Ironie oder auch Komik verwendet werden. Keine dieser Zielsetzungen ist allein ein Phänomen in der deutschsprachigen Literatur und auch nicht der Zeit vor Fontane. Doch ein Großteil von Fontanes Erzählwerk hat eine andere Wirkungs- und Funktionsweise, wie im folgenden Kapitel zu sehen sein wird.

### 3. Humor und Humorlosigkeit im Erzählwerk Theodor Fontanes

Theodor Fontane entwickelte sich nicht geradlinig zum professionellen Erzähler. Zunächst hatte er sich auf die Lyrik konzentriert, war damit jedoch nicht besonders erfolgreich. Eine Ausnahme bildete die Erzählung *Geschwisterliebe*, die 1839 veröffentlicht wurde. Während diverser Tätigkeiten als Apotheker konnte er einige Gedichte veröffentlichen, die er in der Umgebung literarischer Vereine verfasste. Zunehmend wurde Fontane ab 1850 journalistisch tätig, verfasste Theaterkritiken und, während seiner Korrespondenzzeit in London, Reiseberichte aus Großbritannien für Berliner Zeitungen. Hinzu kamen Kriegsberichte aus dem Deutsch-Dänischen und Deutsch-Französischen Krieg, die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* und nicht zuletzt journalistische Artikel.

So wagte schließlich mit 59 Jahren kein Schreibanfänger den Einstieg in die freie Schriftstellerei und den endgültigen Start als Erzähler. Fontane hatte seine Worte zu setzen gelernt. Auch entwickelte er seine Romanideen immer über lange Zeiträume, so dass etliche Planungen von frühen Romanen auch in die Zeit vor dem aktiven Schriftstellertum reichen – beispielsweise bei *Vor dem Sturm*. Die Lebensabschnitte des Journalismus und der Schriftstellerei sind also verbunden und gehen ineinander über.

Das Erzählwerk Fontanes ist trotz des späten Starts als Schriftsteller umfangreich. In den Jahren 1878-98 erscheinen 16 Romane – den zeittypischen Gegebenheiten nach zunächst in Wochenzeitschriften und kurz danach, oft nochmals durch Fontane bearbeitet, in Buchform. Nur *Mathilde Möhring* wird posthum veröffentlicht. Hinzu kommen 13 Erzählungen und etliche Fragmente.<sup>168</sup>

Fontane gilt als Autor seiner Heimat und Zeit. Fast alle Erzählwerke spielen im Brandenburgischen oder Berlin, also Fontanes vertrautem Umfeld, und bewegen sich auch zeitlich in seinem Zeitalter. Ausnahmen bilden eine Auswahl von historischen Romanen, deren Inhalt jedoch zeitlosen oder zeitübergreifenden

---

<sup>168</sup> Vgl. für die folgenden Informationen zum Werk Charlotte Jolles' *Theodor Fontane*.

Bezug hat. Die Romane handeln hauptsächlich von zwischenmenschlichen Beziehungen vor dem Hintergrund der Anforderungen der Gesellschaft und deren Unzeitmäßigkeit. Dies wird am Beispiel eines überschaubaren personellen Kreises einer Familie oder Ehe gezeigt. Gesellschaftliche Erneuerung, wie Müller-Seidel als Thema vorschlägt<sup>169</sup>, wird dabei zwar kontinuierlich thematisiert, aber nie nur als positive Ablösung eines Missstandes, schon gar nicht in Form der Revolution, sondern als etwas, was natürlich geschieht. Auch das Alte hat somit seine Existenzberechtigung. Die Erzählungen handeln dann von den Möglichkeiten zum persönlichen Glück im gegebenen gesellschaftlichen Rahmen. Oft stehen Adelsfamilien im Vordergrund, doch stehen ebenso oft die einfachen Leute hervor (etwa in *Irrungen, Wirrungen*). Generell wird vom Laufburschen über die Dorfgemeinschaften (*Vor dem Sturm*) bis hin zu den verschiedenen Vertretern des Bürgertums (*L'Adultera*) kaum eine soziale Klasse ausgelassen.

Dabei wird im Gegensatz zu den Reisebeschreibungen und kürzeren Erzählungen, in denen die Ich-Erzählweise vorherrscht, ausschließlich die auktoriale Erzählform mit einer Tendenz zur Personalen verwendet. Die Erzählinstanz tritt zum Beispiel oft nicht in ihren Meinungen und Ansichten greifbar hervor, sondern zeigt sich nur in Nebensätzen in den Beschreibungen der Figuren. Außerdem dominiert die direkte Rede der Figuren, in der der wirklich relevante Inhalt indirekt vermittelt wird.

Dennoch präsentiert sich das gesamte Erzählwerk nicht immer aus einem Guss. Zwar lässt sich zum Beispiel in Bezug auf Struktur und Thematik ein Bogen vom ersten Roman *Vor dem Sturm* bis zum letzten *Der Stechlin* spannen – beide haben zum Beispiel ein Setting im Märkischen und eine ähnliche Figurenkonstellation, gruppiert um einen alternden Patriarchen, die das Alte und fast Überkommene repräsentiert, und die nachfolgende Generation, die den Aufbruch in eine neue Zeit andeutet. Doch fallen zum Beispiel die Werke *Grete Minde* und *Ellernklipp* mit ihrem historischen Setting, ihrer konservativ-sentimentale Erzählweise und, wie zu sehen sein wird, ihrer fehlenden Humorverwendung aus der Reihe der Werke heraus, obwohl sie zum Teil parallel zu den ersten Zeitromanen entstanden.

---

<sup>169</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 431.

Im Folgenden soll anhand zweier Beispiele – *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* – im Detail gezeigt werden, wie darin Humor und Humorlosigkeit verwendet werden. In einem kurzen Exkurs werden die Ergebnisse dann in Bezug zu englischsprachigen Vorbildern gesetzt. Ein überblickshafter Vergleich zu den restlichen Werken soll bestätigen, dass sich die in *Jenny* und *Effi* gefundenen Erzählmittel des Humors und der Humorlosigkeit auch in den meisten der anderen Erzählwerke finden lassen. Abschließend werden die Erzählwerke Fontanes ohne Humor präsentiert.

### **3.1 *Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zum Herzen find't***

*Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zum Herzen find't* erscheint Januar bis April 1892 in der *Deutschen Rundschau* und ab Oktober des selben Jahres (vordatiert auf 1893) in Buchform.<sup>170</sup> Damit entsteht der Roman fast am Ende von Fontanes Schaffen. Im Gegensatz zu vielen seiner anderen Romane sind hier keine Figuren aus dem Adel die Protagonisten, sondern sie stammen aus dem Bürgertum. Der Roman zeigt die aufsteigende industrielle Bourgeoisie, die Fontane durch den Kontakt zu kommerzienrätlichen Familien und durch seine Schwester Jenny kannte.<sup>171</sup> Der Adel kommt nur am Rande in Form komischer Figuren vor.<sup>172</sup>

Die Hauptfigur Jenny Bürstenbinder, Tochter eines Materialwarenhändlers, versprach einst dem Studenten Schmidt, der sentimentale Gedichte für sie verfasste, heimlich die Ehe. Als jedoch der aufstrebende Treibel auf den Plan trat, war dieses Versprechen vergessen, und sie zog es vor, mit der Heirat mit Treibel in eine bessere soziale Stellung aufzusteigen. Jahrzehnte später wacht Jenny darüber, ihren gesellschaftlichen Stand als Frau des inzwischen zum Kommerzienrat avancierten Treibel nicht korrumpiert zu sehen. Der älteste Sohn lebt, mehr oder

---

<sup>170</sup> Zur Entstehung vgl. Witt: Anhang zu Frau Jenny Treibel.

<sup>171</sup> Vgl. Witt: Anhang zu Frau Jenny Treibel. S. 227f. Fontanes Schwester Jenny Sommerfeldt, die einen wohlhabenden Apotheker heiratete, galt für ihn als Prototyp der Bourgeoise und mag für Jenny Modell gestanden haben (vgl. auch Grawe: Frau Jenny Treibel. In: Fontane-Handbuch. S. 616).

<sup>172</sup> Beispiel: Die dicke Adelige heißt Ziegenhals und die Dünne heißt von Bomst.

weniger glücklich, in akzeptabler Ehe mit der kühlen Hamburgerin Helene – es existiert eine Enkeltochter. Doch Helenes Plan, ihren Schwager Leopold Treibel an ihre Schwester Hildegard zu verheiraten, lehnt Jenny ab – vordergründig, weil ihr das Hamburgische zu wenig Leidenschaft habe, aber eigentlich, um der Schwiegertochter nicht deren Willen zu zugestehen. Als allerdings Corinna, die Tochter des inzwischen zum Gymnasiallehrer aufgestiegenen Schmidt, Leopold in eine Heirat zu locken versucht, gibt Jenny Helene nach, um Leopold nicht unter seinem Stand zu verheiraten – obwohl die Treibels und Schmidt freundschaftlich verbunden sind. Kommerzienrat Treibel lässt dabei seine Frau im Häuslichen und Familiären weitestgehend gewähren. Doch zum Beispiel in seine politischen Ambitionen lässt er sich nicht hineinreden. Das Ende des Romans scheint glücklich: Corinna heiratet ihren Cousin Marcell, der von Anfang an in sie verliebt war, und Leopold verlobt sich mit der Schwester Helenes. In der Sekundärliteratur finden sich deswegen für den Roman öfter auch die Begriffe Komödie („erzählte Komödie“<sup>173</sup>) und Happy Ending<sup>174</sup>. Gegen diese Interpretation ist jedoch einzuwenden, dass sich an den Verhältnissen am Ende nichts verändert. Innerhalb der zwei bürgerlichen Schichten, die präsentiert werden, hat keine Verschiebung stattgefunden. Jede Figur bleibt in ihrer Position mit der entsprechenden Unzufriedenheit, Resignation oder Macht. Die einzige Figur, für die ein glückliches Ende zutrifft, ist, wenn überhaupt, nur Marcell.

Wie auch in anderen Erzählwerken Fontanes dominieren in *Frau Jenny Treibel* die Figuren über die Handlung. Die Darstellung der Beziehungen zwischen den Figuren macht sogar die gesamte Handlung aus. Daher soll im Folgenden zunächst im Detail anhand der dominanten Figuren erläutert werden, wie Humor oder Humorlosigkeit bei den Figuren verwendet wird, bevor auf die Erzählebene und den Humor in der Beschreibung und Komposition einzugehen ist. Ein Blick auf die Funktionen und eine Abgrenzung zur Ironie- und Komikverwendung schließen dann die Analyse von *Frau Jenny Treibel* ab.

---

<sup>173</sup> Vgl. z.B. Müller-Seidel: *Besitz und Bildung*. In: Fontanes *Realismus*. S. 133.

<sup>174</sup> Vgl. z.B. Grawe: *Frau Jenny Treibel*. In: *Fontane-Handbuch*. S. 615.

### 3.1.1 Humor und Humorlosigkeit bei den Figuren

#### 3.1.1.1 Jenny

Jenny als titelgebender Figur des Romans gebührt dabei der Vortritt, jedenfalls würde sie dies wahrscheinlich selbst so sehen. Denn Jenny ist humorlos insofern, als dass sie sich selbst und ihre soziale Stellung zu ernst nimmt, obwohl das gar nicht nötig wäre, wenngleich auch in einigen Bereichen unbewusst. Dies beginnt mit so einem einfachen Umstand wie ihrem Singen: Jenny hat es etabliert, bei ihren Empfängen immer das letzte Lied zu singen. Sie muss bisweilen sogar zum Singen aufgefordert werden, denn sonst steht zu befürchten, dass niemand mehr zu diesen Abendessen eingeladen wird<sup>175</sup>: „Denn Jenny bedurfte solcher Huldigungen, um bei guter Laune zu bleiben.“<sup>176</sup>

Zu ernst, weil im Kontext übertrieben, nimmt sie auch ihre sentimentale Haltung und zeigt damit ein weiteres Element ihrer Humorlosigkeit. Gleich im ersten Kapitel, ihrem ersten Auftritt, spricht sie rührselig von ihrer Jugend in einfachen Verhältnissen: Die Jugend und die kleinen Verhältnisse seien das einzig Wahre.<sup>177</sup> Die Vorliebe für Prosa, Äußerlichkeiten und Geld seien dagegen nicht wichtig.<sup>178</sup> Sie warnt Corinna davor, ihre Ideale nicht zu vergessen.<sup>179</sup> Später bemerkt Jenny im Selbstgespräch, dass ihr sogar der Schlaf fehle, weil sie selbst nicht mehr richtig nach ihren Idealen lebe.<sup>180</sup> Es ist Schmidt, der dies auf den Punkt bringt: „Das Sentimentale liebte sie schon damals“<sup>181</sup>. Gerne glaubt Jenny Schmidts eigentlich ironischen Anspielungen, dass er noch in sie verliebt sei.<sup>182</sup>

Teil der Sentimentalität ist die Tatsache, dass Jenny sich als Liebhaberin und Kennerin der Poesie sehen möchte – im literarischen wie auch übertragenem Sinne. Der Fokus liegt auf den Jugendgedichten Schmidts an sie, wovon sie eines hat vertonen lassen und immer auf den erwähnten Abendgesellschaften singt. Sie habe sich, wie sie sagt, „an Gedichten herangebildet“<sup>183</sup>. Der Arbeiterdichter

---

<sup>175</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 54.

<sup>176</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 95.

<sup>177</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 12.

<sup>178</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 32.

<sup>179</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 12.

<sup>180</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 165.

<sup>181</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 15.

<sup>182</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 141.

<sup>183</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 10.

Georg Herwegh sei früher Jennys Lieblingsdichter gewesen, von dessen Bedeutung sie ausgerechnet den später noch beschriebenen Vogelsang überzeugen will.<sup>184</sup>

In welchem Maße sie sich ihr Bedürfnis für Poesie im Leben erfolgreich selbst einreden kann, zeigt ein Selbstgespräch – dem einzigen Einblick in ihr Innenleben. Jenny ist nach einer Landpartie und einem Austausch von Erinnerungen mit Schmidt aufgewühlt<sup>185</sup>: Treibel sei gut zu ihr, aber nicht dem Poetischen nahe. Sie zweifelt, ob die Wahl für Schmidt nicht doch besser gewesen als für den Titel des Kommerzienrats. Mit Schmidts Worten lässt sich Jennys Haltung gut zusammenfassen:

[...] Jenny Treibel hat ein Talent, alles zu vergessen, was sie vergessen will. Es ist eine gefährliche Person, und um so gefährlicher, als sie's selbst nicht recht weiß und sich aufrichtig einbildet, ein gefühlvolles Herz und vor allem ein Herz »für das Höhere« zu haben. Aber sie hat nur eine Herz für das Ponderable, für alles, was ins Gewicht fällt und Zins trägt [...]<sup>186</sup>

Humorlos ist dabei nicht nur das Zuernstnehmen dieser Sentimentalität, sondern die gleichzeitige Ignoranz der Realität. Jenny ignoriert trotz ihres sentimentalsten Zurückdenkens an ihre Jugend ihre Herkunft. In einem Streit nennt Treibel sie deshalb „blind, vergeßlich, überheblich“<sup>187</sup>. Dass er mit dieser Einschätzung richtig liegt, verdeutlicht Jennys Reaktion: „Jenny war ganz blaß geworden und zitterte, weil sie wohl wußte, worauf das »blind und vergeßlich« abzielte.“<sup>188</sup> Sich selbst zu ernst nehmen drückt sich also auch in dem bewussten Verdrängen der eigenen Vergangenheit aus und damit dem Wissen, eigentlich nicht in der Position zu sein, um abschätzig über Corinna zu urteilen. Dieses absichtliche Verhalten lässt ihre Humorlosigkeit noch stärker wirken.

Mit großer Überheblichkeit pocht sie auf ihren gewonnenen Status, sowohl gesellschaftlich als auch persönlich. Dieser Habitus sei ihr von ihrer Mutter anezogen worden, wie Jenny ohne Selbstreflexion erzählt: Ihre Mutter war

---

<sup>184</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 31.

<sup>185</sup> Vgl. Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 164f.

<sup>186</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 92.

<sup>187</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 173.

<sup>188</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 173.

„immer für die besseren Klassen“<sup>189</sup>. Schon als junges Mädchen zeigte Jenny daher Überheblichkeit gegenüber dem Lehrling ihres Vaters.<sup>190</sup> Nun, als Frau Treibel, ist sie pikiert, dass die Dienstboten den selben Eingang wie sie selbst benutzen<sup>191</sup>. Sie erhebt sich nicht zu einem Toast, „weil ihr das Ganze nicht fein genug vorkam“<sup>192</sup>.

Das beste Beispiel für diese Standesüberheblichkeit ist jedoch ihr Verhalten gegenüber Corinna, als diese versucht, in ihre Familie einzuheiraten. Obwohl Jenny sich selbst zu Beginn noch als „mütterliche Freundin“<sup>193</sup> bezeichnet sowie davon spricht, nicht einen weiteren Sohn an eine leidenschaftslose Hamburgerin verlieren zu wollen<sup>194</sup> und Corinna eigentlich schon fast zur Familie gehört, ist es eine andere Sache, offiziell in die Familie einzutreten. Gleich bei der ersten Andeutung von Corinna im ersten Kapitel reagiert Jenny deswegen scharf:

Die Commerzienrätthin stutzte bei diesem letzten Worte und streifte Corinna stark, wenn auch flüchtig. Indessen wahrnehmend, daß diese heiter und unbefangen blieb, schwand ihre Furchtanwandlung ebenso schnell wie sie gekommen war.<sup>195</sup>

Als sie dann von der Verlobung erfährt, lässt Jenny sich gegenüber Treibel in einer Tirade über die Impertinenz Corinnas aus. Zunächst ist sie beleidigt, dass Treibel nicht ebenso schockiert wie sie reagiert und eher seinen Stolz auf Leopold für diese Aktion zum Ausdruck bringt. Jenny wirft ihm vor, ihr nicht genug Respekt entgegen zu bringen.<sup>196</sup> Hier zeigt sich, dass es eigentlich um sie selbst geht. Dann fragt sie ihn empört, ob er es nicht für einen Skandal halte, dass „[...] diese Person, die Deiner und meiner Freundlichkeit sich absolut unwerth macht, und nun ihre Bettlade – denn um viel 'was Andres wird es sich nicht handeln – in das Treibel'sche Haus tragen will.“<sup>197</sup> Sie habe Corinna schließlich zu sich „heraufgezogen“<sup>198</sup>.

---

<sup>189</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 31.

<sup>190</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 6.

<sup>191</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 17.

<sup>192</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 44.

<sup>193</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 7.

<sup>194</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 99.

<sup>195</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 13.

<sup>196</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 172.

<sup>197</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 173.

<sup>198</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 169.

Wie auch Corinna feststellt, wird sie von Jenny nur deshalb als Schwiegertochter abgelehnt, weil sie als Professorientochter nicht genug Geld mitbringt.<sup>199</sup> Jenny konfrontiert Corinna und sagt ihr, sie solle aufgeben. Da Corinna aber nicht nachgibt, zieht es Jenny sogar vor, Helene entgegen zu kommen und die Verlobung mit deren Schwester in die Wege zu leiten, alles nur, um die nicht standesgemäße Hochzeit mit der Professorientochter zu verhindern.

Diesem Verhalten liegt jedoch nicht nur Standesdünkel zu Grunde. Corinna bedroht Jennys Herrschaft über die Familie, in diesem Fall insbesondere ihren Einfluss auf ihren Sohn Leopold. Diesen bevormundet Jenny, meint, dass er noch ein Kind sei<sup>200</sup> und nicht allein entscheiden kann. Es geht sogar so weit, dass sie ihm seine Kleidung aussucht und über sein Essen entscheidet. Natürlich darf er in ihren Augen erst recht nicht über seine Ehefrau entscheiden. Jenny reagiert auf Leopolds Heiratspläne entsprechend barsch: „Aber ich, ich freue mich *nicht* und verbiete Dir diese Verlobung.“<sup>201</sup>

Die Frage, wer die Ehefrau für Leopold aussucht, ist auch Anlass für den Konkurrenzkampf Jennys mit ihrer Schwiegertochter Helene. Sie sieht in Helene jemanden, der versucht, auf die Familiengeschicke – eigentlich ihre eigene Domäne – Einfluss zu nehmen.<sup>202</sup> Jenny regt sich am Frühstückstisch nach dem Dîner über Helene und ihr Vorhaben auf: „Es ist eine Anmaßung, die an Insolenz grenzt.“<sup>203</sup> Sie ist noch mehr empört darüber, da Helene sie sogar dafür instrumentalisieren will. Jenny soll Hildegard zu einem Besuch und damit in die Familie einladen.

Sie selbst hat jedoch keine Probleme damit, andere für ihr eigenes Ego zu benutzen und sogar zu verletzen. Die Dominanz, die Jenny ihrem Sohn Leopold gegenüber ausübt, lässt diesen zum Schwächling verkümmern. Mit Schmidt ging sie bei der Verlobung der beiden ähnlich rücksichtslos um: Seinerseits ließ sie ihn, der ihr doch das Gedicht schrieb, das sie immer noch singt, fallen, sobald Treibel

---

<sup>199</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 195.

<sup>200</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 144.

<sup>201</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 168.

<sup>202</sup> Übrigens besteht diese Konkurrenz auch im Aussehen oder zumindest Auftreten, legt Jenny doch großen Wert auf ihre Toilette vor dem Dîner (Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 18). Auch wenn sie Helene in ersterem nicht das Wasser reichen könne, so zumindest in Letzterem.

<sup>203</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 97.

auf dem Plan erschien.<sup>204</sup> In der Gegenwart setzt Jenny diese Erinnerung und die Jahre der Freundschaft ein, um ihn als Verbündeten gegen die Verlobung Corinnas mit Leopold zu gewinnen – ohne daran zu denken, dass es sich eigentlich um negative Erinnerungen für Schmidt handelt.<sup>205</sup> Alle Aspekte von Jennys Humorlosigkeit basieren darauf, dass Jenny eigentlich auch humorvoll reagieren und handeln könnte.

Die Form des unbewussten Sich-selbst-zu-ernst-Nehmens Jennys macht sie lächerlich. Jennys sängerischen Ambitionen wird – trotz ihres nicht unerheblichen Leibesumfanges – eine dünne Stimme gegenüber gestellt.<sup>206</sup> Ironisch beziehend auf ihre selbstgerühmte Heranbildung durch Gedichte offenbart Schmidt ihren wahren Bildungsstand. Sie sei „beinahe gebildet, oder doch, was man so gebildet zu nennen pflegt“<sup>207</sup>. Nicht zuletzt wirkt es mehr als deplatziert, dass sie als Frau eines Industriellen ihre Vorliebe für den Arbeiterdichter Herwegh kundtut.

Diese Diskrepanz zwischen Sein und Anspruch steht bei Jenny pars pro toto für eine ganze soziale Schicht. Es ist Schmidt, der, wenn er sie ein „Musterstück von einer Bourgeoise“<sup>208</sup> und den „Typus einer Bourgeoise“<sup>209</sup> nennt, dies auf den Punkt bringt. Hiermit wird ein Industriebürgertum in den Blick genommen, einer neu entstandenen Klasse, die zwar wohlhabend ist, jedoch nicht originär reich. Deswegen kann Jennys Versuch, in repräsentativer Wohngestaltung und Kultur dem Adel nachzueifern, nur lächerlich wirken.

Als Frau eines „Berlinerblaufabrikanten“<sup>210</sup>, wie von Corinna abfällig betitelt, ist Jenny zu Wohlstand und sozialem Rang gekommen. Diesen Status aufrecht zu erhalten und zur Schau zu stellen ist nun alles, was für sie zählt. Laut Schmidt gilt

---

<sup>204</sup> Vgl. Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 91f.

<sup>205</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 189. Im 1. Kapitel sprechen Corinna und Jenny darüber, dass Schmidt bei der letzten Feier früher ging, weil ihm zu viel gesungen wurde (Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 11). Es wäre zu spekulieren, dass Jenny ihr Lied gesungen hat.

<sup>206</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 54.

<sup>207</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 15.

<sup>208</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 15.

<sup>209</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 91.

<sup>210</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 187.

dies jedoch für beide Treibels: „Gold ist Trumpf und sonst nichts“<sup>211</sup>. Sogar Helene und Otto nennen Jenny „sparsam“ oder sprechen sogar von „Geiz“<sup>212</sup>. Es ist ein ständiges Rechnen; nicht nur mit Geld, sondern auch, wer wem welchen Gefallen schuldet.

Fontane missfiel dieses Gebaren, wie es in einem Brief an seine Tochter Martha zum Ausdruck kommt:

Ich kann den Bourgeoiston nicht ertragen und in derselben Weise wie ich in frühen Jahrzehnten eine tiefe Abneigung gegen Professorenweisheit, Professorendünkel und Professorenliberalismus hatte, in derselben Weise dreht sich mir jetzt angesichts des wohlhabend gewordenen Speckhökertums das Herz um. Wirklicher Reichthum imponirt mir oder erfreut mich wenigstens, [...] alles Große hat von Jugend auf einen Zauber für mich gehabt, ich unterwerfe mich neidlos. Aber der »Bourgeois« ist nur eine Karrikatur davon, er ärgert mich in seiner Kleinstelzigkeit und seinem unausgesetzten Verlangen auf nichts hin bewundert zu werden.<sup>213</sup>

Jenny ist nicht als Monster konzipiert, da ihr Verhalten durchaus menschlich ist. Wenn sie zum Beispiel Helene mit spitzer Ironie, „worin sie, wenn sie wollte, Meisterin war“<sup>214</sup>, begrüßt, kann sie sogar sympathisch wirken. Sie wird jedoch als Vertreterin der Bourgeoise mit ihrem dominant humorlosen Verhalten zum Ziel der Kritik des Romans.

### **3.1.1.2 Willibald Schmidt**

Fast ebenso viel Raum wie Jenny wird Willibald Schmidt eingeräumt. Mit ihm, dem Gymnasialprofessor, scheint es geradezu ironisch, dass der sonst in der Literatur scheinbar stereotypisch humorlose Akademiker den dominant humorvollen Gegenpol zu Jenny bildet. Schmidts Humor zeigt sich in seiner Grundhaltung, die eine „gewöhnliche Heiterkeit“<sup>215</sup> prägt, sowie sich in seinem Verfechten des „kategorischen Imperativ[s]“<sup>216</sup> ausdrückt. Sogar Jenny attestiert

---

<sup>211</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 92.

<sup>212</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 105.

<sup>213</sup> Fontane: Brief an Martha Fontane. 18.4.1884. In: Werke, Schriften und Briefe. I.4. S. 314.

<sup>214</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 20.

<sup>215</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 183.

<sup>216</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 69.

ihm in einer sentimentalischen Laune: „Er sieht das Leben von der richtigen Seite an“<sup>217</sup>. Aus dieser humorvollen Haltung heraus begegnet Schmidt seinen Mitmenschen, insbesondere Jenny. Denn Schmidt, den Jenny so enttäuscht hat und nun immer noch rücksichtslos behandelt, ist es zwar, der ihre Schwächen auf den Punkt bringt und sogar damit spielt. Allerdings sieht er sie immer noch als Freundin an und akzeptiert sie damit als Person in allen Facetten. Schmidt nimmt Jennys Ablehnung damals inzwischen mit einem Schmunzeln hin, wie er Marcell gesteht:

Alles in Allem eine sonderbare Geschichte, daran, das glaub' ich sagen zu dürfen, andere Freundschaften gescheitert wären; aber ich bin kein Uebelnehmer und Spielverderber, und in dem Liede, drin sich, wie Du weißt, »die Herzen finden« – beiläufig eine himmlische Trivialität und ganz wie geschaffen für Jenny Treibel – in dem Liede lebt unsre Freundschaft fort bis diesen Tag, ganz so, als sei nichts vorgefallen. Und am Ende, warum auch nicht? Ich persönlich bin drüber weg [...]<sup>218</sup>

Seinem Freund Distelkamp stimmt er in einer Diskussion über die Behandlung von Intriganten gegen den König zu: „So lange es geht, muß man Milde walten lassen, denn jeder kann sie brauchen“<sup>219</sup>.

Diese Milde bringt Schmidt auch laut Erzählinstanz als „Seele des Kränzchens“<sup>220</sup> von Professoren mit. Denn als einziger verteidigt er den Verbleib des Zeichenlehrers Friedeberg, dem der „auszeichnende Professorentitel zugeflogen war, übrigens ohne sein Ansehen zu heben“<sup>221</sup>, in der Runde. Die mit Blick auf Titel dunkelhafte Gruppe würde Friedeberg sonst ausschließen, weil er nichts Wissenschaftliches beiträgt.

Schmidts Humor zeigt sich auch im Umgang mit der Situation seiner Tochter. Weder redet er ihr gut zu, Marcells Werben nachzugeben, noch versucht er ihr die Verlobung mit Leopold auszureden. Er weiß einerseits um ihre Fähigkeit zur Selbsteinsicht, andererseits sieht er voraus, dass Jenny eine Heirat ohnehin nicht zulassen würde. Marcell versucht er zu beruhigen:

---

<sup>217</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 11.

<sup>218</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 92.

<sup>219</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 68.

<sup>220</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 65.

<sup>221</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 64.

Nein, Marcell, darüber darfst Du Dir keine grauen Haare wachsen lassen; das ist Alles nicht ernstlich gemeint [...] Und *wenn* es ernstlich gemeint ist – was ich vorläufig noch nicht glaube, denn Corinna ist eine sonderbare Person – so nutzt ihr dieser Ernst nichts, gar nichts, und es wird *doch* nichts draus. [...] die Commerzienrätthin will *nicht*.<sup>222</sup>

So lässt er Corinna die Erfahrung der Absage Jennys machen, die er selbst erleben musste, seine Tochter zur Läuterung aber ebenfalls machen muss.

Dieser humorvolle Umgang mit den Schwächen anderer schließt nicht aus, dass Schmidt mit diesen Schwächen zu seinem eigenen Amusement spielt: Jenny bestärkt er in ihrer Fehldeutung, dass er sich noch nach ihr verzehre. Als sie beim Spaziergang mit ihm im Was-Wäre-Wenn schwelgt, weiß er seine Karten zu spielen:

Schmidt nickte zustimmend und sprach dann ein einfaches: »Ach, Jenny ...« mit einem Tone, drin er den ganzen Schmerz eines verfehlten Lebens zum Ausdruck zu bringen trachtete. Was ihm auch gelang. Er lauschte selber dem Klang und beglückwünschte sich im Stillen, daß er sein Spiel so gut gespielt habe.<sup>223</sup>

Als Jenny ihm anlässlich der Verlobung von Corinna und Leopold Vorwürfe macht, er habe Corinna falsch erzogen, reagiert er gespielt betroffen: „Schmidt, ein Schelm, gefiel sich darin, bei dem Wort »Impietät« ein betrubtes Gesicht aufzusetzen.“<sup>224</sup> Dies ist ein Verhalten, das vielleicht nicht von Größe zeugt, aber Schmidt nur menschlicher macht.

Doch ist Schmidt sich darüber bewusst, was er da vorspielt. Vom romantischen Studenten von damals ist zwar noch viel vorhanden – die Erzählinstanz nennt ihn einen „Classiker und Romantiker zugleich“<sup>225</sup> – das Poetische bleibt sein Lieblingsthema<sup>226</sup>. Doch Schmidt weiß darum und überdreht es deswegen: „Sein

---

<sup>222</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 90.

<sup>223</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 141.

<sup>224</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 189.

<sup>225</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 14.

<sup>226</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 80.

Pathos war doch etwas theatralisch gehalten und mit einer feinen Ironie gemischt<sup>227</sup>.

Er besteht jedoch auf „Selbstironie“<sup>228</sup> als das Höchste: „Weil die Selbstironie, in der wir [die Schmidts], glaube ich, groß sind, immer wieder ein Fragezeichen hinter der Vollendung macht.“<sup>229</sup> Als er mit Distelkamp über einen Kollegen spricht, der im Unterricht einen Fehler gemacht hat und nun panisch zu Hause lernt, um eine Wiederholung eines solchen zu vermeiden, plädiert Schmidt dafür, diese Fehler an sich selbst zu akzeptieren.<sup>230</sup> Die alte Lehrergeneration, die als ehrwürdiges Vorbild von Distelkamp angeführt wird, hätte auch ihre Fehler gehabt, für die eigene Generation nimmt er dies auch an: „Nun, ich weiß wohl, jede Zeit denkt, sie sei 'was Besonderes, und die, die kommen, mögen meinerwegen auch über uns lachen“<sup>231</sup>.

Obwohl Schmidts Humor umfassend erscheint, gibt es allerdings auch Bereiche, in denen er sich nicht sehr von Jenny unterscheidet. Seine Haushälterin Schmolke lernt ihn auch auf andere Weise kennen: „Ein merkwürdiger Mann und voller Schrullen“<sup>232</sup>. Die Erzählinstanz nennt ihn sogar einen Egoisten, wenn auch einen liebenswürdigen:

In seiner behaglichen Stimmung entging es ihm durchaus, daß Corinna für Alles, was er sagte, nur ein stummes Lächeln hatte; denn er war ein liebenswürdiger Egoist, wie die meisten seines Zeichens, und kümmerte sich nicht sonderlich um die Stimmung seiner Umgebung, so lange nichts passierte, was dazu angethan war, *ihm* die Laune direct zu stören.<sup>233</sup>

So wird Schmidt beispielsweise ungehalten, wenn das Essen nicht pünktlich kommt<sup>234</sup> oder besteht in einer Diskussion mit Distelkamp über einen archäologischen Streitpunkt über Wochen hinweg auf seiner Meinung, reagiert

---

<sup>227</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 14.

<sup>228</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 65.

<sup>229</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 86.

<sup>230</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 69.

<sup>231</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 70.

<sup>232</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 199.

<sup>233</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 203.

<sup>234</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 77.

also zu ernst, obwohl es nicht nötig wäre. Er bemerkt darüber nicht die schlechte Stimmung zwischen Marcell und Corinna.<sup>235</sup>

Außerdem durchschaut Schmolke Schmidts Überheblichkeit, die er inzwischen auch Corinna beigebracht hat: „sie redeten über Alles und wüßten Alles besser“<sup>236</sup>. Die Überheblichkeit des Bildungsbürgertums gegenüber der Bourgeoisie ist offensichtlich: Schmidt sieht ein Dîner bei den Treibels als Möglichkeit, sich ohne intellektuellen Anspruch zu amüsieren<sup>237</sup>. Trotzdem ist Schmidts eigene Bürgerlichkeit, wie sie durch die Schilderung seines Hauses von der Erzählinstanz eingebracht wird<sup>238</sup>, unübersehbar. Dabei könnte gerade er, der Opfer eines solchen Dünkels bei Jenny wurde, hier eher humorvoll urteilen.

Mit diesen Zügen relativiert er sich selbst und seinen Humor zwar ein wenig, doch wie Jenny repräsentiert Schmidt dominant ein Ende einer Skala von Humor und Humorlosigkeit. Er hat Charakteristika des komplementären Extrems, doch die humorvolle Seite dominiert. Schmidt bildet somit den Kontrast zu Jenny, indem er im Gegensatz zu ihr Geschehen und Figuren nimmt wie sie sind, laufen lässt, was er nicht beeinflussen kann oder muss, sowie sich dabei selbst noch mit Selbstironie betrachtet. Es handelt sich zwar in Bezug auf sein persönliches Glück um eine gewisse Form von Resignation, jedoch eine, die er angesichts von Jennys Verhalten gut verkraften kann. Er bietet damit ebenfalls dem Leser eine Perspektive auf Figuren und Geschehen, der gefolgt werden kann.

### **3.1.1.3 Treibel**

Kommerzienrat Treibel wird ebenfalls mit humorvollen und humorlosen Charakterelementen präsentiert. So wird er als größtenteils humorvoll gegenüber der Welt und anderen Personen dargestellt: Die Erzählinstanz gesteht ihm „Jovialität“<sup>239</sup>, „große Höflichkeit und mehr noch große Herzengüte“<sup>240</sup> zu. Beim Dîner schäkert er schon fast unanständig mit Majorin von Ziegenhals:

---

<sup>235</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 114.

<sup>236</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 160.

<sup>237</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 16.

<sup>238</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 5ff.

<sup>239</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 20.

Die Majorin gab ihm dann einen Tipp mit dem Finger und flüsterte ihm etwas zu, das vierzig Jahre früher bedenklich gewesen wäre, *jetzt* aber – beide renommierten beständig mit ihrem Alter – nur Heiterkeit weckte. Meist waren es harmlose Sentenzen aus Büchmann oder andere geflügelte Worte, denen erste der Ton, aber dieser oft sehr entschieden, den erotischen Charakter aufdrückte.<sup>241</sup>

In einer Diskussion über den lokalen Straßenstrich fürchtet er, dass dessen Eliminierung die Sittlichkeit nicht unbedingt erhöhen würde<sup>242</sup>: „Treibel war sehr der Mann der Betrachtung aller Dinge von zwei Seiten her“<sup>243</sup>.

Seine Reaktion auf die Verlobung Leopolds mit Corinna zeigt im Kontrast zu Jennys am besten seine humorvolle Haltung. Während Jenny vor Wut schäumt, schwankt er zwischen Bewunderung für seinen sonst wenig geschätzten Sohn und Amüsement:

Treibel's erstes Gefühl war das einer heiter angeflogenen Enttäuschung. Er hatte 'was von kleiner Soubrette, vielleicht auch von »Jungfrau aus dem Volk« erwartet und stand nun vor einer Ankündigung, die, nach seinen unbefangenen Anschauungen, alles Andere als Schreck und Entsetzen hervorrufen konnte. „Corinna,“ sagte er. „Und schlankweg verlobt und ohne Mama zu fragen. Teufelsjunge. Man unterschätzt doch immer die Menschen und am meisten seine eigenen Kinder.“<sup>244</sup>

Treibel weist Jenny dafür zurecht, angesichts ihrer eigenen Vergangenheit so abfällig über Corinna zu sprechen.<sup>245</sup> Man könne sich glücklich schätzen, Corinna als Schwiegertochter zu haben:

Wer sind wir denn? [...] – wir sind auch nicht die Bismarck's oder die Arnim's oder sonst was Märkisches von Adel, wir sind die Treibel's, Blutlaugensalz und Eisenvitriol, und Du bist eine geborne Bürstenbinder aus der Adlerstraße. Bürstenbinder ist ganz gut, aber der erste Bürstenbinder kann unmöglich höher gestanden haben als der erste Schmidt.<sup>246</sup>

Mehr als von jeder anderen Figur werden Treibels innere Vorgänge geschildert. So werden ihm an zwei Stellen Selbstgespräche zugestanden. Diese handeln von seinen politischen Ambitionen, zeigen jedoch seine Fähigkeit zur realistischen

---

<sup>240</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 125.

<sup>241</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 33.

<sup>242</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 49.

<sup>243</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 175.

<sup>244</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 172.

<sup>245</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 173.

<sup>246</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 174.

Selbsteinschätzung. Selbstkritisch reflektiert er darüber, dass er sich mit Vogelsang einlässt und dass er gegebenenfalls falsch zitiert, was Schmidt amüsieren würde.<sup>247</sup>

Eine Weile nach dem Dîner erhält Treibel Informationen von Vogelsang, der für ihn Wahlkampf in der Provinz betreibt. Zunächst ist er geschmeichelt von den vermeintlichen Erfolgen. Doch er muss erkennen, dass Vogelsang ihn der Lächerlichkeit preisgibt. Treibel analysiert seine eigenen Fehler in dieser Zusammenarbeit genau und zieht die Konsequenz daraus, die Politik aufgeben zu müssen, auch wenn er sein ursprüngliches Vorhaben nicht in Frage stellt.<sup>248</sup> Er erlaubt sich Schwächen, ist sich jedoch bewusst darüber und betrachtet es mit einer gewissen Selbstironie.

Dieses Bewusstsein für eigene Schwächen macht Treibel humorvoll, doch sein auf den eigenen Vorteil bedachtes Verhalten relativiert den Eindruck des Humors ein wenig. Dem Konservatismus hängt er an, da dieser „mehr abwirft“<sup>249</sup>. Seine politischen Ambitionen sind also geschäftliches Kalkül.<sup>250</sup> Schließlich, nachdem er Jenny wegen ihrer Überheblichkeit gegenüber Corinna zurechtgewiesen hat, muss er sich doch eingestehen:

„wenn sie am Ende doch Recht hätte!“ Und konnte es anders sein?  
Der gute Treibel, er war doch auch seinerseits das Product dreier,  
im Fabrikbetreib immer reicher gewordenen Generationen, und  
aller guten Geistes- und Herzensanlagen unerachtet und trotz seines  
politischen Gastspiels auf der Bühne Teupitz-Zossen – der  
Bourgeois steckte ihm wie seiner sentimentalen Frau tief im  
Gebüt.<sup>251</sup>

Diese Scheinheiligkeit, wenn er sich auch ihrer bewusst ist, setzt sich in anderen Gesten fort. Er spielt gern den liebenden Schwiegervater gegenüber Helene<sup>252</sup>, obwohl er sie auch zu kalt findet.

---

<sup>247</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 18ff.

<sup>248</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 124f.

<sup>249</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 35.

<sup>250</sup> Vgl. Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 27.

<sup>251</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 176.

<sup>252</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 164.

Während Jenny ein großer Teil ihres humorlosen Verhaltens unbewusst bleibt, ist Treibel sich dessen sehr wohl bewusst. Zwar ist er ein Vertreter der Bourgeoise in seinem humorlosen Verhalten und damit ebenfalls zum Teil das Ziel der Gesellschaftskritik des Romans. Doch nicht zuletzt in der abschließenden Darstellung der Verbrüderung mit Schmidt bei Corinnas Hochzeit<sup>253</sup> wird noch einmal gezeigt, dass sein Humor dominiert. Er wirkt durch seinen Humor sympathisch, was seiner Figur erst Tiefe und Form verleiht. Treibel formt damit einen Kontrast zu Jenny und relativiert die Kritik an der Bourgeoisie.

#### **3.1.1.4 Corinna Schmidt**

Corinna Schmidts Verhältnis zum Humor zeugt dagegen eher von einer Entwicklung von humorlos zu humorvoll, wobei dies für den Leser nie eindeutig wird. Denn alle ihre Handlungen und Aussagen werden von ihr selbst im nächsten Moment ironisch relativiert – Corinna nimmt zunächst nichts ernst. So hält Schmidt ihre Ambitionen, in die Treibelsche Familie einzuheiraten, für nicht ernst gemeint.<sup>254</sup> Auch Leopold schätzt sie, trotzdem er von ihr eingenommen ist, richtig ein: „Corinna nimmt nichts ernsthaft und will eigentlich immer nur glänzen und die Bewunderung oder das Verwundertsein ihrer Zuhörer auf sich ziehen.“<sup>255</sup> So wie das „Schmidt'sche“<sup>256</sup> laut ihres Vaters in ihr fast Perfektion erreicht, so tut es auch die Perfektion „genialer Natur“<sup>257</sup>. Aber genau das ließe sie auch halb kindisch bleiben.<sup>258</sup> So spielt und kokettiert sie, zum Beispiel mit dem Engländer Nelson<sup>259</sup>. Hierfür nutzt sie ihre Bildung und ihren Witz. Sie spielt gleichzeitig aber Demut vor, indem sie sich auf ihre Rolle als deutsche Frau beruft und schildert, wie sie nähen, kochen und bügeln kann<sup>260</sup>, obwohl ihre Qualitäten offensichtlich nicht im Haushaltführen liegen.

---

<sup>253</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 221.

<sup>254</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 90.

<sup>255</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 115.

<sup>256</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 86.

<sup>257</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 86.

<sup>258</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 86.

<sup>259</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 37f.

<sup>260</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 39. Auch gegenüber Jenny spielt Corinna ihre Bildung herunter: „Nicht viel weiß ich davon, nur ein bisschen.“ (Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 10).

Statt einem harmlosen Spiel entspricht dieses Kokettieren jedoch reinem Kalkül, was Corinna in die Nähe der Humorlosigkeit Jennys rückt. Denn sie ist unzufrieden mit ihrer Situation als Professorentochter. Im Gespräch mit Jenny wird klar, dass Corinna einem komfortableren Leben nicht abgeneigt wäre:

„Ja,“ lachte Corinna, „die Jugend ist gut. Aber »Commerzienrätin« ist auch gut und eigentlich noch besser. Ich bin für einen Landauer und einen Garten um die Villa herum. [...] Ich bin durchaus für Jugend, aber für Jugend mit Wohlleben und hübschen Gesellschaften.“<sup>261</sup>

Um wie Jenny sozial aufzusteigen, nimmt sie die Verlobung mit Leopold in Angriff und tut dies, wie Jenny ihr später vorwirft, „klug und berechnend“<sup>262</sup>, obwohl mit ihrem Cousin Marcell eine viel passendere Partie bereit stünde. Mit psychologischem Geschick ermutigt sie Leopold zur Verlobung mit ihr.<sup>263</sup> Leopold spielt jedoch keine wirkliche Rolle in diesem Spiel, eigentlich auch nicht die Treibels. Wie ihr Vater betrachtet Corinna die Treibels mit Überheblichkeit: das Dîner sieht sie wie ihr Vater als Gelegenheit, sich ohne Anspruch zu amüsieren.<sup>264</sup> Jenny entgegnet sie scharf, dass die Treibels nicht besser als die Schmidts seien.<sup>265</sup>

Die Zielstrebigkeit, in der sie das Vorhaben verfolgt, lässt, scheinbar entgegen der ersten Einschätzungen über sie, eine Ernsthaftigkeit erkennen. Dieses Ziel nimmt sie allerdings zu ernst. Ihre Ziele macht sie nochmals Marcell in einem kapitellangen Gespräch deutlich:

[Marcell:] „Und spielst doch beständig eine Komödie.“  
[Corinna:] „Nein, das thu' ich nicht. Und *wenn* ich es thue, so doch so, daß Jeder es merken kann. Ich habe mir, nach reiflicher Ueberlegung, ein bestimmtes Ziel gesteckt, und wenn ich nicht mit dürren Worten sage »dies *ist* mein Ziel«, so unterbleibt das nur, weil es einem Mädchen nicht kleidet, mit solchen Plänen aus sich herauszutreten. Ich erfreue mich, Dank meiner Erziehung, eines guten Theils von Freiheit, Einige werden vielleicht sagen von Emancipation, aber trotzdem bin ich durchaus kein emancipirtes

<sup>261</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 9.

<sup>262</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 186.

<sup>263</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 148ff.

<sup>264</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 16.

<sup>265</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 187.

Frauenzimmer. Im Gegentheil, ich habe gar keine Lust, das alte Herkommen umzustoßen, alte, gute Sätze, zu denen auch der gehört: ein Mädchen wirbt nicht, um ein Mädchen *wird* geworben.“<sup>266</sup>

Doch so viel Ironie, wie allein schon in dieser Aussage zum Beispiel in Bezug auf das Werben steckt, lässt den Leser die Heiratsabsichten nicht vollständig ernst nehmen.

Ihre Pläne mit der Realität abzugleichen, deren Unmöglichkeit zu erkennen und für sich zu akzeptieren, ist trotzdem ein Schritt, den Corinna zunächst noch nicht schaffen kann. Sie muss diese Dimension des Humors, der mit Selbsterkenntnis einhergeht, erst noch lernen. Den Übergang hierzu stellt ihre Entscheidung dar, dass sie Leopold aufgeben und sich für Marcell entscheiden muss. Dies tut sie nur widerwillig und fühlt sich durch Jennys Aufforderung, die Verlobung zu lösen, zusätzlich herausgefordert. Doch Corinna erhält keine Unterstützung, Leopold hält sich bis auf Briefe zurück, was ein erster Schritt auf dem Weg der Selbsteinsicht ist:

Sonderbare Verlobung. Aber soll ich ihm einen Vorwurf machen, daß er kein Held ist? Und mit meiner Einbildung, ihn zum Helden umschaffen zu können, ist es auch vorbei. Die Niederlagen und Demüthigungen werden nun wohl ihren Anfang nehmen. Verdient? Ich fürchte.<sup>267</sup>

Mit Zureden von Schmolke gibt sie auf und als Marcell ihr verzeiht, willigt auch sie in die Verlobung mit ihm ein. Corinna gibt zu, dass es ihr ernst war und dass sie Gefallen an dem Leben mit Leopold gefunden hätte, lediglich das Scheinheilig-Sentimentale von Jenny hätte sie nicht ertragen.<sup>268</sup>

Ihr Vater analysiert präzise: Corinna habe sich eine Weile eingebildet, sie könne bei der „Bourgeois“<sup>269</sup> mithalten, weil sie ab und zu ‚mitspielen‘ durfte, habe jetzt aber eingesehen, dass es nicht gehe. Damit hat Corinna die selbe Stufe des Humors erreicht wie Schmidt – die der Einsicht, die Gegebenheiten so zu nehmen wie sie sind. Wie ihr Vater zuvor musste auch Corinna erst an Jennys

---

<sup>266</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 60.

<sup>267</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 197.

<sup>268</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 215.

<sup>269</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 208.

Humorlosigkeit scheitern, um diese Selbsterkenntnis zu erreichen. Doch ist sie ihm in dieser sogar überlegen, denn sie wählt bewusst den Ausweg in der Verlobung mit Marcell, bevor Jenny sie in irgendeiner Weise vor vollendete Tatsachen stellen konnte.

So spiegeln sich in Corinnas Geschichte kunstvoll das Scheitern Schmidts, aber auch die Ambitionen der jungen Jenny<sup>270</sup>. Beide Frauen kommen aus finanziell einfachen Verhältnissen und wollen mit Kalkül sozial aufsteigen. Es nimmt jedoch bei der einen ein anderes Ende als bei der anderen. Die Ironie, dass gerade Jennys, an dieser Stelle humorlose Doppelgängerin an ihrem eigenen Vorbild scheitert, stützt die Kritik an Jenny und damit wiederum an der von ihr repräsentierten Bourgeoise. Doch die Tatsache, dass Corinna, wenn auch nur mehr oder weniger ernsthaft, dem Geld wie Jenny hinterherträumt, rückt das Bildungsbürgertum näher an die Bourgeoise und damit auch in ein zweifelhaftes Licht. Wie bei Schmidt zeugt das letztliche, humorvolle Akzeptieren auch von einer gewissen Resignation.

### ***3.1.1.5 Die Nebenfiguren***

Weitere Figuren vollenden die Konstellation von Humor und Humorlosigkeit, werden jedoch nicht in dem Detail ausgeführt, wie die vier bisher beschriebenen. Zu diesen Figuren gehören zum Beispiel der ältere Treibelsche Sohn Otto, die adeligen Gäste beim Dîner, Hildegard, die Schwester von Helene, sowie die Gesellschafterin Honig, die nur Humorlosigkeit repräsentieren.

Auch die Nebenfigur Marcell Wedderkopp zeigt Humor und unterstützt damit die Charakterisierung der Hauptfiguren in deren Humor oder Humorlosigkeit. So spielt Marcell trotz seines Rückbestätigens bei Schmidt und seiner Passivität in Sachen Corinna eine wichtige Rolle für beide. In Gesprächen mit ihm wird Schmidt (Kapitel 7 und Kapitel 15) und Corinna (Kapitel 5) Gelegenheit gegeben, ihren Charakter und ihren Humor zu präsentieren.

---

<sup>270</sup> Grawe: Frau Jenny Treibel. In: Fontane-Handbuch. S. 620.

Auch der resignative Humor Leopold Treibels unterstützt die Charakterisierung einer anderen Figur – in seinem Fall die Humorlosigkeit Jennys. Marcell sagt, Leopold sei ein „sehr guter Mensch [und] hat ein gutes, weiches Herz, nichts von dem Kiesel, den die Geldleute sonst hier links haben“<sup>271</sup>, aber auch: „er ist kaum Durchschnitt“<sup>272</sup>. Treibel nennt seinen Sohn sogar „schon beinahe eine Suse“<sup>273</sup>. Corinna hält ihn für ein „Hasenohr“<sup>274</sup>, weil er es nicht schafft, die Verlobung weiter zu verfolgen. Dies ist jedoch offensichtlich das Resultat von Jennys Macht über Leopold. Jemand, der von ihr immer noch als ein „Kind“<sup>275</sup> bezeichnet wird und selbst resigniert zugibt, dass seine Mutter ihm sogar die Kleidung vorschreibt<sup>276</sup>, scheint zwar gewisse schwache Anlagen, jedoch auch nie eine Chance gegen sie gehabt zu haben. Wie sonst nur im Falle der Hauptfiguren wird Einsicht in Leopolds Innenleben über ein Selbstgespräch gewährt.<sup>277</sup> Darin zeigt sich zwar, dass er sich seiner Schwächen bewusst ist, doch macht deren Aufzählung die Einflussnahme Jennys und damit deren Charakter nur noch bewusster.

Nebenfiguren stellen darüber hinaus die Tendenzen der Hauptfiguren zum Humor oder zur Humorlosigkeit in Reinform dar. So ist die Treibelsche Schwiegertochter Helene eine Spiegelung und Steigerung der Humorlosigkeit Jennys. Wiederholt wird ihre Herkunft als Hamburgerin betont. Ihr Ideal liegt in der englischen Kultur, allerdings nicht in der Humorvollen.<sup>278</sup> Damit verbunden ist das Unterkühlte, die fehlende Herzlichkeit, selbst gegenüber ihrem Mann oder ihrem Kind. Unter Kontrollzwang kann sie nicht lange von ihrer Tochter Lizzi fernbleiben, da sie Angst hat, die Gouvernante könnte ihr die Arbeit an dem Kind

---

<sup>271</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 61.

<sup>272</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 61. Dasselbe wird von Schmidt bestätigt (Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 93).

<sup>273</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 99.

<sup>274</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 182.

<sup>275</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 144.

<sup>276</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 114.

<sup>277</sup> Vgl. Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 113ff.

<sup>278</sup> Übrigens wird dieses Charakterisierende des ‚Hamburgerischen‘ durch Hildegard, die hier nicht näher beleuchtet wird, wiederholt und damit gesteigert. Sie beglückwünscht Helene zum puppenhaften Verhalten der Tochter: „quite english, Helen“ (Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 194).

zerstören. Lizzi ist nämlich nach Ansicht der Großeltern eine „Puppe“<sup>279</sup>. Man ist erleichtert, „wirkliches Blut“<sup>280</sup> fließen zu sehen, als sie sich einmal verletzt. Helene wird damit über ihre Erziehung ihrer Tochter indirekt charakterisiert – als überkorrekt und steif, also zu ernst, obwohl kein Anlass besteht, das Kind so zu behandeln.

Außerdem spricht sie als Tochter aus gutem Hause überheblich über Corinna. Beim Dîner ist sie beleidigt, dass eine Professorientochter so großen Anklang bei den Männern des Tisches findet.<sup>281</sup> Selbst Jenny kommt sie nur durch diese gemeinsame Gegnerin Corinna näher.<sup>282</sup> Doch eigentlich fühlt sie sich den Treibels überlegen – gegenüber Otto klagt sie: „wer sind schon die Treibels?“<sup>283</sup>. Ihre eigene Familie habe dänisch-gräfliche und englische Einflüsse und sei als Bürger einer freien Stadt ohnehin als besser anzusehen. Genauso wie Jenny pocht Helene überernst auf ihren sozialen Stand, auch wenn bei ihr eine bessere Herkunft dahinter steht. Sie bildet damit ein humorloses Ideal für Jenny, mit dem diese konkurrieren muss, und einen Kontrast zu Corinna.

Die absolute Humorlosigkeit, wenn auch ohne die Komponente des Standesdünkels, repräsentiert Lieutenant Vogelsang. Der aus dem aktiven Militärdienst Ausgeschiedene soll Treibel stimmungsbildend beim Wahlkampf in der Provinz helfen. Treibel hält ihn zwar für einen „Fanatiker“<sup>284</sup> und sogar für gefährlich, weil er zu sehr von sich selbst überzeugt sei. Er ist ihm regelrecht zuwider.<sup>285</sup> Doch hat er Vogelsang zum Dîner einladen, wo sich dieser und damit auch Treibel blamiert.

Vogelsang wirkt physisch lächerlich – etwa durch die Uniform, die er trägt<sup>286</sup>, obwohl er nicht mehr im Dienst ist, oder den gefärbten Schnurrbart<sup>287</sup>. Sein mephistoähnliches Aussehen wird wiederholt erwähnt: „Mephisto mit

---

<sup>279</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 99.

<sup>280</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 102.

<sup>281</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 41.

<sup>282</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 180

<sup>283</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 140.

<sup>284</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 19.

<sup>285</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 20.

<sup>286</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 22.

<sup>287</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 23.

Hahnenfedern und Hinkefuß“<sup>288</sup>. Zwar bewahrt er körperlich erstaunliche Haltung, doch kann er sich nicht gesellschaftlichen Gepflogenheiten gemäß verhalten. Einen einfachen Dankestoast wandelt er zu einem politischen Statement um und erklärt die „Royaldemokratie“<sup>289</sup> zur idealen politischen Ordnung. Dies bezieht er nicht auf den Adel allgemein. Die anwesenden adeligen Damen nennt er Treibel gegenüber nicht brauchbar, da sie nur für den König seien, weil dieser sie ernähre. Die Bürger verehrten den König jedoch, weil sie an ihn glaubten.<sup>290</sup> Da Vogelsang vollkommen von sich selbst überzeugt ist und sich zu ernst nimmt, bemerkt er nicht, dass er sich lächerlich macht, trotzdem er beständig in der Angst lebt, dass man sich einen Scherz mit ihm erlauben könne.<sup>291</sup>

Gänzlich ist die Figur Vogelsangs darauf ausgelegt, lächerlich und komisch zu wirken. Es erfolgt keinerlei Gegendarstellung, die einhellige Meinung über ihn ist negativ und auch schon vorgeben: Der sprechende Name ‚Vogelsang‘, der eigentlich poetisch wirkt, wird einem Soldaten gegeben, dem ein Sinn für Poesie vollkommen fehlt – wie die Diskussion mit Jenny über die Bedeutung der Poesie zeigt<sup>292</sup>. Majorin von Ziegenhals charakterisiert ihn treffend als „Carricatur durch und durch“<sup>293</sup>. Seine Humorlosigkeit macht ihn zum Typ des überkommenen preußischen Militärs und seiner Ideale.

Eine besondere Rolle kommt dagegen Frau Schmolke, Wirtschaftlerin im Schmidtschen Hause und in gewissem Sinne Mutterersatz für Corinna, zu. Sie würde eigentlich in die Kategorie der Humorlosigkeit fallen, denn sie entbehrt nicht einiger Überheblichkeit im Rahmen ihrer Position und einer Selbstdistanz. Schmolke lässt sich nicht gern klingeln.<sup>294</sup> Demutsaussagen wie die, dass sie nur eine Dienerin sei<sup>295</sup>, klingen eher pikiert und wie ein Vorwurf an ihr Leben. Doch wenn was ihr an bewusster Selbstreflexion fehlt, hat sie an instinktivem Gefühl für ein humorvolles Verhalten und ein solche auch in anderen anzuregen.

---

<sup>288</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 30 und 31.

<sup>289</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 43.

<sup>290</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 48.

<sup>291</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 23.

<sup>292</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 31.

<sup>293</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 33.

<sup>294</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 81.

<sup>295</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 156.

So erzählt Frau Schmolke eine moralische Geschichte von ihrem verstorbenen Mann, die indirekt eine Empfehlung an Corinna ist. Sie lobt den anständigen Schmolke<sup>296</sup>, der Sittenpolizist bei den Prostituierten war. Sie war eifersüchtig, doch er zwang sie miteinander zu reden und nicht stolz zu sein.<sup>297</sup> Was Schmolke damit Corinna empfiehlt ist, Humor zu zeigen. Feinfühlig merkt Schmolke, dass Corinna in Zweifel gerät<sup>298</sup> und dass sie offen ist für Mahnungen, die vorher ungehört blieben. Sie redet ihr wegen Marcell noch einmal ins Gewissen und erreicht einen Durchbruch. Frau Schmolke stellt damit ein wichtiges Element in dem Sinneswandel Corinnas und deren Akzeptanz des Geschehens dar.

Frau Schmolke ist damit ein Typ von Figur<sup>299</sup>, wie man sie auch in vielen anderen Romanen Fontanes findet. Üblicherweise ist diese Figur eine Bedienstete mit eigenen Launen oder kauzigem Charakter. Eigentlich wird solch eine Figur von Fontane oft im Dialekt gehalten. Sie sind oft komisch, ohne lächerlich zu werden. Mit einem meist unbedarften Wesen, sprechen sie die Wahrheiten aus, die die ganzen Romane zusammenfassen – wie Schmolke Corinna zum Aufgeben überredet und über Leopold sowie Jenny sagt: „Denn wen Du ihn nicht liebst und ihr nich haßt, denn weiß ich nich, was die ganze Geschichte überhaupt noch soll.“<sup>300</sup> Diese Figuren bringen mit Ihrem Humor damit die fehlgeleiteten Hauptfiguren zur Besinnung oder regen zumindest einen Reflexionsprozess an.

Wie zu sehen war, spielen Humor und Humorlosigkeit nicht nur eine enorm große Rolle in den Charaktereigenschaften der Figuren, sondern durch die Figuren auch auf weiteren Ebenen der Handlung und der Aussage des Romans. Die Figuren sind mit ihrem Humor oder ihrer Humorlosigkeit ganz unterschiedlich in Funktionen eingebunden, von der Kontrastbildung über die Meinungsführung des Lesers in ihrer Beurteilung des Geschehens bis hin zur Repräsentation des zu

---

<sup>296</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 156f.

<sup>297</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 158.

<sup>298</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 200f.

<sup>299</sup> Eine zeitgenössische Rezension aus dem Hannoverschen Courier vom 1.12.1892 setzt sie in eine Reihe von Figuren ein: „Die christliche Alte im Genre der Frau Dörr (»Irrungen, Wirrungen«) übertrifft dieselbe durch die ganz besonders liebevolle Behandlung des Dichters und die Fülle von Humor und Gemüth, mit der er sie ausstattet.“ (Zitiert nach: Reclam Erläuterungen, S. 74).

<sup>300</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 202.

kritisierenden Aspekts im Roman. Sie zeigen die humorvollen Ansichten, die oft leichtfertig dem Autor zugeschrieben werden, wie zum Beispiel Schmidt. Die Humorzuschreibung auf Figurenebene, wie sie bisher nur unzulänglich untersucht wurde, ist also in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen. Sie wird sich daher auf die Erzählebene auswirken, die im Folgenden näher untersucht werden soll.

### 3.1.2 Humor und Humorlosigkeit in der Beschreibung

In *Frau Jenny Treibel* stehen, wie deutlich wurde, die Figuren im Vordergrund – nicht zuletzt, da der Roman die meiste direkte Rede von allen Werken Fontanes beinhaltet<sup>301</sup>, also weniger beschreibender Text zum Tragen kommt<sup>302</sup>. Somit bleibt ohnehin wenig Raum für Humor und Humorlosigkeit in der Beschreibung. Doch die Erzählinstanz unterlässt es ohnehin zum Beispiel, Meinungen und Urteile zu Themen zu äußern, sondern hält sich zurück. Sie überlässt den Figuren das konkrete Urteilen in deren Humor und Humorlosigkeit, wie später erläutert wird. Selbst leistet sie sich eher eine ironische Einfärbung der Beschreibung der Figuren (vgl. Kapitel 3.1.5). Dies ist zwar humorlos im dem Sinne, dass Elemente des Humors fehlen, jedoch auch nicht zu ernst. Es sind nämlich auch keine einseitigen, verurteilenden, humorlosen Kommentare der Erzählinstanz vorhanden.

Auch der Humor in der Beschreibung von komplexen Sachverhalten in Nebensächlichen, wie Preisendanz es vorschlägt und wie es von der Figur Schmidt erzählweltimmanent eingeführt wird<sup>303</sup>, steht aufgrund des dominierenden Dialogs zurück. Es gibt zum Beispiel nur wenige Milieubeschreibungen, wie etwa das Professorenhaus zu Anfang des ersten Kapitels oder die Treibelsche Villa im zweiten Kapitel, die zwar der indirekten Figurencharakterisierung dienen, aber darüber hinaus nicht durch ihre Details

---

<sup>301</sup> Vgl. Grawe: *Frau Jenny Treibel*. In: *Fontane-Handbuch*. S. 616.

<sup>302</sup> Besonderes Beispiel ist Kapitel 6, die Professorenrunde.

<sup>303</sup> So sagt Schmidt: „Das Nebensächliche, so viel ist richtig, gilt nichts, wenn es bloß nebensächlich ist, wenn nichts drin steckt. Steckt aber was drin, dann ist es die Hauptsache, denn es gibt Einem dann immer das eigentlich Menschliche.“ (Fontane: *Frau Jenny Treibel*. S. 80).

komplexere Sachverhalte vermitteln. Dafür weist der Figurendialog die Nebensächlichkeiten auf, die auf Größeres und Komplexeres hinter dem eigentlich Gesagten verweisen. Augenscheinlich diskutieren die Figuren in *Frau Jenny Treibel* nämlich beständig nur über Banalitäten oder sich selbst. Diese Banalitäten dienen zum Teil der Ironie, wie etwa als Anspielungen auf das Zeitgeschehen oder als kleine Seitenhiebe auf die anderen Figuren, was in der späteren Abgrenzung zur Ironieverwendung noch näher dargestellt wird.

In einigen Nebensächlichkeiten im Figurendialog drückt sich jedoch ein Teil des Hintergrunds der Handlung aus – so zum Beispiel in einer Aussage Jennys gegenüber Treibel, der ihr die gute Nachricht von Corinnas Verlobung mit Marcell überbringen, dafür jedoch einen Kuss haben möchte. Barsch reagiert sie mit den Worten: „Keine Albernheiten, Treibel.“<sup>304</sup> Die ganze berechnende Lieblosigkeit Jennys in dieser Ehe drückt sich in dieser Aussage aus – die Ehe basiert für sie auf dem Statusgewinn, nicht auf Zuneigung. Zärtlichkeiten sind deswegen albern.

Ein weiteres Beispiel ist das Gespräch zwischen Schmidt und Distelkamp beim Professorenkränzchen (andere Anwesende sagen so gut wie nichts), das sich, mit Einschüben, über zwei Kapitel zieht. Kurzzeitig dreht sich die Diskussion dabei darum, ob Krebsen oder Hummern der Vorzug zu geben sei, wobei sich darin die eigentlichen Kontraste des Romans spiegeln: Das Große versus das Kleine, Status versus das Einfache, alt versus jung<sup>305</sup>. Wenn Marcell für Hummer votiert und Schmidt das als vorschnelles Urteil der Jugend kritisiert, bezieht sich das augenscheinlich auf Corinnas Faszination mit der ‚glamourösen‘ Welt der Treibels. Auch die Kontinuität dieser Faszination über die Generationen (Jenny und Corinna) deutet sich an. Einerseits, da Schmidt darüber spricht, dass man vor diesen Fragen immer wieder steht: „Ist man jung, so heißt es »hübsch oder häßlich«, »brünett oder blond«, und liegt dergleichen hinter Einem, so steht man vor der vielleicht wichtigeren Frage »Hummer oder Krebse.«“<sup>306</sup> Andererseits sagt Schmidt, wenn er über die verführenden Attribute eines Hummers spricht: „es wird immer Hummer geben“<sup>307</sup>. Obendrein stünden die Krebse, trotz manchem

---

<sup>304</sup> Fontane: *Frau Jenny Treibel*. S. 216.

<sup>305</sup> Fontane: *Frau Jenny Treibel*. S. 82ff.

<sup>306</sup> Fontane: *Frau Jenny Treibel*. S. 82.

<sup>307</sup> Fontane: *Frau Jenny Treibel*. S. 83.

Nachstehen gegenüber dem Hummer, wenn „in Petersilienbutter geschwenkt“<sup>308</sup>, doch sogar über dem Hummer. Dies spricht ebenso, angesichts Schmidts positiver Einstellung zu seinem eigenen Stand des Bildungsbürgertums, für einen Verweis der Krebse und Hummer auf das Verhältnis von Bildungsbürgertum und Besitzbürgertum.

Das Gespräch endet in Selbstkommentierung dieser ausführlichen Diskussion einer Nebensächlichkeit, wenn Distelkamp Schmidt unterbricht, dass es wunderlich sei, „mit solcher Vorliebe Kochbuchliches“<sup>309</sup> zu behandeln. Dies wird von Schmidt mit einem Exkurs über ‚Frische‘ pariert, was natürlich das Prinzip der Nebensächlichkeiten ironisch fortführt.

Auch an einer anderen Stelle kommt es, wenn auch auf andere Art und Weise, zum Spiel mit dem Prinzip: Auf der Landpartie fragt eine Teilnehmerin, wo denn die Schwäne auf dem See seien, an dem man gerade Rast machte. Treibel antwortet:

„Ja, liebe Elfriede,“ sagte Treibel. „Sie verlangen zu viel. Das ist immer so; wo Schwäne sind, sind keine Schwanenhäuser, und wo Schwanenhäuser sind, sind keine Schwäne. Der eine hat den Beutel, der Andre hat das Geld. Die Wahrnehmung, meine junge Freundin, werden Sie noch verschiedentlich im Leben machen. Lassen Sie mich annehmen, nicht zu sehr zu Ihrem Schaden.“<sup>310</sup>

Worum es in dieser Aussage über Schwäne eigentlich geht, fragt sich nicht nur der Leser:

Elfriede sah ihn groß an. „Worauf bezog sich das und auf wen? Auf Leopold? oder auf den früheren Hauslehrer, mit dem sie sich noch schrieb, aber doch nur so, daß es nicht völlig einschliefe. Oder auf den Pionierleutnant? Es konnte sich auf alle Drei beziehen. Leopold hatte das Geld ... Hm.“<sup>311</sup>

Die Diskussion von vermeintlichen Nebensächlichkeiten konzentriert sich insbesondere auf die erste Hälfte des Romans, während in der zweiten Hälfte die Diskussion des Handlungsverlaufes und der Figuren zum Forttreiben der Handlung dominiert. Es sind fast nur Treibel und Schmidt, die Kleinigkeiten diskutieren. Wenn auch die Erzählinstanz beide stark durch ihren Humor

---

<sup>308</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 83.

<sup>309</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 84.

<sup>310</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 135.

<sup>311</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 135.

hervortreten lässt, handelt es sich um wenige Stellen, in denen dieser Humor relevant wird. Indem sie einerseits erklären, also nicht das zeigen, was eigentlich da ist, dienen die Nebensächlichkeiten der Verklärung und der ästhetischen literarischen Darstellung. Indem sie jedoch auch merklich zeigen, dass sie nicht alles zeigen, sondern auf etwas Inhaltliches, das größer und komplexer als sie selbst ist, hinweisen, dienen die Kleinigkeiten dem Humor.

Doch augenscheinlich ist der Humor in der Beschreibung in *Frau Jenny Treibel* nicht das dominante Prinzip. Er ist zu finden, insbesondere in den Nebensächlichkeiten, jedoch weitaus weniger, als Preisendanz' Ansatz vermuten lässt. Stattdessen tritt die Ironie<sup>312</sup> in der Beschreibung in *Frau Jenny Treibel* hervor – vielleicht mehr als in anderen Romanen.

### **3.1.3 Humor und Humorlosigkeit in der Komposition**

Ausführlich zeigt sich dagegen in *Frau Jenny Treibel* der Humor in der Komposition von unterschiedlichen Sichtweisen. Sichtweisen sind in Bezug auf erzählweltimmanente Themen, die auch auf reale Themen außerhalb des Romans verweisen, und auf die Figuren vorhanden. Es handelt sich dabei fast ausschließlich um Sichtweisen der Figuren, auch wenn diese auf verschiedenen Ebenen dargestellt werden: durch die Figuren selbst in der direkten Rede oder durch die Erzählinstanz in beispielsweise Gedankenberichten.

#### **3.1.3.1 Themen**

Bei den Sichtweisen in Bezug auf erzählweltimmanente Themen steht der Erzählerbericht gegenüber den umfassenden Gesprächspartien<sup>313</sup> fast ganz zurück. Die Konstellation in den vielen Figurengesprächen ist dabei meist dual aufgebaut – Themen werden von zwei Figuren diskutiert, wobei oft Pro und Contra vertreten werden. Ein kleines Beispiel ist wiederum ein Teil des langen Gesprächs zwischen

---

<sup>312</sup> Mehr folgt dazu in einem späteren Kapitel.

<sup>313</sup> Kapitel 4 und 5 bestehen zum Beispiel fast ausschließlich aus Gesprächen.

Schmidt und Distelkamp beim Professorenkränzchen. Nach einem kurzen Exkurs über das Unter-der-Fuchtel-Stehen eines Kollegen, geht das Gespräch über in eine Diskussion über Ansehen und Stellung von Lehrern zu ihren und vorangegangenen Zeiten.<sup>314</sup> Distelkamp bedauert, dass die Schüler nicht mehr still in der Klasse sind und den Lehrer auf der Straße ohne Ehrfurcht ansprechen.<sup>315</sup> Doch die Lehrer alten Generation verlangen Schmidt keinen Respekt ab, hätten diese doch „ganz gehörig gepichelt“<sup>316</sup> und hinter ihrem Selbstbewusstsein und ihrer „Perrückengelehrsamkeit“<sup>317</sup> hätte nicht viel gestanden, was an ihren etwas absurden Dissertationen zu sehen sei<sup>318</sup>. Distelkamp hält dagegen, es ginge nicht ohne Autorität und es gäbe ja auch diejenigen alten Kollegen mit gutem Charakter.<sup>319</sup> Schmidt widerspricht, die alte, vorgetäuschte Macht sei der Macht des Könnens und Wissens gewichen.<sup>320</sup> Alles werde irgendwann überwunden sein.<sup>321</sup> Danach lenkt Schmidt ab und hat sich somit das Schlusswort zum Thema gesichert. Obwohl es zwei Sichtweisen gibt, dominiert die von Schmidt – mit Blick auf die Menge seines Textanteils, sowie dadurch, dass er sympathisch-humorvoll argumentiert und das letzte Wort behält. Dennoch wird Distelkamps Sichtweise nicht als unberechtigte Sichtweise entgegen gesetzt.

Ein Beispiel für eine komplexere Sichtweisenkonstellation auf ein Thema ist die Verlobung von Corinna und Leopold, welche in der zweiten Hälfte des Romans dominiert. Wie bei der eben beschriebenen Lehrerfrage äußern auch hier Figuren in Zweierkonstellationen ihre Sichtweise auf das Thema Verlobung – jedoch mehrere Gesprächspaare nacheinander: zunächst informiert Leopold Jenny über die Verlobung, die ihm die Verbindung verbieten will<sup>322</sup>; Jenny berichtet Treibel und wird von ihm für ihre Scheinheiligkeit in diesem Thema zurechtgewiesen<sup>323</sup>; Jenny und Helene wettern unisono gegen Corinnas strategisches Vorgehen in

---

<sup>314</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 69ff.

<sup>315</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 70.

<sup>316</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 70.

<sup>317</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 70f.

<sup>318</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 71.

<sup>319</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 71.

<sup>320</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 72.

<sup>321</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 73.

<sup>322</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 167ff.

<sup>323</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 170ff.

Sachen Verlobung<sup>324</sup>; Jenny informiert Schmidt über die Verlobung und verlangt von ihm deren Auflösung, der statt dessen die Verantwortung auf Corinna und Leopold verweisen will<sup>325</sup>; Jenny will daraufhin Corinna überzeugen, die Verlobung zu lösen, welche jedoch nicht nachgibt<sup>326</sup>; Corinna und Schmolke diskutieren darüber, ob Corinna nicht besser aufgeben sollte, was sie letztlich auch tut<sup>327</sup>; zuletzt fragt Marcell Corinna, ob sie die Ehe mit Leopold wirklich gewollt hätte und sie gibt zu, dass sie es nicht so schlecht gefunden hätte<sup>328</sup>.

Die unterschiedlichen Sichtweisen in den Gesprächen spiegeln dabei Pro und Contra zum Thema, letzterer Part wird in den einzelnen Konstellationen sogar wiederholt von einer Figur vertreten: Jenny ist immer gegen die Verlobung. Jedoch dominiert meist jeweils eine Figur in der dualen Konstellation – sei es durch den größeren textlichen Umfang der Meinungsäußerung oder durch ihren sympathisch wirkenden Humor zum Thema. Im Gespräch zwischen Leopold und Jenny dominiert diese zwar zum Beispiel vom Textumfang her über ihren Sohn, der nur mit einfachen Sätzen antwortet. Sonst steht sie, und damit die humorlose Sichtweise zu diesem Thema, allerdings hinter ihren Gesprächspartnern zurück; hinter Corinna sowohl in Textmenge als auch rhetorisch. Ihrem Mann und Schmidt ist sie maßgeblich im Humor unterlegen.

Wie auch in der Sichtweisenpräsentation von nur kurz andiskutierten Themen, wie etwa im Gespräch über Lehrer, sind es hier hauptsächlich die Dialoge, über die die Sichtweisen vermittelt werden. Im Unterschied zu den ‚kleinen‘ Themen schiebt die Erzählinstanz jedoch bei dem umfassenden Thema der Verlobung ebenso Elemente wie Gedankenberichte zwischen die einzelnen direkten Reden und präsentiert damit weitere Sichtweisen. So wird zum Beispiel zunächst Treibels Reaktion auf die Information der Verlobung in seinen Gedanken wiedergegeben:

Treibel's erstes Gefühl war das einer heiter angeflogenen Enttäuschung. Er hatte 'was von kleiner Soubrette, vielleicht auch von »Jungfrau aus dem Volke« und stand nun vor einer

---

<sup>324</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 180f.

<sup>325</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 183ff.

<sup>326</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 185ff.

<sup>327</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 200ff.

<sup>328</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 214.

Ankündigung, die, nach seiner unbefangeneren Anschauungen, alles Andere als Schreck und Entsetzen hervorrufen konnte.<sup>329</sup>

Den Gesprächen wird auch noch dadurch eine Dimension hinzugefügt, dass Treibel in einem anschließenden Selbstgespräch und kommentierendem Gedankenbericht sich selbst zugesteht, die Verlobung eigentlich genauso bourgeoise zu beurteilen wie Jenny.<sup>330</sup> Treibels Gedankenbericht beinhaltet dabei einen anders gelagerten Aspekt als seine Aussagen im Gespräch mit Jenny.

So handelt es sich in der Gesamtkonstellation der Sichtweisen auf die Themen zwar um eine Gewichtung zugunsten der humorvollen-akzeptierenden Betrachtung. Dennoch werden alle Sichtweisen immer durch andere ergänzt, die ebenso Gewicht erhalten und dadurch relativieren: Jenny und Corinna oder Jenny und Treibel zum Beispiel stehen sich mit entgegengesetzte Sichtweisen gegenüber. Zwar werden überhaupt nur wenige Themen in *Frau Jenny Treibel* ausgiebig besprochen, wenn jedoch dann immer auf diese relativierende Weise. Eine Humorlosigkeit der Einseitigkeit kommt in Bezug auf Themen also nicht vor.

### 3.1.3.2 Figuren

Dieses Prinzip der relativierenden Konstellation von Sichtweisen findet auch Anwendung bei den Figuren und ist hier noch relevanter: Einerseits, da in *Frau Jenny Treibel* wesentlich mehr über die anderen Figuren als über Themen diskutiert wird; andererseits schiebt sich bei der Diskussion bestimmter Figuren zusätzlich noch eine Ebene der Themendiskussion ein, da diese Figuren ‚symbolisch‘ für bestimmte Themen und Aspekte stehen (beispielsweise steht Jenny für die Bourgeoisie). Am Beispiel der Sichtweisen auf Jenny und Treibel kann im Folgenden gezeigt werden, wie die humorvollen und humorlosen Sichtweisen der Figuren sowie die Beschreibung der Erzählinstanz typischerweise in diesem Roman zu einer relativierenden Konstellation zusammen kommen.

---

<sup>329</sup> Fontane: *Frau Jenny Treibel*. S. 172.

<sup>330</sup> Fontane: *Frau Jenny Treibel*. S. 176.

Bei Jenny sind es ihre Selbstaussagen und damit ihre Selbsteinschätzung, die in Bezug auf die Textmenge die umfassendste Sichtweise darstellen – in diesem Fall auf sich selbst. Dabei handelt es sich, neben den versuchten Selbstidealisationen als Romantikerin aus dem einfachen Volke, auch um die indirekte Selbstcharakterisierung als scheinheilig, wenn sie sich in ihrer Charakterisierung anderer Figuren gar nicht als Romantikerin entpuppt.<sup>331</sup> Darüber hinaus äußert fast jede Figur ihre Meinung über Jenny, gegenüber anderen Figuren oder auch an Jenny direkt<sup>332</sup>, am meisten Schmidt. Ebenso werden Meinungen über sie von der Erzählinstanz zusammengefasst wiedergegeben. Die Erzählinstanz selbst hält sich dagegen mit direkten Meinungsäußerungen zurück, gibt jedoch am Anfang des Romans eine Einführung in das Äußerliche Jennys und schildert Jennys Handlungen sowie Motivationen, was an sich letztlich ebenfalls eine Sichtweise auf Jenny darstellt.

Es ist also das Zusammenspiel dieser Sichtweisen, woraus sich ergibt, wie Jenny auf den Leser wirkt. Sich selbst versucht sie positiv und wohlwollend darzustellen, beispielsweise im Gespräch mit Corinna im ersten Kapitel oder im Gespräch bei ihrer Abendgesellschaft. Da sie jedoch größtenteils als humorlos betrachtet wird, wirkt ihre idealisierend gemeinte Selbstdarstellung ironisch und Jenny an sich humorlos. Schmidt rückt mit seiner Sichtweise zum Beispiel ihre idealisierende Selbstdarstellung zurecht, als er Jenny zum Abschluss des ersten Kapitels eine Bourgeoise nennt und sie als geld- und prestigefixierte Person einschätzt. Darauf folgende Bewertungen ihrer Person durch andere Figuren bestätigen den Eindruck Schmidts in dominanter Anzahl. Die Aussagen Schmidts stellen somit dem ersten Eindruck des Lesers durch Jennys Selbstpräsentation eine andere und schließlich korrigierende Sichtweise entgegen.

So wird auch die Sichtweise der Erzählinstanz relativiert und für den Leser eingeordnet. Der durch die Erzählinstanz präsentierte Gedankenbericht<sup>333</sup> zum Beispiel, in dem Jenny nostalgisch an ihre Jugend zurückdenkt, wird ebenso ironisiert wie die sachlichen Beschreibungen ihrer scheinbar freundlichen

---

<sup>331</sup> Vgl. z.B. Gedanken über Corinna (Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 169).

<sup>332</sup> Für Fontane ungewöhnlich geschieht dies nicht nur direkt, sondern auch sehr scharf, durch Treibel Ende Kapitel 12 oder durch Corinna in Kapitel 13.

<sup>333</sup> Vgl. Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 6.

Handlungen beim Besuch der Schmidts im ersten Kapitel. Auch das Merkmal ihrer Korpulenz erhält durch die Einordnung der Schmidtschen Sichtweise erst sein ironisches Potential: Der Kontrast zwischen Jennys schwachen Singstimme und ihrem körperlichen Umfang<sup>334</sup> würde ohne diese Einstimmung gar nicht so stark auffallen. Doch hebt Schmidts Sichtweise nicht die der Erzählinstanz an sich aus, sondern ordnet sie richtig ein. Die Erzählinstanz behält dabei ihre Autorität, denn sie lässt Schmidt sagen, was er sagt, und will damit Jenny ironisch wirken lassen. Doch stellt sie Jenny nicht selbst ironisch dar, sondern gestaltet es über das Zusammenspiel der Sichtweisen.

Allerdings handelt es sich nicht um ein Übergewicht der Sichtweisen gegen Jenny. Schmidt, Jenny meist auch als humorlos beurteilend, setzt allein dadurch auch ein Gegengewicht, dass er nach allem, was sie ihm angetan hat, noch mit ihr befreundet ist. Er nimmt ihre Ablehnung und seine Hoffnung damals inzwischen mit ‚Humor‘.<sup>335</sup> Das Panorama von Meinungen der vielen unterschiedlichen humorlosen Sichtweisen auf Jenny wird durch Schmidt zumindest ein wenig relativiert.

Auch Treibel wird auf diese relativierende Weise aus verschiedenen Sichtweisen betrachtet. Im Gegensatz zu Jenny sind es allerdings nicht viele Sichtweisen anderer Figuren, die in Bezug auf Treibel zusammenspielen, sondern mehr die der Erzählinstanz und die von Treibel selbst. In Gesprächen charakterisiert Treibel sich indirekt selbst. Direkt spricht er auch einmal über seine politischen Ambitionen. Die Erzählinstanz gibt eine Sichtweise auf seine eigene Person in Gedankenberichten wieder. Sie fügt den Gedankenberichten und Beschreibungen von Treibels Verhalten aber außerdem Erläuterungen hinzu und bleibt damit nicht so zurückhaltend in ihrer Sichtweise wie bei der Figur Jennys. Sonst ist es Jenny, die über Treibel spricht oder denkt. Nur Schmidts Haushälterin Schmolke äußert sich noch über ihn.

---

<sup>334</sup> Vgl. Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 54.

<sup>335</sup> Vgl. Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 92.

Treibels eigene Sichtweise präsentiert ihn meist, im Gespräch oder auch in Gedankenberichten, als sympathisch<sup>336</sup>. So ist Treibel ein langer Abschnitt Innensicht gewidmet<sup>337</sup>, der ihn als selbstkritisch und sogar selbstironisch erscheinen lässt. Die Erzählinstanz unterstützt diese Präsentation und beschreibt ihn zum Beispiel auch mit dem Wort „Jovialität“<sup>338</sup>. Diese positiven Sichtweisen dominieren, da sie in Textmenge und durch die Autorität der Erzählinstanz überwiegen.

Jenny in ihrer Humorlosigkeit möchte Treibel dagegen als leidenschaftslos darstellen, wenn sie sich zum Beispiel über ihre poesielose Ehe beschwert.<sup>339</sup> Darüber hinaus beschreibt ihn die Erzählinstanz durchaus auch einmal in feinen Tönen negativ, zum Beispiel, dass er eigentlich nur sich selbst das Recht auf lange Reden zugesteht<sup>340</sup>. Treibel wird also wie Jenny nicht nur einseitig gesehen. Das Bild von ihm wird durch die Konstellation verschiedener Sichtweisen relativiert, wenn auch die humorvolle Sicht dominiert.

Wenn jedoch eine Figur einen Gegen- oder Umstand repräsentiert, der kritisiert werden soll, wird sie auch gezielt auf allen Ebenen humorlos behandelt. Wofür Vogelsang steht ist so sehr Ziel der Kritik des Romans, dass alle Sichtweisen, die ihn beschreiben, dies negativ tun. Hauptsächlich eingeführt durch einen Gedankenbericht von Treibel im zweiten Kapitel, folgt Vogelsangs Auftritt bei der Abendgesellschaft und eine ausführliche, äußerliche Beschreibung durch die Erzählinstanz, wonach sich Nelson und auch die Ziegenhals über ihn äußern. Nur einmal berichtet die Erzählinstanz aus Vogelsangs Sichtweise, dass er stets fürchte, man erlaube sich einen Scherz mit ihm.<sup>341</sup> Sich selbst präsentiert er in einer deplatzierten Tischrede und im Gespräch mit Jenny sowie Treibel. Danach tritt er nicht mehr auf, wird nur noch aus der Sichtweise Treibels kommentiert und schickt Berichte über den Wahlkampf.

---

<sup>336</sup> Z.B. nimmt er sich der Gesellschafterin Honig an und geht mit ihr im Garten spazieren, obwohl er sich denkt, keine Lust zu haben (Kap. 9).

<sup>337</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 18ff.

<sup>338</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 20.

<sup>339</sup> Vgl. Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 141.

<sup>340</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 34.

<sup>341</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 22.

Es wird Vogelsang weder Humor entgegen gebracht noch zugestanden. Wenn Treibel ihn für „gefährlich“<sup>342</sup> hält, jedoch als notwendiges Übel hinnimmt,<sup>343</sup> ist das noch die wohlwollendste Aussage über Vogelsang. Nelson nennt ihn einen „ugly old man“<sup>344</sup>, in Jennys Gedankenbericht wird er als „Mephisto“<sup>345</sup> bezeichnet, Ziegenhals spricht von einer „Carricatur“<sup>346</sup>. Sogar nicht auftretende Figuren wie die Autoren der Artikel, die Vogelsang Treibel bezüglich seines Wahlkampfes schickt, verurteilen Vogelsang scharf.<sup>347</sup> Die Beschreibung von Vogelsangs Äußerem durch die Erzählinstanz ist dagegen zwar nicht kommentierend oder verurteilend, sondern zählt einfach die Kontraste auf, die er in sich und zu seiner Umwelt bildet. Darin aber gibt sie Vogelsang erst recht der Lächerlichkeit preis. Es kommt im Gegensatz zu den anderen Figuren zu keiner Gegendarstellung. Vogelsang repräsentiert etwas vollständig Überkommenes, einen „Vorachtundvierziger“<sup>348</sup>, und ist damit zu kritisieren, weswegen er eindeutig und einseitig-humorlos behandelt wird.

Somit spielt der relativierende Humor der Mehrfachsichtweisen wie bei der Behandlung von Themen auch in Bezug auf Figuren eine große Rolle, denn für nahezu alle Figuren, außer Vogelsang, kommt er zur Anwendung. Zwar kann auch hier nicht von einer ausgewogenen Konstellation gesprochen werden, da Gewichtungen der Sichtweisen vorgenommen werden, etwa durch die Menge an Text, die einer Sichtweise gewährt wird. Doch gibt es fast immer bedeutende, zum Beispiel von der Erzählinstanz begünstigte Gegenstimmen. Das geschieht etwa durch den Humor der Figuren, die eine Sichtweise auf eine andere Figur zeigen, wie etwa bei Schmidt auf Jenny. Stärker als bei den Themen kommt die gesamte Sichtweisenkonstellation erst durch die Kombination von direkter Rede, Wiedergabe der Figuren durch die Erzählinstanz und beschreibender Elemente zum Tragen.

---

<sup>342</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 19.

<sup>343</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 33f.

<sup>344</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 42.

<sup>345</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 30.

<sup>346</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 33.

<sup>347</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 122f.

<sup>348</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 33.

Humor ist also in der Komposition der Sichtweisen von großer Bedeutung, da er ein nahezu umfassendes Prinzip darstellt – abgesehen von wenigen Ausnahmen, wenn die Kritik eindeutig sein soll. Auch Neumeister-Taroni stellt fest, „[d]ie Relativierung wirkt als grundlegendes Prinzip“<sup>349</sup>. Dies gilt für Themen wie für Figuren, wobei letztere mehr Umfang erhalten. Humor oder Humorlosigkeit der Figuren spielen dabei in die Funktionsweise des kompositorischen Humors insofern hinein, als dass sie durch eine humorvolle Einstellung ihrer Sichtweise Gewichtung verleihen. Dennoch wird fast überall in der Sichtweisenkonstellation eine Gegenseite zur dominanten Sichtweise präsentiert, womit eine Relativierung stattfindet. Was dies unter anderem bewirkt, wird im Folgenden zusammengefasst.

#### **3.1.4 Fazit: Humor und Humorlosigkeit in *Frau Jenny Treibel***

Wie versucht wurde zu zeigen ist der Humor von großer Bedeutung in *Frau Jenny Treibel*, wenn auch nicht auf allen Ebenen. In der Beschreibung und Kommentierung ist er nur in wenigen Nebensächlichkeiten zu finden. Humor und Humorlosigkeit werden in *Frau Jenny Treibel* mehr auf die Ebene der Figuren verlagert. Die Erzählinstanz tritt mit eigenen Meinungen stark zurück. Somit ist die Vermischung von Humor und Humorlosigkeit auf Figurenebene von wichtiger Funktion für den Gesamthumor des Romans.

Humor und Humorlosigkeit sind im Sinne einer Haltung insbesondere auf Figurenebene im Charakter der Figuren von enormer Signifikanz, da sie bei jeder Figur eine Rolle in Aussagen und Verhalten spielen. Wichtig wird hier vor allen Dingen die Humorlosigkeit, die von der bisherigen Forschung nicht in den Blick genommen wurde, da sie die Hauptfigur stark definiert.

Damit ist die inhaltliche Bedeutung des Humors jedoch nur zum Teil erwähnt. Humor und Humorlosigkeit der Figuren fungieren darüber hinaus handlungstreibend. Wenn Jenny zum Beispiel in ihrer Humorlosigkeit Leopolds Verlobung verhindert, gestaltet sie auch den Handlungsverlauf.

---

<sup>349</sup> Neumeister-Taroni: Theodor Fontane. S. 87.

In der Komposition von Sichtweisen zeigt sich außerdem eine umfassende humorvolle Relativierung durch eine fast durchgehende Mehrfachansicht von Themen und Figuren. Meist werden Themen und Figuren von mindestens zwei Figuren mit oft unterschiedlichen Meinungen besprochen oder die Erzählinstanz gibt ihre Gedanken dazu wieder. Dabei dominiert zwar eine Position, jedoch wird meist auch eine relevante, relativierende Gegenseite präsentiert.

Hier deutet sich bereits an, wie wichtig das Zusammenwirken der Ebenen ist. Durch die nahezu vollständige Verlagerung der Bewertungsvorgänge von Erzähler- auf Figurenebene ergibt sich eine starke Verbindung auch in der Humorverwendung zwischen diesen Ebenen. Die Erzählinstanz gibt die Gedanken der Figuren wieder und formuliert keinen eigenen Kommentar, jedoch ergibt sich aus der relativierenden Konstellation der Sichtweisen der Humor der Erzählinstanz, da diese Konstellation von ihr geschaffen wurde. Diese Form des Humors der Erzählinstanz prägt den gesamten Roman.

Somit bewegen sich nicht nur der Humor sondern auch seine Funktionen in *Frau Jenny Treibel* auf verschiedenen Ebenen: Bei den Figuren dienen Humor oder Humorlosigkeit zum Beispiel der Kontrastbildung (Schmidt-Jenny) oder das humorlose Handeln einer Figur wirkt handlungstreibend (Jenny). Ein wenig zeugt der Humor auch von Resignation (Leopold) oder er bewirkt, andere Figuren zur Reflexion anzuregen (Schmolke).

Auf Figurenebene dienen der Humor und die Humorlosigkeit der Gesellschaftskritik. Die Kritik an der Bourgeoisie, die eines der Hauptthemen des Romans darstellt, wird durch die Humorlosigkeit der Treibels und den Kontrast zum Humor anderer Figuren deutlich. Das Ziel der Gesellschaftskritik zeigt sich auch in den ursprünglich von Fontane vorgesehenen Romantiteln „Die Frau Bourgeoise“ oder „Frau Kommerzienrätin“<sup>350</sup>. In die Standeskritik geht jedoch eine Bildungskritik ein, wie Müller Seidel anmerkt: „Seine [Fontanes] Bildungskritik mündet in die allgemeine Gesellschaftskritik ein, die seinen Roman

---

<sup>350</sup> Grawe: Frau Jenny Treibel. In: Fontane-Handbuch. S. 614.

auszeichnet.“<sup>351</sup> Laut Müller-Seidel sei ebenso die Bildungshochmut der Zeit das Ziel der Kritik – Bildung sei nur noch eine Phrase und untrennbar mit Besitz verbunden.<sup>352</sup> In der aufgesetzten ‚Kultur‘, in der, wie Grawe feststellt, Kunst nichts mehr bedeute, sondern nur inhaltslos zitiert würde<sup>353</sup>, zeigt sich das humorlose Verhalten Jennys. Ihre Vorliebe für Herwegh ist ein ironischer Kontrast zu ihrem Verhalten. Schon in jungen Jahren, als sie Herwegh angeblich verehrte, bestätigten ihre Aufstiegsambitionen, dass sie die Inhalte dessen Gedichte nicht erfasst hat. Die Ironie, die in Bezug auf Jenny verwendet wird, spielt hier mit hinein, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

Die humorlosen Verhaltensweisen von Schmidt sind dagegen auch Angriffspunkt der Kritik an einer anderen Form von Bildung – an der des Bildungsbürgertums. Der „Professorendünkel“<sup>354</sup> Schmidts und Corinnas, das heißt die Überheblichkeit gegenüber anderen Schichten in Bezug auf Bildung und dass sie sich selbst den einzigen Anspruch auf Intellektualität zusprechen, wird ebenso kritisiert.

In der Komposition von Sichtweisen wurde die Funktion der Relativierung von Aussagen und Meinungen deutlich. Hier kommen zum Teil Elemente zweier Ebenen zusammen: zum Beispiel vertreten durch Humor und Humorlosigkeit kontrastierte Figuren in einer Sichtweisenkonstellation unterschiedliche Meinungen und tragen damit zur Mehrfachsicht sowie -relativierung bei. Allerdings findet eine Relativierung auch bei Figuren statt, die in ihrer Humorlosigkeit in den Dienst einer Kritik gestellt wurden. Jenny als Bourgeoise wird zwar deutlich kritisiert und als humorlos dargestellt, doch mit Schmidts Sicht wird der Kritik zumindest etwas die Schärfe genommen. Damit scheinen sich die Funktionen des Humors der Ebenen zu widersprechen. Auf der einen Seite wird etwas zu einer eindeutigen Kritik gebraucht, um dann relativiert zu werden. Hier muss jedoch betrachtet werden, um welche Ebenen es sich handelt. Kritik kommt, zwar gestützt durch die Ironie der Erzählinstanz, durch Humor und Humorlosigkeit auf Figurenebene zu Stande. Die Erzählinstanz, die alles

---

<sup>351</sup> Müller-Seidel: *Besitz und Bildung*. S. 130.

<sup>352</sup> Müller-Seidel: *Besitz und Bildung*. S. 132.

<sup>353</sup> Vgl. Grawe: *Frau Jenny Treibel*. In: *Fontane-Handbuch*. S. 624.

<sup>354</sup> Brief an Martha Fontane. 18.4.1884. In: *Werke, Schriften und Briefe*. I.4. S. 314.

zusammenfügt, relativiert dagegen auf übergeordneter Ebene, was jedoch nicht eine Kritik im Einzelnen ausschließt.

In übergeordneter Funktion erzeugt Humor also einen Schwebestand in der Aussage des Romans und steht für ein Nicht-Festlegen. Dieses Nicht-Festlegen ließ den Vorwurf der Resignation aufkommen.<sup>355</sup> Doch während auf Figurenebene durchaus von Resignation im Humor gesprochen werden kann, ist dies für die Anlage des Romans nicht der Fall. Wenn es sich bei *Frau Jenny Treibel* auch nicht, überspitzt gesagt, um einen Aufruf zur Revolution gegen die Bourgeoisie handelt, wird das Besitzbürgertum nicht einfach in seinen Fehlern hingenommen. Dafür ist die Kritik zu stark. Doch korrelieren im Roman folglich die Verwendung von Erzählmitteln des Humors und eine humorvolle Aussage des Romans.

Letztendlich kann im Fall Fontanes dafür argumentiert werden, dass der Humor der Relativierung und des Schwebestands dem Realismus dient, indem diese Darstellung Realität imitiert. Die Zurückhaltung der Erzählinstanz und die Verlagerung auf die Perspektive mehrerer Figuren macht die Darstellung realistischer.<sup>356</sup> Das Nebeneinanderstellen, wenn auch gewichtet, von Meinungen und Perspektiven ist realer – im realen Leben gibt es immer mehrere Meinungen. Wie auch Neumeister-Taroni feststellt, ist die Relativierung eine Möglichkeit der Realitätsdarstellung:

Dieser Ganzheitsanspruch kann, sofern überhaupt, nur im Rahmen der Relativierung erfüllt werden. Indem mehrere gegensätzliche Aspekte gegeneinander kontrastiert und in ihren antithetischen Beziehungen beleuchtet werden, ergibt dies ein fazettenreiches Bild, dessen Vielseitigkeit und Vieldeutigkeit der Wirklichkeit am nächsten kommen.<sup>357</sup>

Darüber hinaus sind zumindest die meisten Hauptfiguren durch diese Darstellung nicht eindimensional, sondern stehen, wie reale Personen, zwischen Humor und Humorlosigkeit. Dies steht nicht in Widerspruch zur indirekten Darstellung der Verklärung, wie sie über die Beschreibung durch Nebensächlichkeiten stattfindet und in Kapitel 2.2 versucht wurde, zu erläutern. Verklärung ist nicht wie

---

<sup>355</sup> Z.B. Cowen: *Der Poetische Realismus*. S. 161.

<sup>356</sup> Dass es damit allerdings zu keiner absolut objektiven Darstellung kommt, wurde deutlich. Es ist immer die subjektive Erzählinstanz, die auf allen Ebenen die Darstellung orchestriert, selbst wenn sie dies auch nicht direkt selbst über Beschreibungen etc. vornimmt.

<sup>357</sup> Neumeister-Taroni: *Theodor Fontane*. S. 54.

Verschleierung zu verstehen, wie Brinkmann erklärt.<sup>358</sup> Auch bewegt sie sich auf nur einer Ebene der Darstellung, nicht auf Ebene der übergreifenden Anlage des Romans, wie in dieser Arbeit vorgeschlagen wird. Fontanes Humorverwendung – in der direkten oder indirekten Darstellung auf verschiedenen Ebenen – dient dem Realismus.

### 3.1.5 Ironie und Komik

Dass Ironie und Komik in *Frau Jenny Treibel* dabei durchaus relevant für einzelne Aspekte des Humors sind, wurde bereits angedeutet. Abschließend soll im Folgenden jedoch der Unterschied von Humor und Ironie sowie Komik beispielhaft erläutert werden, um die Differenzierung auch für andere Werke Fontanes deutlich zu machen.

Ironie wird stärker in *Frau Jenny Treibel* als in anderen Romanen genutzt, was dieses Werk zu einem guten Beispiel macht, um die unterschiedlichen Funktionsweisen von Humor und Ironie zu zeigen. Ironie ist auf den verschiedenen Ebenen zu finden. Nicht zuletzt wird einigen Figuren, insbesondere Schmidt, Ironie zugeschrieben. Sogar Jenny begrüßt ihre Schwiegertochter mit „Ironie, worin sie, wenn sie wollte, Meisterin war“<sup>359</sup>. Ironie der Figuren ist allerdings wenig in der direkten Rede zu finden – die Figuren drücken sich sehr direkt aus – Ironie wird ihnen meist, wie zitiert, von der Erzählinstanz zugeschrieben.

Ironie als uneigentlichen Sprachgebrauch verwendet jedoch die Erzählinstanz recht häufig selbst in der Beschreibung. Sie findet sich in der sprachlichen Beschreibung von Figuren. Einerseits wird dies durch eine bestimmte, aparte Wortwahl deutlich. So „thront“<sup>360</sup> Jenny zum Beispiel bei der Abendgesellschaft oder Schmidt fährt im Gespräch mit Jenny über die Verlobung Corinnas „mit dem Ernst eines Großinquisitors“<sup>361</sup> fort. Die Worte sind im jeweiligen Kontext übertrieben, doch stellen sie auf einer subversiven Ebene genau die zutreffende

---

<sup>358</sup> Brinkmann: Fontane. S. 40.

<sup>359</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 20.

<sup>360</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 28.

<sup>361</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 14.

Beschreibung dar. Jenny betrachtet sich als ‚Herrscherin‘ ihrer Familie, deswegen ‚thront‘ sie an der Tafel.

Andererseits ist es auch die Beschreibung von (unpassenden) Kontrasten, die die Ironie ausmacht. So wird Jenny bei ihrem ersten Auftritt als „noch sehr gut aussehend“<sup>362</sup> beschrieben, dann wird aber gleich auf „ihre Corpulenz“<sup>363</sup> verwiesen. Ein weiteres Beispiel ist die Beschreibung der Villa der Treibels, die pompös ist, aber die Abgase der Treibelschen Fabrik abbekommt.<sup>364</sup> Damit wird der Anspruch der Treibels auf Status, den das Haus ausdrücken soll, lächerlich gemacht, denn die Villa ist permanent übelriechenden Abgasen ausgesetzt.

Die Ironie durch Kontraste geht auch über die Ebene der Beschreibung hinaus und auf die der Komposition über. Wenn Jennys Bekenntnis zum Arbeiterdichter Herwegh als ihrem früheren Lieblingsdichter gepaart wird mit dem Rahmen ihrer großen Abendgesellschaft und nunmehr besitzbürgerlichem Auftretens, wirkt dies ironisch.<sup>365</sup>

Neben den Kontrasten ist auch eine Parallele ironisch. Es wird ein Vergleich zwischen Corinna und Jenny gezogen, obwohl beide großen Wert auf ihre Unterschiedlichkeit legen. Beide streben oder strebten nach gesellschaftlichem Aufstieg durch Heirat und verfolgen diese Absicht ohne Liebe. Dass gerade Corinna, die Jenny verhöhnt und die ihr auch überlegen sein könnte, zunächst demselben Muster verfällt, ist ironisch.

Ironie findet sich außerdem in der Namensgebung mehrerer Figuren: Leutnant Vogelsang hat nichts mit dem fröhlichen Zwitschern von Vögeln gemeinsam, wie auch das Bübchen Nelson in keinem Vergleich zu seinem großen Namensvetter steht. Ebenso macht die verbitterte Gesellschafterin Honig ihrem Namen keine Ehre.

Neben dem Unterschied zum Humor in der Arbeitsweise – Humor mag indirekt beschreiben, jedoch nicht das Gegenteil meinen – ist die Ironie jedoch auch in ihrer Wirkung vom Humor zu unterscheiden. Sie dient primär der Kritik, indem sie die Figuren der Lächerlichkeit preisgibt, während der Humor nur zum Teil

---

<sup>362</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 5.

<sup>363</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 5.

<sup>364</sup> Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 17.

<sup>365</sup> Vgl. Fontane: Frau Jenny Treibel. S. 31.

Kritik zum Ziel hat. Außerdem beschränkt sich die Anwendung der Ironie auf die Darstellung der Figuren, während der Humor umfassend wirkt.

Die Komik in *Frau Jenny Treibel* arbeitet hauptsächlich mit Kontrasten. Diese bewegen sich auf allen Ebenen: Komische Figuren, Kontraste zwischen den Figuren oder aber die Szenenabfolge. Manche Figuren sind komisch angelegt, da sie einen Kontrast an sich bilden. Sie entsprechen nicht dem, was man erwartet – wie zum Beispiel Nelson. Sein Name verspricht durch seinen Namensvetter Admiral Horatio Nelson, dem Helden der Schlacht von Trafalgar, und Helenes Ankündigung einen aus dem Ei gepellten Mann – statt dessen erscheint eine halbe Portion in etwas rüdigem Zustand. Seine sprachliche Komik ist ebenfalls ein Ausdruck der in der Figur angelegten Komik, da er häufig mit inhaltsleeren englischen Standardphrasen antwortet, obwohl seine Landsleute für gepflegte Konversation durchaus bekannt sind.<sup>366</sup>

Bei der Figurenkonstellation werden Figuren dann so zusammengestellt, dass sie komische Kontraste ergeben. Nelson trifft auf Vogelsang (und findet ihn komisch, wie die Erzählinstanz wiedergibt<sup>367</sup>, was wiederum ironisch wirkt), womit Kontrast auf Kontrast trifft. Oberflächlich trifft auf noch oberflächlicher (Jenny und Helene), überspannter Extremismus und Patriotismus trifft auf schwachen Adel (Vogelsang und die adeligen Damen beim Dîner), Unsicherheit und Bissigkeit auf Sicherheit und Spiel (Helene und Corinna).

In Bezug auf die Szenenreihung entsteht darüber hinaus zum Beispiel bei der Abfolge der Gesprächsszenen ein komischer Kontrast. Wenn zunächst Jenny und Treibel über die unterkühlte, berechnende Persönlichkeit ihrer Söhne und ihrer Schwiegertochter sprechen, gleich im Anschluss aber ihr Sohn Otto und die Schwiegertochter über Jennys Knausrigkeit herziehen, kontrastiert dies auf amüsante Art die gegenseitigen Meinungen der jeweils anderen.

Komik hat damit eine etwas anders gelagerte Wirkung als die Ironie in *Frau Jenny Treibel*. Sie gibt die Figuren nicht vollständig der Lächerlichkeit preis – die Komik dient keiner Kritik sondern einem kurzweiligen Effekt. Wie die Ironie

---

<sup>366</sup> Bp. „To be sure“ (Fontane: *Frau Jenny Treibel*. S. 37ff.).

<sup>367</sup> Fontane: *Frau Jenny Treibel*. S. 23.

bildet die Komik jedoch kein umfassendes Konzept wie der Humor. Dass beide – Ironie und Komik – mit der Humorverwendung verwoben sind, steht außer Frage. Sie sind jedoch nicht mit Humor zu verwechseln.

### 3.2 *Effi Briest*

*Effi Briest* gilt als das komplexeste Erzählwerk Theodor Fontanes. Charakteristisch sind zum Einen intertextuelle Verwebungen wie zum Beispiel mit Goethes Wahlverwandtschaften oder mit christlichen Motiven<sup>368</sup>. Zum Anderen charakterisieren mannigfaltige intratextuelle Vorausdeutungen das Werk, so zum Beispiel Effis vielfache Äußerungen bezüglich eines frühen Todes<sup>369</sup>. Die Literaturwissenschaft hat sich mit dieser Komplexität ausgiebig beschäftigt<sup>370</sup>, ohne jedoch auf den Humor im Roman und auch dessen Komplexität einzugehen. Erste Ideen zum Roman reichen vermutlich bis in die Jahre 1888/89 zurück. Niederschrift und Bearbeitung zogen sich dann bis 1894 hin. *Effi Briest* wurde von Oktober 1894 bis März 1895 in der *Deutschen Rundschau* vorab abgedruckt und erschien im Oktober 1895 in Buchform.<sup>371</sup> Es folgt damit *Frau Jenny Treibel* zwar direkt in der Reihe der Veröffentlichungen, reifte jedoch länger, übersteigt ästhetisch alles bisher Geschriebene und avancierte zum meistgelesenen Roman Fontanes.<sup>372</sup> Vordergründig handelt der Roman von der gesellschaftlichen Beurteilung eines Ehebruchs, doch eigentlich sind es die individuelle Konstellation, die zum Ehebruch führt, und der Umgang der Beteiligten mit diesem Einzelfall, die beschrieben werden.

Bei der Thematik greift Fontane auf die reale Geschichte der Baronin von Ardenne zurück.<sup>373</sup> Die 17-jährige Effi Briest, einzige Tochter des Ehepaares Briest, genießt auf dem elterlichen Gut Hohen-Cremmen mit ihren Freundinnen ein unbeschwertes Leben. Ihr Verhalten weist sie dabei eher als Kind aus und nicht als junge Frau. Ihre Freiheit wird plötzlich durch den Heiratsantrag des 28 Jahre älteren Geert von Innstetten beendet. Auf Wunsch der Eltern, aber auch aus eigenen Ambitionen heraus, willigt Effi in die Heirat ein, jedoch ohne wirkliches Bewusstsein dafür, was Ehe bedeutet. Ihr Verlobter bleibt etwas Abstraktes für sie, sie hat sogar Angst vor ihm. Bereits während der Hochzeitsreise wird klar, dass

---

<sup>368</sup> Vgl. Jolles: Theodor Fontane. S. 82f.

<sup>369</sup> Z.B. Fontane: *Effi Briest*. S. 128 oder 222.

<sup>370</sup> Vgl. z. B. Downes: *Effi Briest*. In: Fontane Handbuch. S. 644f.

<sup>371</sup> Zur Entstehung vgl. Hehle: Anhang zu *Effi Briest*.

<sup>372</sup> Hehle: Anhang zu *Effi Briest*. S. 372.

<sup>373</sup> Vgl. bspw. Jolles: Theodor Fontane. S. 79.

beide nicht gut zueinander passen. Innstetten belehrt Effi und die Erzählinstanz sorgt auch sonst dafür, ein Gefälle zwischen ihm und seiner jungen Frau zu etablieren. Sie ist nicht gebildet und wird als charakterlich schwach dargestellt.

In Kessin, dem Landratssitz Innstettens, ist Effi zunächst noch begeistert vom Neuartigen. Dies schlägt allerdings schnell in Angst um. Innstetten lässt Effi aufgrund seiner beruflichen Aufgaben oft allein. Ihre Angst- und Einsamkeitszustände werden durch eine Geistergeschichte, die Innstetten weder leugnet noch bestätigt, noch verstärkt. Mit der Geburt der Tochter Annie wird Effi zwar erwachsener. Die Einstellung der katholischen Amme Roswitha bringt Gesellschaft und die Angstzustände treten seltener auf. Doch Innstetten ist immer noch mehr mit Arbeit als der Familie beschäftigt, weswegen Effi empfänglich für Avancen des Majors Crampas wird, eines älteren „Damenmannes“<sup>374</sup>, der ihre Eroberung mit großer Konsequenz verfolgt und schließlich erfolgreich ist.

Als Innstetten nach Berlin versetzt wird, ist Effi froh, die Liaison mit Crampas abbrechen zu können. Sie hatte sich zwar nicht wegen der Affäre selbst, aber wegen der damit verbundenen Lügen geschämt. Innstetten scheint sich seiner Fehler in Kessin bewusst zu sein und verspricht Effi ein reges Sozialleben. In Berlin verlebt die Familie in der Tat zufriedene Jahre, bis Innstetten durch Zufall alte Liebesbriefe von Crampas an Effi findet. Nach anfänglichen Zweifeln fühlt er sich den Ansprüchen der Gesellschaft mehr verpflichtet als Effi, fordert Crampas zum Duell und erschießt ihn. Effi wird von Innstetten und ihren Eltern verstoßen, darf ihre Tochter Annie nicht mehr sehen. Etliche Jahre lebt Effi, nur mit Roswitha, daraufhin allein in Berlin und nimmt ihre gewissermaßen Strafe an. Doch Annies von Innstetten anezogene distanzierte Haltung bei einem Wiedersehen bricht sie und ihre ohnehin fragile Gesundheit zerfällt. Die Eltern nehmen sie deswegen wieder in Hohen-Cremmen auf. Doch auch Innstetten ist gebrochen und bereut seine Entscheidung, Effi verstoßen zu haben. Effi erholt sich nicht mehr und stirbt. Trotz tragischem Ende ist dieses nicht mit einer eindeutigen allgemeinen moralischen Aussage oder einer Schuldzuweisung verknüpft.

---

<sup>374</sup> Fontane: Effi Briest. S. 122.

Wie auch bei *Frau Jenny Treibel* stehen bei *Effi Briest* die Figuren und speziell Effi im Fokus, weswegen mit der Analyse ihres Humors und ihrer Humorlosigkeit begonnen werden soll. Im Anschluss wird die Erzählebene mit den Analysebereichen Beschreibung und Komposition untersucht sowie in einem abschließenden Fazit die Funktionen der Humorverwendung erläutert. Dies geschieht in einem kontinuierlichen Vergleich zur Humorverwendung in *Frau Jenny Treibel*.

### **3.2.1 Humor und Humorlosigkeit der Figuren**

Wie in *Frau Jenny Treibel* zeichnen sich die Figuren in *Effi Briest* zeichnen sich bis auf eine durch Humor und Humorlosigkeit aus. Anhand von Innstetten, den Eltern Briest sowie einigen Nebenfiguren soll im Folgenden gezeigt werden, wie sich deren Humor und Humorlosigkeit an Effi festmacht, die allerdings notwendigerweise aus diesem Dualismus herausfällt.

#### **3.2.1.1 Geert von Innstetten**

Geert von Innstetten als zentrale Figur zu sehen und damit an den Anfang dieses Kapitels zu stellen, mag zunächst nicht augenfällig erscheinen. Sein Humor – beziehungsweise seine Humorlosigkeit – ist jedoch der Dreh- und Angelpunkt der Romanhandlung. Wie humorlos er sich gegenüber Effi in den ersten Jahren ihrer Ehe verhält, wie schlecht er ihre Person mit allen Stärken und Schwächen akzeptieren kann, wie wenig er seine eigenen Schwächen erkennen kann: all das entscheidet über Effis Anfälligkeit für den Ehebruch und damit den Verlauf der Handlung. Wie sich Innstetten gegenüber Effi nach dem Aufdecken der Affäre verhält, entscheidet letztlich über ihr Leben.

Innstetten wird besonders im ersten Teil des Romans als dominant humorlos beschrieben. Er ist zum Beispiel ein Arbeitsmensch über alles. Seine

Zuverlässigkeit und Disziplin sind zwar für sich genommen positive Eigenschaften, jedoch findet er nicht das richtige Maß. So arbeitet er gleich am ersten Morgen nach Rückkehr von der Hochzeitsreise<sup>375</sup>. Auch besucht er Effi nicht während ihres Urlaubes in Hohen Cremmen<sup>376</sup>, weil er sich von der Arbeit nicht lossagen kann. Bezeichnenderweise verwundert dies sogar seinen Schwiegervater, der ihn ansonsten schätzt. Gegenüber dem Privaten hat für Innstetten seine Karriere stets Vorrang, wie auch Frau von Briest konstatiert: „Innstetten ist ein Carrieremacher – vom Streber will ich nicht sprechen, das ist er auch nicht, dazu ist er zu wirklich vornehm – also Carrieremacher [...]“<sup>377</sup>. Warum diese Einstellung sein Verhalten gegenüber Effi belasten muss, beschreibt sie ihm selbst:

„[...] Du bist eigentlich, wie der Schwantikower Onkel 'mal sagte, ein Zärtlichkeitsmensch und unterm Liebesstern geboren, und Onkel Belling hatte ganz recht, als er das sagte. Du willst es bloß nicht zeigen und denkst, es schickt sich nicht und verdirbt einem die Karriere. [...]“<sup>378</sup>

Mit der Karriereorientiertheit wird auch das Beamtenmotiv eingeführt. Briest spricht mit Innstetten am Tag der Verlobung über dessen Position als Landrat und dass ihm dies zu sehr obrigkeitshörig wäre:

„So nach meinem eigenen Willen schalten und walten zu können, ist mir immer das Liebste gewesen, jedenfalls lieber – Pardon, Innstetten – als so die Blicke beständig nach oben richten zu müssen. Man hat dann bloß immer Sinn und Merk für hohe und höchste Vorgesetzte.“<sup>379</sup>

Briest deutet so das Verhalten voraus, das Innstetten letztlich an den Tag legen wird. Die Erzählinstanz berichtet: „Innstetten lebte ganz seinem Dienst und seinem Haus.“<sup>380</sup> Auch Innstetten ist sich dessen bewusst. So sagt er über sich selbst: „ich habe keine Wahl, ich bin ein Mann im Dienst“<sup>381</sup>. Abends lässt er deswegen stets seine Frau alleine, um sich nach nebenan zu den Akten

---

<sup>375</sup> Fontane: Effi Briest. S. 59.

<sup>376</sup> Fontane: Effi Briest. S. 141.

<sup>377</sup> Fontane: Effi Briest. S. 44.

<sup>378</sup> Fontane: Effi Briest. S. 143.

<sup>379</sup> Fontane: Effi Briest. S. 21.

<sup>380</sup> Fontane: Effi Briest. S. 243.

<sup>381</sup> Fontane: Effi Briest. S. 90.

zurückzuziehen.<sup>382</sup> Gleich nach dem Krieg war er wieder „bei seinen Akten“<sup>383</sup>, gibt Effi zu Anfang des Romans eine Bemerkung ihrer Mutter wieder. Auch nach dem Umzug nach Berlin geht Innstetten, obwohl die gesellschaftlichen Aktivitäten zugenommen haben, nach den Veranstaltungen noch „Akten“<sup>384</sup> abarbeiten. Er lässt Effi, schon wenige Wochen, nachdem sie in Kessin eingezogen sind, wegen eines Besuches bei Bismarck allein.<sup>385</sup> Die Erzählinstanz nennt ihn schließlich „Beamter genug“<sup>386</sup>.

Auf diese Weise seine Arbeit und seine Karriere höher als Familie und Ehe zu stellen, zeigt, dass Innstetten Arbeit und Beruf zu ernst nimmt. Er ist damit humorlos gegen Effi, weil er ihre verständlichen Bedürfnisse als junge Frau nach Gesellschaft nicht akzeptiert und nicht das richtige Maß zwischen einem pflichtbewussten Verhalten und Nachsicht für seine Familie abwägen kann, sondern stets an seinen Normen fest hält und sie übererfüllt.<sup>387</sup> Weder in bestimmten Situationen noch für Effi will oder kann er sich anders verhalten. Innstettens Rigorosität betrifft auch das Einhalten von Prinzipien. Sein Dienstmädchen Johanna weiht Effi gleich an ihrem ersten Tag in Kessin ein, dass Innstetten streng in seinen Gewohnheiten sei<sup>388</sup>. Von der Erzählinstanz wird dies bestätigt: „es entsprach seinem Charakter und seinen Gewohnheiten, genau Zeit und Stunde zu halten.“<sup>389</sup> Pastor Niemeyers Beurteilung von Innstetten wird an einer Stelle von Effi zitiert: „Das ist ein Mann von Charakter, ein Mann von Prinzipien.“<sup>390</sup> Effi selbst nimmt ihn vor ihrem Vater in Schutz: „Er ist ja ein Mann von Ehre“<sup>391</sup> und „gewissenhaft“<sup>392</sup>. Aus Prinzip verstößt Innstetten schließlich Effi. Wie die Ministerin Effi erklärt:

Ihr Herr Gemahl, verzeihen Sie, daß ich ihn nach wie vor so nenne,  
ist ein Mann, der nicht nach Stimmung und Laune, sondern nach

---

<sup>382</sup> Fontane: Effi Briest. S. 119f.

<sup>383</sup> Fontane: Effi Briest. S. 12.

<sup>384</sup> Fontane: Effi Briest. S. 262.

<sup>385</sup> Fontane: Effi Briest. S. 79f.

<sup>386</sup> Fontane: Effi Briest. S. 337.

<sup>387</sup> Auch wenn seine Schwiegermutter noch vor der Hochzeit meint: „Ja, das rechte Maß, das hält er.“ (Fontane: Effi Briest. S. 37).

<sup>388</sup> Fontane: Effi Briest. S. 60.

<sup>389</sup> Fontane: Effi Briest. S. 47.

<sup>390</sup> Fontane: Effi Briest. S. 38.

<sup>391</sup> Fontane: Effi Briest. S. 140.

<sup>392</sup> Fontane: Effi Briest. S. 141.

Grundsätzen handelt und diese fallen zu lassen oder auch nur momentan aufzugeben, wird ihm hart ankommen. Läg‘ es nicht so, so wäre seine Handlungs- und Erziehungsweise längst eine andere gewesen. Das, was hart für Ihr Herz ist, hält er für richtig.<sup>393</sup>

Verbunden ist diese Prinzipienstärke auch mit einer Angst um seine Position. Zum Beispiel als er darauf pocht, nicht aus dem Spukhaus ausziehen zu können, weil es ihn lächerlich mache<sup>394</sup>, oder die Vorhänge im Saal auf dem Dachboden des Hauses zu kürzen<sup>395</sup>, obwohl Effi sich vor deren Bewegungen ängstigt.

Allerdings ist Innstetten von Anfang an keine gänzlich humorlose Figur.<sup>396</sup> Andere Figuren verurteilt er zum Beispiel nicht, auch wenn sie gesellschaftlichen Konventionen nicht entsprechen. Die Aufnahme von Roswitha in den Haushalt wäre manchem vielleicht zu heikel gewesen, obendrein noch eine Katholikin in einer preußisch-protestantischen Familie. Innstetten stellt sie auf Gefühl von Effi jedoch ohne Vorbehalte und „in guter Laune“<sup>397</sup> ein. Die Sängerin Trippelli amüsiert ihn sehr und im Nachgang schätzt er sie gegenüber Effi, die seine Reaktion nicht verstehen kann, wie folgt ein:

[Innstetten:] „Weil Du die Trippelli nicht verstehst. Mich entzückt die Echtheit; alles da, bis auf das Pünktchen überm i.“  
[Effi:] „Du nimmst also alles als eine Komödie.“  
[Innstetten:] „Aber als was sonst? Alles berechnet für dort und für hier, für Kotschukoff und für Gieshübler. Gieshübler wird wohl eine Stiftung machen, vielleicht auch bloß ein Legat für die Trippelli.“<sup>398</sup>

---

<sup>393</sup> Fontane: Effi Briest. S. 320.

<sup>394</sup> Fontane: Effi Briest. S. 92.

<sup>395</sup> Fontane: Effi Briest. S. 66f.

<sup>396</sup> Auch wenn Rezensenten und Leser das wohl anders sahen. Fontane reagiert in einem Brief an Clara Kühnast am 27.10.1895 zum Beispiel (sicherlich auch etwas ironisch) erstaunt auf die negative Beurteilung Innstettens durch seine Leser: „[...] Ja, Effi! Alle Leute sympathisieren mit ihr und Einige gehen so weit, im Gegensatz dazu, den Mann als einen »alten Ekel« zu bezeichnen. Das amüsiert mich natürlich, giebt mir aber auch zu denken, weil es wieder beweist, wie wenig den Menschen an der sogenannten »Moral« liegt und wie die lebenswürdigen Naturen dem Menschenherzen sympathischer sind. Ich habe dies lange gewußt, aber es ist mir nie so stark entgegengetreten wie in diesem Effi Briest und Innstetten-Fall. Denn eigentlich ist er (Innstetten) doch in jedem Anbetracht ein ganz ausgezeichnetes Menschenexemplar, dem es an dem, was man lieben muß, durchaus nicht fehlt. Aber sonderbar, alle korrekten Leute werden schon bloß um ihrer Korrektheiten willen, mit Mißtrauen, oft mit Abneigung betrachtet. [...]“ (Fontane: Werke, Schriften und Briefe. I.4. S. 493f.).

<sup>397</sup> Fontane: Effi Briest. S. 134.

<sup>398</sup> Fontane: Effi Briest. S. 112.

Innstetten findet nichts Schlimmes an Trippellis Lebensweise, eine Rolle wie im Theater zu spielen und sich dafür durch Gieshüblers Geld zu finanzieren. Es ist eine Form von Fairness und im Kontext sehen, die Innstetten an dieser und anderen Stellen walten lässt. Zum Beispiel behandelt er Sidonie, als diese sich über die Koketterie der Oberförstertochter gegenüber Innstetten beschwert, gezielt ironisch, weil ihm ihr Ton zu überheblich erscheint.<sup>399</sup> Er ist also zu einem abwägenden und damit humorvollen Blick fähig – auch gegenüber Effi. Trotz des Misstrauens gegen Effi nach ihrer Schlittenfahrt mit Crampas sieht er ein, dass auch er Schuld daran trägt, dass es zu dieser Situation überhaupt kam. Effis Erleichterung über die Nachricht des Umzugs nach Berlin macht ihn zunächst argwöhnisch. Der Erzählerbericht gibt seine Gedanken wieder: er wisse, dass Eifersucht trügen könne und entscheidet, Effis Erklärung, sie sei nur erleichtert, das Spukhaus verlassen zu können, zu glauben. Er entschuldigt sich sogar bei ihr, sie allein gelassen zu haben.<sup>400</sup> Nicht zuletzt als er Effi Rollo, den Hund, zur Gesellschaft nach Hohen-Cremmen schickt, ist insbesondere Briest mit ihm versöhnt. Briest schätzt Innstetten am Ende so ein, dass dieser „ein Kavalier sei, nicht kleinlich und immer das Herz auf dem rechten Fleck gehabt habe“<sup>401</sup>.

Wie sehr Innstetten zwischen Humor und Humorlosigkeit steht, zeigt sich jedoch besonders am Punkt seiner Entscheidungsfindung wie er mit der Entdeckung der Affäre zwischen Effi und Crampas umgehen soll. Es ist sein Schwanken zwischen dem Einen und Anderen, zwischen dem Verfolgen von Konventionen und der individuellen Beurteilung, zwischen Humorlosigkeit und Humor, das hier sichtbar wird. Beweist er Humor, indem er sich entscheidet, die lange zurückliegende Affäre auf sich beruhen zu lassen – oder handelt er humorlos und verfolgt konsequent die gesellschaftlich vorgegebene Bewertung mit der daraus resultierenden Konsequenz eines Duells sowie der Verstoßung Effis.

Zwar stellt Innstetten Wüllersdorf, als dieser zu seinen Überlegungen tritt, vor vollendete Tatsachen, als er ihn bittet, die Forderung zu übergeben und sein

---

<sup>399</sup> Fontane: Effi Briest. S. 178.

<sup>400</sup> Fontane: Effi Briest. S. 215.

<sup>401</sup> Fontane: Effi Briest. S. 343.

Adjutant zu sein.<sup>402</sup> Doch das darauf folgende Gespräch zeigt, dass er durchaus immer noch zweifelt, ob er sich gesellschaftlichen Normen unterwerfen soll:

[Wüllersdorf:] „Innsetten, Ihre Lage ist furchtbar, und Ihr Lebensglück ist hin. Aber wenn Sie den Liebhaber totschießen, ist Ihr Lebensglück so zu sagen doppelt hin, und zu dem Schmerz über empfangenes Leid kommt noch der Schmerz über gethanes Leid. Alles dreht sich um die Frage, müssen Sie's durchaus thun? Fühlen Sie sich so verletzt, beleidigt, empört, daß einer weg muß, er oder Sie? Steht es so?“

[Innsetten:] „Ich weiß es nicht.“

[...]

[Innsetten:] „Es steht so, daß ich unendlich unglücklich bin; ich bin gekränkt, schändlich hintergangen, aber trotzdem, ich bin ohne jedes Gefühl von Haß oder gar von Durst nach Rache. Und wenn ich mich frage, warum nicht? so kann zunächst nichts anderes finden, als die Jahre. Man spricht immer von unsühnbarer schuld; vor Gott ist es gewiß falsch, aber vor den Menschen auch. Ich hätte nie geglaubt, daß die *Zeit*, rein als *Zeit*, so wirken könne. Und dann als zweites: ich liebe meine Frau, ja seltsam zu sagen, ich liebe sie noch, und so furchtbar ich alles finde, was geschehen, ich bin so sehr im Bann ihrer Liebenswürdigkeit, eines ihr eignen heiteren Charmes, daß ich mich, mir selbst zum Trotz, in meinem letzten Herzenswinkel zum Verzeihen geneigt fühle.“<sup>403</sup>

Innsetten wäre also durchaus bereit, Humor zu beweisen. Sich „selbst zum Trotz“<sup>404</sup> hat er kein Verlangen nach Rache. Er liebt Effi noch immer, verweist sogar selbst auf die Verjährungstheorie als möglichen Ausweg. Am Ende beugt er sich jedoch den gesellschaftlichen Konventionen:

[Innsetten:] „Weil es trotzdem sein muß. Ich habe mir's hin und her überlegt. Man ist nicht bloß ein einzelner Mensch, man gehört einem Ganzen an, und auf das Ganze haben wir beständig Rücksicht zu nehmen, wir sind durchaus abhängig von ihm. Ging' es, in Einsamkeit zu leben, so könnt' ich es gehen lassen; ich trüge dann die mir aufgepackte Last, das rechte Glück wäre hin, aber es müssen so viele leben ohne dies »rechte Glück«, und ich würde es auch müssen und – auch können. Man braucht nicht glücklich zu sein, am allerwenigsten hat man einen Anspruch darauf, und den, der einem das Glück genommen hat, den braucht man nicht notwendig aus der Welt zu schaffen. [...] Aber im Zusammenleben mit den Menschen hat sich ein Etwas ausgebildet, das nun 'mal da ist und nach dessen Paragraphen wir uns gewöhnt haben, alles zu beurteilen, die andern und uns selbst. Und dagegen zu verstoßen, geht nicht; die Gesellschaft verachtet uns, und zuletzt thun wir es

---

<sup>402</sup> Fontane: Effi Briest. S. 275.

<sup>403</sup> Fontane: Effi Briest. S. 277.

<sup>404</sup> Fontane: Effi Briest. S. 277.

selbst und können es nicht aushalten und jagen uns die Kugel durch den Kopf. [...] jenes, wenn Sie wollen, uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas, das fragt nicht nach Charme und nicht nach Liebe und nicht nach Verjährung. Ich habe keine Wahl. Ich muß.“<sup>405</sup>

Innstetten entscheidet sich also letztlich, nicht der eigenen, eigentlich humorvollen Bewertung des Ereignisses zu folgen, sondern der Bewertung, die er als die gesellschaftlich Geforderte annimmt. Er könnte jedoch anders handeln und das macht ihn schließlich humorlos.

Nach dem Duell jedoch reflektiert Innstetten noch einmal darüber, ob er richtig gehandelt hat: „es waren dieselben Gedanken wie zwei Tage zuvor, nur daß sie jetzt den umgekehrten Gang gingen und mit der Überzeugtheit von seinem Recht und seiner Pflicht anfangen, um mit Zweifeln daran aufzuhören.“<sup>406</sup> Dieses Selbstgespräch dreht sich vordergründig nochmals um die Verjährungsmöglichkeit, doch eigentlich gesteht er sich selbst ein, dass es sich um etwas Grundlegendes an ihm selbst handelt, was das Problem darstellt: seine „Prinzipienreiterei“<sup>407</sup>. Es ginge ihm nicht um persönlichen Stolz und so wäre es auch gleichgültig gewesen, wie lange die Affäre zurückliege. Innstettens Motivation war rein durch vorgestanzte Bewertungsschemata bedingt. Er ist also ebenfalls nicht fähig, sich selbst gegenüber Humor zu beweisen.

Innstetten erhält dafür nun, wenn man will, eine Strafe. Er muss jetzt, wie er selbst erkennt, die „Komödie“<sup>408</sup> weiterspielen. Er ist gefangen in seiner Entscheidung und ihren Konsequenzen und kann nicht mehr heraus. Trotzdem denkt er aber inzwischen, dass er anders hätte handeln sollen. Er nähme nun ein anderes Maß.<sup>409</sup> Innstetten bereut sein (humorloses) Verhalten und wird es auch die nächsten Jahre bereuen. So kann er sich nicht darüber freuen, als er Jahre nach der Scheidung wieder befördert wird:

„[...] nichts gefällt mir mehr; je mehr man mich auszeichnet, je mehr fühle ich, daß dies alles nichts ist. Mein Leben ist verpfuscht,

---

<sup>405</sup> Fontane: Effi Briest. S. 278.

<sup>406</sup> Fontane: Effi Briest. S. 286.

<sup>407</sup> Fontane: Effi Briest. S. 287.

<sup>408</sup> Fontane: Effi Briest. S. 287.

<sup>409</sup> Fontane: Effi Briest. S. 337.

und so hab' ich mir im Stillen ausgedacht, ich müßte mit all den Strebungen und Eitelkeiten überhaupt nichts mehr zu tun haben und mein Schulmeistertum, was ja wohl mein Eigentlichstes ist, als ein höherer Sittendirektor verwenden können.“<sup>410</sup>

Er nimmt seine Strafe für sein Verhalten hin. Innstettens humorlose Bewertung der Affäre und sein Handeln danach werden damit von ihm selbst nicht nur in Frage gestellt, sondern letztlich negiert.

Somit ist Innstettens humorloses Verhalten wichtig, um die Handlung voran zu treiben. Durch seine Humorlosigkeit, die hauptsächlich gegen Effi gerichtet ist, treibt er Effi in die Wendepunkte der Geschichte – in die Affäre, die Verbannung sowie in die Krankheit. Innstettens humorvolle Handlungen und Meinungen sind jedoch genauso wichtig: Einerseits, um für Innstetten als Figur noch eine gewisse Sympathie zu erzeugen, denn er soll nicht verurteilt werden. Andererseits, um letztlich in der Lage zu sein, sein eigenes Verhalten zu hinterfragen und als falsch zu akzeptieren.

Wenn Innstetten auch humorlos gegen sich selbst handelt, macht dies die Kritik an seinem humorlosen Verhalten gegenüber Effi noch deutlicher als sie ohnehin schon ist. Die Kritik wird sogar noch schärfer dadurch, dass der Verurteilende sich am Ende selbst verurteilt. Somit wird die Verurteilung von Innstettens Handeln zur Verurteilung der gesellschaftlichen Regeln, denen Innstetten gefolgt und eben zum Teil auch zum Opfer gefallen ist. Doch hier liegt die entscheidende Funktion von Innstettens Position zwischen Humor und Humorlosigkeit – es wird keine pauschale Gesellschaftskritik geübt. Denn Innstettens Selbstkritik bezieht sich allein auf seine Behandlung Effis in ihrem besonderen Fall. Seine sonstigen Prinzipien gehen nicht über Bord. Er stellt keinen Freibrief für den Ehebruch im Allgemeinen aus. Auch soll kein Umbruch der gesellschaftlichen Vorgaben – zum Beispiel der Praxis einer arrangierten Ehe – eingefordert werden. Innstetten bereut allein sein individuelles Urteil. So steht Innstetten zwar für die humorlosen – weil starren – gesellschaftlichen Moralvorstellungen, doch nur, um letztendlich

---

<sup>410</sup> Fontane: Effi Briest. S. 340.

Sinnbild dafür zu sein, im einzelnen Fall abzuwägen und gegebenenfalls mit Humor zu werten.

### **3.2.1.2 Die Eltern Briest**

Effis Eltern, Herr und Frau von Briest, bilden den Rahmen der Erzählung. Sie treten vom ersten bis zum letzten Kapitel, in dem ihnen die letzten Worte gehören, immer wieder auf. Als Beobachter und Kommentatoren sind sie damit für den Leser in einer potentiellen Position, eine Bewertung des Geschehens vorzugeben. Doch auch ihnen wird nicht nur Humor oder Humorlosigkeit zugeschrieben.

Frau von Briest wirkt zunächst als die mit Kalkül Agierende und damit Humorlose. Sie selbst konnte Innstetten nicht heiraten, weil er in der gesellschaftlichen Hierarchie seinerzeit noch nicht weit genug aufgestiegen war. Nun gibt sie ihrer Tochter mit auf den Weg: „Du wirst deine Mutter noch überholen“<sup>411</sup>. Ihr Ehrgeiz überträgt sich damit auf Effi. Frau von Briest ist auf die Wahrung von Form und Status bedacht. Deswegen kritisiert sie die prosaische Art ihres Mannes. Einem Bediensteten gibt sie mit: „aber das geht vor, alles in Ordnung haben“<sup>412</sup>. Sie ist es, die Effi nach deren Verstoßung durch Innstetten schreibt, dass ihr beide Heime verwehrt werden – angeblich nicht, weil dann auch sie selbst und ihr Mann aus der Gesellschaft ausgeschlossen wären, sondern um Effi die Verurteilung ihrer Tat zu verdeutlichen.<sup>413</sup> Dabei sagt sie später, als ihr Mann die kranke Effi nach Hohen-Cremmen holen möchte, dass dies gerade wegen der Gesellschaft nicht ginge. Man sei nicht nur zur Zärtlichkeit auf der Welt:

„[...] Mache mir keine Vorwürfe, Briest; ich liebe sie so wie du, vielleicht noch mehr; jeder hat seine Art. Aber man lebt doch nicht bloß in der Welt, um schwach und zärtlich zu sein und alles mit Nachsicht zu behandeln, was gegen Gesetz und Gebot ist und was die Menschen verurteilen und vorläufig wenigstens, auch noch – mit Recht verurteilen.[...]“<sup>414</sup>

---

<sup>411</sup> Fontane: Effi Briest. S. 18.

<sup>412</sup> Fontane: Effi Briest. S. 40.

<sup>413</sup> Fontane: Effi Briest. S. 302.

<sup>414</sup> Fontane: Effi Briest. S. 328.

Deswegen bereut Frau von Briest ihr Verhalten nicht und sagt das ihrer Tochter sogar direkt.<sup>415</sup> Da sie somit nicht abhängig von der Situation und nicht einmal für ihre Tochter und von ihren Prinzipien abrücken kann, entgegen eigener Aussagen, dass dies möglich wäre, wirkt sie humorlos.

Frau von Briest ist aber auch nachsichtig, sogar mit Effi. Als diese eine Krankheit vortäuscht, um nicht mehr nach Kessin zurückkehren zu müssen, erkennt Frau von Briest das wohl, sagt jedoch nichts.<sup>416</sup> Sie weist Vetter Briest auch nicht für unpassende Kommentare zurecht.<sup>417</sup> Als Effi wieder bei ihnen wohnt, scheint Frau von Briest sogar die Affäre akzeptieren zu können: „die Mama, die, nach Frauenart, nicht ganz abgeneigt war, die ganze Sache, so schmerzlich sie blieb, als einen interessanten Fall anzusehen, wetteiferte mit ihrem Manne in Liebes- und Aufmerksamkeitsbezeugungen“<sup>418</sup>. Frau von Briests Humorlosigkeit wird jedoch deutlicher und öfter dargestellt, auch wenn sie inhaltlich betrachtet zum Beispiel nicht schärfer urteilt als Briest.

Doch bei Briest, der ohnehin stärker hervortritt als seine Frau, wird der Humor mehr betont und seine Humorlosigkeit zum Teil mit Komik sympathisch gemacht. So zeigt Herr von Briest zum Beispiel komische Qualitäten, wenn er in seiner gewissen Unbeholfenheit, seinen Gefühlen den angemessenen Ausdruck zu verleihen sucht. Frau von Briest denkt laut Erzählinstanz über ihn: „Denn mit Briest ließ sich leben, trotzdem er ein wenig prosaisch war und dann und wann einen kleinen frivolen Zug hatte.“<sup>419</sup> Frau von Briest beschwert sich über seine unangenehmen Bemerkungen<sup>420</sup>, dass ihm nichts heilig sei in seinen Aussagen<sup>421</sup> und dass er sich während Effis Hochzeit im Ton vergreife<sup>422</sup>. Es sind also die unpassenden Bemerkungen selbst, aber auch die Wiederholung der Fehlritte, die komisch wirken.

---

<sup>415</sup> Fontane: Effi Briest. S. 345.

<sup>416</sup> Fontane: Effi Briest. S. 236.

<sup>417</sup> Fontane: Effi Briest. S. 24.

<sup>418</sup> Fontane: Effi Briest. S. 329.

<sup>419</sup> Fontane: Effi Briest. S. 19.

<sup>420</sup> Fontane: Effi Briest. S. 27.

<sup>421</sup> Fontane: Effi Briest. S. 31.

<sup>422</sup> Fontane: Effi Briest. S. 39.

Briest wirkt allerdings ebenfalls jovial und wird bei seinem ersten Auftritt von der Erzählinstanz so präsentiert: „Ritterschaftsrat von Briest, ein wohlkonservierter Fünfziger von ausgesprochener Bonhomie“<sup>423</sup>. Die Erzählinstanz nennt ihn des Weiteren den „joviale[n] Brautvater“<sup>424</sup>. Dies gehört zum Bild des humorvollen Briest. Nicht jeder würde genügend guten Willen aufbieten, seinen ehemaligen Konkurrenten im Werben um seine Frau an seine geliebte Tochter zu verheiraten. Briest zieht seine Frau nur mit der alten Flamme auf, wie Effi berichtet.<sup>425</sup> Auch nach der Hochzeit versucht er mit seiner Frau zu scherzen, dass sie doch besser als Effi zu Innstetten gepasst hätte.<sup>426</sup> Außerdem wird er, in seiner ersten richtigen Beschreibung durch die Erzählinstanz, beim Verlobungessen als regelrecht zärtlich gegen den Schwiegersohn beschrieben.<sup>427</sup> Er ist damit als Figur vergleichbar mit Schmidt aus *Frau Jenny Treibel*, der als weise und ältere männliche Figur zwar das Geschehen kommentiert, es jedoch auch mit Humor akzeptiert.<sup>428</sup>

So humorvoll, wie Briest sich gibt und er auch hauptsächlich präsentiert wird, ist er allerdings nicht immer. Ignorant hört er seinen Gesprächspartnern meist nicht richtig zu, da es ihn nicht interessiert oder er es nicht merkt, wie die Erzählinstanz zeigt.<sup>429</sup> Auch sonst verfolgen ihn kaum Selbstzweifel; seine Frau „überließ ihn im übrigen seiner eigenen Beschämung, die aber nicht groß war“<sup>430</sup>. Zwar sagt er über sich selbst, dass ihm berufliche Posten nichts bedeuten: „Briest sprach von dem Schwierigen einer landrätlichen Stellung; sie sei ihm verschiedentlich angetragen worden, aber er habe jedesmal gedankt.“<sup>431</sup> Doch seine Frau weiß, dass sozialer Stand für ihn wichtig ist. Sie schreibt über Briest, als Innstetten befördert wird: „Briest wird unendlich glücklich sein, er tut immer so gleichgültig

---

<sup>423</sup> Fontane: Effi Briest. S. 18.

<sup>424</sup> Fontane: Effi Briest. S. 19.

<sup>425</sup> Fontane: Effi Briest. S. 13.

<sup>426</sup> Fontane: Effi Briest. S. 41.

<sup>427</sup> Fontane: Effi Briest. S. 19.

<sup>428</sup> Bange fokussiert sich in der einzigen Analyse zum Thema Humor in *Effi Briest* auf Briest, wenn er ihn als den gütigen Vater darstellt, der schließlich seine „Überlegenheit in die Tat umsetzt“ (Bange: Humor und Ironie in „Effi Briest“. In: Fontanes Realismus. S. 145). Er lässt dabei jedoch die anderen Figuren, Humorlosigkeit bei Briest und dessen Passivität außer Acht.

<sup>429</sup> Fontane: Effi Briest. S. 26.

<sup>430</sup> Fontane: Effi Briest. S. 27.

<sup>431</sup> Fontane: Effi Briest. S. 21.

gegen dergleichen, eigentlich hängt er aber mehr daran als ich.“<sup>432</sup> Genauso ist er darauf bedacht festzuhalten, dass die Briests nicht schlechter seien als die Innstettens.<sup>433</sup> Auch steht Briest in der starren Einhaltung von gesellschaftlichen Moralvorstellungen den anderen humorlosen Figuren in nichts nach: Einen Angestellten entlässt er wegen eines bloßen Techtelmechtels<sup>434</sup>, und im Nachhinein gesteht er, dass er der gleichen Meinung war wie seine Frau, Effi zu verstoßen.<sup>435</sup> Briest kann also nicht immer humorvoll andere Vorstellungen neben seinen eigenen gelten lassen und nicht über dieses Verhalten reflektieren. Seinen Status nimmt er zu ernst.

Wie diese zwei Seiten – die humorlose und die humorvolle – in Briest nebeneinander existieren, drückt sein Motto aus: ‚Das ist ein (zu) weites Feld‘ – eine so charakteristische Aussage, dass sogar Innstetten sie zitiert.<sup>436</sup> Im Gespräch mit seiner Frau am Tag nach Effis Hochzeit verwendet Briest die Formulierung gleich mehrmals; zunächst in Bezug auf den Kunstenthusiasmus Innstettens während der Hochzeitsreise und später mit Blick auf dessen Schlaubergerei.<sup>437</sup> Ein drittes Mal sagt Briest den Satz gegen Ende des Gesprächs, das er damit abbricht, da Frau von Briest eine Prognose über den Ausgang der Ehe ihrer Tochter abgibt.<sup>438</sup> Schließlich verwendet er den Satz in einem anderen Gespräch mit seiner Frau, als sie von Effis Heimweh ausgehend auf die Rolle der Frau in einer Ehe zu sprechen kommen. Briest möchte so ausweichen, da er von seiner Frau direkt mit Vorwürfen konfrontiert wird, er hätte das Schicksal Effis abwenden können.<sup>439</sup> Eine weitere Häufung des ‚weiten Feldes‘ findet sich in einem Gespräch mit Effi, als sie nach einem Jahr Ehe wieder zu Besuch zu Hause ist. Effi erzählt, dass der Hund Rollo ihr oft eine Rettung war, und Briest wirft die Frage auf, ob Tiere nicht besser seien als Menschen.<sup>440</sup> Doch bricht er diese Vermutung mit seiner Weites-Feld-Aussage wieder ab. Auf dieselbe Art schließt er das Gespräch in der

---

<sup>432</sup> Fontane: Effi Briest. S. 218.

<sup>433</sup> Fontane: Effi Briest. S. 28.

<sup>434</sup> Fontane: Effi Briest. S. 26.

<sup>435</sup> Fontane: Effi Briest. S. 328.

<sup>436</sup> Fontane: Effi Briest. S. 219.

<sup>437</sup> Fontane: Effi Briest. S. 41.

<sup>438</sup> Fontane: Effi Briest. S. 45.

<sup>439</sup> Fontane: Effi Briest. S. 47.

<sup>440</sup> Bp. Fontane: Effi Briest. S. 140.

Diskussion, ob öffentliche Zärtlichkeit nicht lächerlich wirkt. Er meint, man müsse es darauf ankommen lassen, allerdings möchte er diese Meinung nicht nach außen dringen lassen: „[...] Übrigens sage nichts darüber, auch nicht zu Mama. Es ist so schwer, was man thun und lassen soll. Das ist auch ein weites Feld.“<sup>441</sup> Zum Ende des Buches ist es Frau von Briest, die die ultimative Schuldfrage stellt, ob man Effi hätte härter rannehmen oder nicht so jung verheiratet sollen.<sup>442</sup> Doch Briest mahnt seine Frau, das sei ein „zu weites Feld“<sup>443</sup>.

Die Aussage ‚weites Feld‘ wird von Briest also einerseits eingeworfen, wenn er eine weiterführende Diskussion vermeiden will, die ihn in seinen Ansichten angreifbar machen könnte, beziehungsweise wenn er unkonventionelle Ansichten preisgegeben hat, die er relativieren möchte. Dieses Ablenken und Relativieren durch den Satz zeugt von Briests Humorlosigkeit, da er keine eigenen Fehler akzeptiert, Unangenehmes abbricht oder eventuell humorvolle Ansichten verschleiert. Doch wie Bange richtig feststellt, drückt sich in der Aussage andererseits auch Briests Humor aus:

In seinem berühmten Wort vom ‚weiten Feld‘ des Lebens kommt seine lächelnde Skepsis, seine Auffassung des Lebens als etwas Widerspruchsvolles, Doppeldeutiges zum Ausdruck. In seiner Haltung paaren sich Verständnis für den Menschen, Mitfühlen mit dem Einzelnen, eine gewisse Distanz gegenüber der gesellschaftlichen Konvention, in der er lebt, und eine gewisse Machtlosigkeit angesichts ihrer Forderungen.<sup>444</sup>

Briest beschreibt das Nebeneinander von Widersprüchen in der Welt und akzeptiert es, so wie er seine Überforderung damit zugibt. Preisendanz führt das Beispiel dieser Figurenrede als Kernstück seines Ansatzes des Ausdrucks vom Komplexen durch Nebensächlichkeiten in der Figurenrede an.<sup>445</sup> ‚Ein weites Feld‘ drückt bei Briest jedoch Humor und Humorlosigkeit aus.

Obwohl beide Eltern Briest hauptsächlich als passive Beobachter konzipiert sind beweisen sie auch durch ihre gemeinsamen Handlungen Humor, indem sie sich

---

<sup>441</sup> Fontane: Effi Briest. S. 141.

<sup>442</sup> Fontane: Effi Briest. S. 350.

<sup>443</sup> Fontane: Effi Briest. S. 350.

<sup>444</sup> Bange: Humor und Ironie in „Effi Briest“. In: Fontanes Realismus. S. 143.

<sup>445</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 238.

zum Beispiel nicht vollständig von ihrer Tochter abwenden. Die Erzählinstanz beschreibt sie als Eltern, „von denen sie [Effi] immer geliebt worden war, auch in den Jahren ihres Elends und ihrer Verbannung“<sup>446</sup>. Dem Brief seiner Frau, mit dem sie Effi verstoßen, legt Briest Geld bei<sup>447</sup> und auch weiterhin werden die Eltern ihre Tochter finanziell unterstützen.<sup>448</sup> Letztlich entscheiden sie sich sogar, Effi nach Hause zu holen. Als Geheimrat Rummschüttel schreibt, dass es um die Gesundheit der Tochter nicht gut stehe, diskutiert das Ehepaar die Optionen und zeigt zum ersten Mal Initiative. Während Frau von Briest, wie oben zitiert, auf die Gesellschaft verweist, hält Briest die Liebe zum Kind dagegen:

[Frau von Briest:] „Dann ist es vorbei mit Katechismus und Moral und mit dem Anspruch der »Gesellschaft«.“  
[Briest:] „Ach, Luise, komme mir mit Katechismus so viel Du willst; aber komme mir nicht mit der »Gesellschaft«.“  
„Es ist sehr schwer, sich ohne Gesellschaft zu behelfen.“  
„Ohne Kind auch. Und dann glaube mir, Luise, die »Gesellschaft«, wenn sie nur will, kann auch ein Auge zudrücken. [...]“<sup>449</sup>

So entschließen sich die Eltern, die gesellschaftlichen Konsequenzen zu tragen, und lassen Effi nach Hause kommen.<sup>450</sup>

Dieses Dazwischen, einerseits Effi humorlos zu verstoßen, sie andererseits humorvoll zu unterstützen, ist wichtig für ihre Funktion als kontinuierliche Beobachter und Kommentatoren. Zwar führen die Eltern den Leser durch das Geschehen, machen in den gemeinsamen Gesprächen die Etappen der Geschichte deutlich und auf mögliche Probleme aufmerksam. So bedauert Frau von Briest das „arme Kind“<sup>451</sup>, als Effis Heimweh aus den Briefen von der Hochzeitsreise deutlich wird. Briest meint, Innstetten würde Effi, das Naturkind, mit seinem Kunstenthusiasmus quälen.<sup>452</sup> Er fragt seine Frau sogar, „ob sie [Effi] ihn [Innstetten] nicht liebt?“<sup>453</sup> Ein Gespräch zwischen der Mutter und Effi wird noch

---

<sup>446</sup> Fontane: Effi Briest. S. 330.

<sup>447</sup> Fontane: Effi Briest. S. 299.

<sup>448</sup> Fontane: Effi Briest. S. 301 und 312.

<sup>449</sup> Fontane: Effi Briest. S. 328.

<sup>450</sup> Fontane: Effi Briest. S. 328. Trotz der Härte, in der ihr Verhalten einem heutigen Leser erscheinen muss, sind sie für zeitgenössische Verhältnisse außergewöhnlich nachgiebig.

<sup>451</sup> Fontane: Effi Briest. S. 47.

<sup>452</sup> Fontane: Effi Briest. S. 41.

<sup>453</sup> Fontane: Effi Briest. S. 42.

einmal durchgegangen. Frau von Briest kommt zu dem Schluss, dass Effis Einstellung zur Ehe zwar durch Ehrgeiz und dem Wunsch nach Innstettens Karriere, aber auch durch Vergnügungsanspruch geprägt ist.<sup>454</sup> Beide Eltern wissen, dass Innstetten Effi nicht die Unterhaltung geben wird, die sie braucht. Frau von Briest geht sogar so weit, zu prophezeien, dass es damit nur eine Weile gutgehen wird.<sup>455</sup> In einem weiteren Gespräch der Eheleute, als Effi zu Besuch ist, nachdem man nach Berlin umzog und die Affäre beendet ist, fragt Briest seine Frau, ob bei Effi alles in Ordnung sei.<sup>456</sup> Effi benehme sich mehr als Tochter, denn als Ehefrau und Mutter. Mit der Antwort Frau von Briests, dass sie auch nicht alles von Effi wisse, es jetzt wohl in Berlin besser ginge und diese kein stilles Wasser sei, findet er sich ab.

Die Rollen und Positionen in diesen Gesprächen sind oft verteilt zwischen Humor und Humorlosigkeit (mit Dominanz der Humorlosigkeit bei Frau von Briest), so dass sich keine eindeutige Aussage des Gesprächs ergibt. Außerdem wird deutlich, dass, wenn beide gemeinsam Humor beweisen, dies nur zugunsten Effis der Fall sein darf. Sie bewegen sich zunächst immer noch innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen und zweifeln auch daran, diese zu umgehen. Sie beweisen letztlich Humor, weil es sich um ihre Tochter handelt; es geht ihnen allerdings nicht darum, gesellschaftliche Normen zu verändern. Ihr Urteil und schließlich Verhalten darf nicht pauschalisiert verstanden werden. Deswegen liefern sie als Kommentatoren durch ihre Gespräche auch sonst keine eindeutige Referenz für den Leser, keine Meinung oder Aussage, die hieraus hervorgehen soll.

### **3.2.1.3 Roswitha**

Roswitha, zunächst als Amme für Effis Tochter Annie eingestellt und schließlich Haushälterin, ist dagegen in jeglicher Hinsicht eine Exotin – bezüglich des Status und des Humors. Sie ist die einzige Bedienstete, die in diesem Roman voller Adelsvertreter, insbesondere durch den Umfang an direkter Rede, hervorsticht.

---

<sup>454</sup> Fontane: Effi Briest. S. 44.

<sup>455</sup> Fontane: Effi Briest. S. 44.

<sup>456</sup> Fontane: Effi Briest. S. 254.

Roswitha sagt in ihrer direkten Art öfter etwas zu direkt, was sie denkt. Wie Effi meint: „ein bißchen geradezu, aber das schadet nichts, das sind mitunter die besten“<sup>457</sup>. Roswitha erklärt zum Beispiel in Bezug auf Annies Lehrerin frei heraus: „Das Fräulein sei eine dumme Gans; das käme davon, wenn man zuviel gelernt habe.“<sup>458</sup> Mit ihren Geschichten erheitert sie Effi.<sup>459</sup>

Roswitha ist überdies die einzige Figur, die durchgehend zu Effi hält und damit Humor beweist. Als Effi verstoßen wird, besucht sie Effi<sup>460</sup> und bietet sich an, für sie zu arbeiten<sup>461</sup>. Es ist für Roswitha selbstverständlich, bei Effi zu bleiben, weil diese auch ihr geholfen hat, wie sie sagt:

„Denn, gnädige Frau, das hab‘ ich nicht vergessen, als ich da auf dem Kirchhof saß, mutterwindallein und bei mir dachte, nun wäre es doch wohl das beste, ich läge da gleich mit in der Reihe. Wer kam da? Wer hat mich da bei Leben erhalten? [...] Und da kam die gnädige Frau. Und ich will nicht selig werden, wenn ich das vergesse.“<sup>462</sup>

Schließlich ist es Roswitha, die Innstetten bittet, der kranken Effi Rollo zu schicken.<sup>463</sup> Sie tut dies ohne Vorwürfe und ohne Effis Situation direkt und damit bewusst anzusprechen. Sie bringt also somit auch denjenigen Humor entgegen, die ihrer Meinung nach falsch handeln, fordert im Gegenzug jedoch Humor von ihnen ein. Wie Wüllerdorf über Roswitha bemerkt: „die ist uns allen über“<sup>464</sup>. Roswitha kann die Situation Effis anders beurteilen, da sie Außenstehende und Außenseiterin ist. Sie ist gerade wegen dieses Außenseitertums in der Lage, Humor zu zeigen und die Lage anders zu bewerten, als zum Beispiel Innstetten, der zum System gehört.

Als Figur ist Roswitha damit ähnlich wie Schmolke in *Frau Jenny Treibel* konzipiert: als Vertreterin der unteren Schichten, die jedoch in ihrem simplen Verständnis der Welt die Situation richtig beurteilt und korrigierend auf die

---

<sup>457</sup> Fontane: Effi Briest. S. 132.

<sup>458</sup> Fontane: Effi Briest. S. 269.

<sup>459</sup> Fontane: Effi Briest. S. 135.

<sup>460</sup> Fontane: Effi Briest. S. 310.

<sup>461</sup> Fontane: Effi Briest. S. 311.

<sup>462</sup> Fontane: Effi Briest. S. 312f.

<sup>463</sup> Fontane: Effi Briest. S. 339.

<sup>464</sup> Fontane: Effi Briest. S. 339.

Hauptfiguren wirkt. Roswitha bringt dort Humor entgegen, wo vordergründig dergleichen nicht angebracht ist – so zum Beispiel gegenüber Effi. Bei ihrem Humor handelt es sich nicht um einen Perspektivenwechsel in der Figur selbst. Roswitha weiß zwar um andere Sichtweisen auf Effis Situation und akzeptiert diese, auch wenn sie ihre Sichtweise offen dagegen stellt. Doch vielmehr repräsentiert ihre Person und Sichtweise die alternative Sicht im Kontext der Konstellation im Roman. Als durchweg sympathische Figur scheint sie dabei für die Deutungsweise zu stehen, die der Leser Effi angedeihen lassen sollte. Ihre Autorität als moralische Instanz wird von den anderen Figuren anerkannt (vgl. Wüllersdorf oben), auch wenn sie eine Nebenfigur bleibt. So bildet Roswitha zumindest ein kleines humorvolles Gewicht im Geflecht der Beurteilungen Effis durch andere Figuren.

#### ***3.2.1.4 Weitere Nebenfiguren***

Die Bewertung Effis und der Affäre ist auch der Aspekt, an dem sich Humor oder Humorlosigkeit der anderen Figuren zeigt. Die Fülle von Nebenfiguren, aus denen hier exemplarisch einige herausgegriffen werden sollen, teilt sich einerseits in diejenigen, die Effi und/oder ihren Fehltritt mit Humor betrachten und damit in dieser bestimmten Situation von der konventionellen Bewertung abweichen, und andererseits diejenigen, die Effi nach den üblichen Normen der Gesellschaft einschätzen.

Zu letzterer Gruppe gehört zum Beispiel Sidonie Grasenabb. Die adelige, alte Jungfer und selbsterklärte protestantische Moralinstanz in Kessin repräsentiert den Kessiner Landadel, der Effi bereits auf ihrer ersten Vorstellungsrunde negativ beurteilt.<sup>465</sup> Sidonie verurteilt Effi gleichweg als „Atheistin“<sup>466</sup>. Ihre Moral beschränkt sich allerdings auf despektierliche Kommentare gegen andere, so bei Annies Taufe gegen den Pastor<sup>467</sup>: Sie empört sich über die kecke Art der Tochter

---

<sup>465</sup> Fontane: Effi Briest. S. 75.

<sup>466</sup> Fontane: Effi Briest. S. 75.

<sup>467</sup> Fontane: Effi Briest. S. 136.

des Oberförsters, die als Spiegelbild einer jungen Effi eingeführt wird.<sup>468</sup> Beim Pastor beschwert sich Sidonie, dass er der Förstertochter keine „Zucht“<sup>469</sup> beigebracht habe – indirekt zielt sie mit dieser Äußerung auch auf Effi. Aus Sidonie spricht der Standesdünkel, als sie von „gesellschaftlicher Ordnung“<sup>470</sup> redet und dass der Oberförster ein zu edles Geschirr für seinen Stand hätte<sup>471</sup>. Sie fühlt sich berufen, Effi aufgrund ihrer Schwäche und des sich abzeichnenden Fehltritts zu belehren. Einen solchen Angriff startet Sidonie, als sie auch noch explizit darauf besteht, allein mit Effi im Schlitten nach Hause zu fahren. Sidonie nennt Effi „nervenkrank“<sup>472</sup> und sagt, dass man manchen sehr leicht ins Herz schauen könne<sup>473</sup> – eine Äußerung, die auf Effis Empfänglichkeit für Crampas anspielt. Doch diese Belehrung geschieht weder aus eigener moralischer Überlegenheit, noch aus wohlwollender Warnung oder christlichen Moralvorstellungen, wie Sidonie durch die Art und Weise wie sie kommentiert demonstriert. Sidonie zeigt durchweg eine harte Reaktion auf andere Figuren, die nicht einmal in Einzelfällen humorvoll abweichen kann – sie akzeptiert keine Meinung neben ihrer eigenen, sieht nichts relativiert im Kontext und nimmt sich in ihren Moralvorstellungen zu ernst. Zudem reflektiert sie nicht über dieses Verhalten. Sidonie ist folglich als humorlose Figur angelegt und lässt als Stellvertreterin des Kessiner Adels auch diesen als humorlos erscheinen. Diese Kessiner Humorlosigkeit ist zum Teil die Grundlage für Effis Leiden in ihrer Kessiner Zeit. Die Humorlosigkeit bringt damit einerseits die Handlung mit voran und tritt andererseits als zu kritisierendes Verhalten hervor.

Geheimrätin Zwicker dagegen, eine Kurbegleitung Effis, gibt sich zunächst relativ locker. Effi schreibt von der Kur nach Hause: „die Zwicker sei reizend, etwas frei, wahrscheinlich sogar mit einer Vergangenheit, aber höchst amüsant“<sup>474</sup>. Dabei tritt sie auch scheinbar humorvoll auf, wie Effi berichtet: „[als ich] beispielsweise

---

<sup>468</sup> Fontane: Effi Briest. S. 178f.

<sup>469</sup> Fontane: Effi Briest. S. 179.

<sup>470</sup> Fontane: Effi Briest. S. 180.

<sup>471</sup> Fontane: Effi Briest. S. 180.

<sup>472</sup> Fontane: Effi Briest. S. 184.

<sup>473</sup> Fontane: Effi Briest. S. 185.

<sup>474</sup> Fontane: Effi Briest. S. 265.

neulich von Nana gesprochen und dabei gefragt habe, ob es denn wirklich so schrecklich sei, habe die Zwicker geantwortet: »Ach, meine liebe Baronin, was heißt schrecklich? Da gibt es noch ganz anderes.«<sup>475</sup>. Geheimrätin Zwicker scheint jedoch nur so. Denn obwohl sie selbst wohl Fehler in ihrer Vergangenheit gemacht hat, wie das vorstehende Zitat andeutet, zeigt sie sich nicht humorvoll gegenüber Effi, als sie von deren Affäre erfährt. Ihr einziges Interesse ist, den neuesten Klatsch zu erfahren.<sup>476</sup> So bedrängt sie Effi, ihr zu verraten, was in dem Brief von Effis Mutter steht, mit dem Effi verstoßen wird. Triumphierend schreibt sie an eine Freundin, als sie alles über die Affäre herausgefunden hat, dass Effi selbst schuld sei, wenn sie so dumm war, die Liebesbriefe von Crampas aufzubewahren.<sup>477</sup> Die Zwicker ist also humorlos, da sie sich humorvoll und weltoffen darstellt, jedoch in Wirklichkeit aus Sensationsgier heraus über Effi urteilt. Obwohl andeutungsweise selbst nicht ohne moralischen Makel, ist sie nicht fähig, eine andere Sichtweise anzunehmen und Effis moralischen Fehltritt mit Humor zu betrachten. Die Zwicker bringt damit eine neue humorlose Sichtweise auf Effi in das Geflecht von Sichtweisen des Romans ein. Sie kennt Effi nicht besonders gut und urteilt hauptsächlich aufgrund der Informationen, die sie aus der Zeitung bekommt – wie es auch andere täten, die unbeteiligt darüber läsen. Die Zwicker ‚ver‘urteilt Effi aber nicht, jedenfalls nicht im Sinne einer schockierten Reaktion. Sie macht nicht einmal deutlich, dass sie den Ehebruch persönlich falsch findet. Es tritt nur hervor, dass allgemein ein Ehebruch als falsch gilt. Mit der Reaktion der Zwicker wird nahegelegt, dass zwar die moralische Norm der Ehe noch wert hat, allerdings nicht mehr absolut verfechtet wird, da ein reißerisches Vergnügen an dem Bruch dieser Norm besteht. Die Humorlosigkeit der Zwicker steht für den zu kritisierenden scheinheiligen Umgang mit dem Ehebruch.

Die humorlose Bewertung von Effi bleibt jedoch nicht auf Figuren aus dem Adel beschränkt. Auch Johanna, das Hausmädchen Innstettens, bringt für Effi und ihre

---

<sup>475</sup> Fontane: Effi Briest. S. 266.

<sup>476</sup> Fontane: Effi Briest. S. 304.

<sup>477</sup> Fontane: Effi Briest. S. 305.

Situation keinen Humor auf. Als sie ohne Zögern Innstetten von Effis Verhalten in der Spuknacht erzählt, obwohl diese sie gebeten hatte, nichts zu sagen – und Effi damit desavouiert<sup>478</sup> –, wird ihr zum Teil hinterhältiger Charakter zum ersten Mal deutlich. Johanna fühlt sich nämlich als etwas Besseres. Gegenüber Roswitha und deren früheren ungewollten Schwangerschaft glaubt sie, moralisch überlegen zu sein: „Wenn man sich besser hält, so kann dergleichen nicht vorkommen.“ Das alles dachte sie, sprach’s aber nicht aus.“<sup>479</sup> Nur deswegen empfindet Johanna keine Eifersucht gegenüber Roswitha<sup>480</sup>. In ihrer Haltung fühlt sie sich bestätigt, als Innstetten ihr nach dem Auffliegen der Affäre als erste sagt, dass Effi nicht wiederkommen wird. Die Erzählinstanz berichtet über den von Johanna empfundenen Stolz im Zusammenhang mit dem Auffliegen der Affäre: Sie habe zwar auch Mitgefühl für Effi, wie die Erzählinstanz betont; ihr Stolz darüber, die Information zuerst bekommen zu haben, sei jedoch größer.<sup>481</sup> So zeigt sie sich vollkommen unfähig, die Unangemessenheit ihres eigenen Verhaltens und ihrer Meinung über Effi angesichts ihrer niedrigeren sozialen Position zu reflektieren. Sie nimmt sich selbst zu ernst und wichtig dafür.

Johanna ist in dieser mangelnden Selbstreflexion Roswitha ähnlich, doch fungiert sie eigentlich als deren Kontrastfigur. Johanna verstärkt mit ihrer Humorlosigkeit den Humor von Roswitha in Bezug auf Effi. Johanna bildet außerdem auch einen Spiegel für Innstetten. Dieser sagt in Zusammenhang mit seinen Zweifeln über das Duell und sein Handeln:

„Wenn Johanna eintritt, ein sogenanntes Juwel, so wird mir angst und bange. Dieses Sich-in-Szene-setzen (und Innstetten ahmte Johanna’s Haltung nach), diese halb komische Büstenplastik, die wie mit einem Spezialanspruch auftritt, ich weiß nicht, ob an die Menschheit oder an mich –“<sup>482</sup>

Innstetten ist letztlich angewidert von Johannas Überheblichkeit und damit auch ihrer humorlosen Haltung gegenüber Effi. Sein Fehlverhalten wird ihm dadurch nur noch mehr bewusst gemacht.

---

<sup>478</sup> Fontane: Effi Briest. S. 89.

<sup>479</sup> Fontane: Effi Briest. S. 267.

<sup>480</sup> Fontane: Effi Briest. S. 135.

<sup>481</sup> Fontane: Effi Briest. S. 289.

<sup>482</sup> Fontane: Effi Briest. S. 339.

Dem gegenüber stehen diejenigen Figuren, die Effi mit Humor betrachten. Der Kessiner Apotheker Alfonso Gieshübler spielt dabei eine große Rolle. Er ist von der ersten Minute an begeistert von Effi und bemüht sich in ihrer Kessiner Zeit aufopfernd um sie. Er wird deswegen auch ihre Bezugsperson und (neben von Padden) der einzige aus Kessin, von dem sie noch später sprechen wird. Gieshübler wird von allen Seiten positiv beschrieben. So sagt Innstetten über ihn: „er ist unsere beste Nummer hier, Schöngeist und Original und vor allem Seele von Mensch, was immer noch die Hauptsache bleibt“<sup>483</sup>. Innstettens Gegenpart Crampas bestätigt das, wenn auch etwas ironisch: Gieshübler sei der „einzig vernünftige Mensch hier“<sup>484</sup>. Laut Effi sei er „der einzig nette Mensch hier, trotzdem er eine hohe Schulter hat“<sup>485</sup> und zum Abschied sagt sie ihm direkt, er sei „der Beste“<sup>486</sup>. Diese durchweg positive Beurteilung gründet sowohl auf Verharmlosung als auch Unterschätzung. Mit einem physischen Defizit wird Gieshübler von Innstetten nicht als Konkurrenz wahrgenommen. Zumindest sieht er Effi lieber mit ihm als mit Crampas.<sup>487</sup> Seine Tapsigkeit und sein Übereifer machen Gieshübler meist humorlos, da er nicht zu bemerken scheint<sup>488</sup>, dass er nicht ernst genommen wird.

Nur in Bezug auf Effi wird ihm Gelegenheit gegeben, Humor zu zeigen. Aufgrund ihrer Jugend will Gieshübler Effi bei ihrer ersten Begegnung ohnehin schon alles verzeihen: „Die Jugend, auch in ihren Fehlern ist sie noch schön und liebenswürdig, und das Alter, auch in seinen Tugenden taugt es nicht viel“<sup>489</sup>. Nach dem Duell, zumindest gibt Wüllersdorf das in einem Brief an Innstetten wieder, ist Gieshübler erschüttert – nicht so sehr über den Tod Crampas, „aber die Frau, die Frau!“<sup>490</sup>. Er hätte Effi an Stelle Innstettens verzeihen, hätte eine andere Sicht angenommen als ihre Verurteilung. Gieshübler bildet mit diesem Humorbeweis einen starken Kontrast zu Innstetten und auch zu der restlichen Bewohnern Kessins. Durch die Sympathie, die für seine Figur erzeugt wird, wirkt

---

<sup>483</sup> Fontane: Effi Briest. S. 58.

<sup>484</sup> Fontane: Effi Briest. S. 137.

<sup>485</sup> Fontane: Effi Briest. S. 117.

<sup>486</sup> Fontane: Effi Briest. S. 222.

<sup>487</sup> Fontane: Effi Briest. S. 193.

<sup>488</sup> Vgl. z.B. in Kap. 11 sein Verhalten gegenüber der Trippelli.

<sup>489</sup> Fontane: Effi Briest. S. 72.

<sup>490</sup> Fontane: Effi Briest. S. 289.

seine Sichtweise stark auf den Leser im Vergleich zu anderen. Gieshübler zeigt damit schon während Effis Zeit in Kessin den anderen Figuren eine alternative Bewertung Effis auf.

Aber auch die Ritterschaftsrätin von Padden, die Effi auf einer Silvesterfeier trifft während sich bereits die Affäre mit Crampas anbahnt, beweist ihr gegenüber Humor. Frau von Padden hat laut Kurzporträt der Erzählinstanz „christliche-germanische Glaubensstrenge“<sup>491</sup>, sei jedoch „in allen Stücken ein Original“<sup>492</sup>. Dies schließt ein, dass „sie freilich – vielleicht weil sich die Radegaster und die Swantowiter Linie des Hauses in ihr vereinigten – über jenen alten Paddenhumor verfügte“<sup>493</sup>. Unverwunden fragt Frau von Padden Effi nach dem Stand deren Ehe. Diese muss nicht antworten, um Frau von Padden das genaue Bild zu präsentieren, denn diese scheint auch Crampas gleich zu durchschauen.<sup>494</sup> Von Padden hat Verständnis, warnt Effi jedoch mit Hilfe des Glaubens gegen den „natürlichen Menschen“<sup>495</sup>, also die körperliche Lust, anzukämpfen. Frau von Padden gibt Innstetten beim Auszug aus Kessin dann noch mit, auf Effi gut aufzupassen; sie sei ein „weißes Lämmchen“<sup>496</sup>. Sie sieht in Effi niemanden, der vorsätzlich falsch handelt, und begegnet ihr deswegen humorvoll. Wie Gieshübler gibt sie eine alternative Sichtweise auf Effi für Innstetten und andere vor.

Darüber hinaus gibt es mehrere männliche Figuren fortgeschrittenen Alters, die das gesamte Geschehen nicht zu ernst nehmen und somit mit Humor betrachten. So wird sich ein Malerprofessor, als Effi schließlich verstoßen alleine wohnt, sich um sie bemühen, als ob sie seine Tochter wäre, obwohl er ahnt, dass Effis Seele nicht ganz ohne Makel ist:

Sie meldete sich denn auch bei einem ganz alten Malerprofessor, der in der märkischen Aristokratie sehr bewandert und zugleich so fromm war, daß ihm Effi von Anfang an ans Herz gewachsen erschien. Hier, so gingen wohl seine Gedanken, war eine Seele zu

---

<sup>491</sup> Fontane: Effi Briest. S. 194.

<sup>492</sup> Fontane: Effi Briest. S. 193.

<sup>493</sup> Fontane: Effi Briest. S. 194.

<sup>494</sup> Fontane: Effi Briest. S. 195f.

<sup>495</sup> Fontane: Effi Briest. S. 194.

<sup>496</sup> Fontane: Effi Briest. S. 241.

retten, und so kam er ihr, als ob sie seine Tochter gewesen wäre, mit einer ganz besonderen Liebenswürdigkeit entgegen.<sup>497</sup>

Ähnlich wohlwollend betrachtet Pastor Niemeyer Effi. Er begleitet sie von ihrer Taufe über die Hochzeit bis zur Beerdigung. Niemeyer – ein guter Priester, der eigentlich mehr erreichen könnte<sup>498</sup> – wird dabei widersprüchlich dargestellt. Er ist „ein schwacher Vater“<sup>499</sup> und hat eine Wirtschafterin geheiratet, die ihn jetzt öfter in Verlegenheit bringt.<sup>500</sup> Frau von Briest zeigt sich mit ihm unzufrieden: er lasse immer alles im Zweifel<sup>501</sup> und lege sich nicht fest. Doch das macht gerade Niemeyers Humor aus. Er kann Effi, ganz gleich wann, ein beständiger Freund sein und behandelt sie auch unverändert, als sie von ihren Eltern nach Ehebruch und Verstoßung wieder nach Hause geholt wird. Allein darin beweist er als Pastor schon Humor. Er geht jedoch sogar so weit, ihr bei Spaziergang und üblicher Plauderei quasi zu vergeben: Er sagt ihr, dass sie in den Himmel komme.<sup>502</sup>

Paradebeispiel dieser Kategorie von Nebenfiguren ist jedoch Geheimrat Rummschüttel. Ursprünglich Arzt ihrer Mutter, wird er zur Hilfe gerufen, als Effi während der Wohnungssuche in Berlin vorgibt, krank zu werden, um nicht mehr nach Kessin zurückkehren zu müssen. „Er war ein Damenmann, aber in den richtigen Grenzen.“<sup>503</sup>, führt ihn Frau von Briest ein. Rummschüttel durchschaut Effis Krankenspiel sofort, sagt aber nichts.<sup>504</sup> Er spielt sogar mit und begegnet „ihrer Komödie mit einer Komödie“<sup>505</sup>. Die Erzählinstanz fasst Effis Eindruck von ihm zusammen und bezeichnet Rummschüttel deswegen als „lebensgewandte[n] Herr[en], der alles recht gut sah, aber nicht alles sehen wollte“<sup>506</sup>. Die Erzählinstanz wechselt in Rummschüttels Perspektive und beschreibt seine Erkenntnis, dass Effi etwas haben muss, was sie zu dieser Komödie zwingt, und über „solche Dinge den Empfindlichen zu spielen, lag

---

<sup>497</sup> Fontane: Effi Briest. S. 316.

<sup>498</sup> Vgl. Fontane: Effi Briest. S. 118.

<sup>499</sup> Fontane: Effi Briest. S. 256.

<sup>500</sup> Z.B. als sie bei Effis Verlobung direkt ausspricht, dass es, da die Mutter es nicht sein konnte, natürlich die Tochter sein muss (Fontane: Effi Briest. S. 20).

<sup>501</sup> Fontane: Effi Briest. S. 350.

<sup>502</sup> Fontane: Effi Briest. S. 333.

<sup>503</sup> Fontane: Effi Briest. S. 234.

<sup>504</sup> Fontane: Effi Briest. S. 235.

<sup>505</sup> Fontane: Effi Briest. S. 236.

<sup>506</sup> Fontane: Effi Briest. S. 236.

längst hinter ihm.“<sup>507</sup> Gerade seine Vergangenheit als Damenmann scheint ihn zu dieser humorvollen Sicht zu befähigen.

So ist Rummschüttel auch immer noch für Effi da, als sie verstoßen ist:

[...] dann und wann vorsprechend, der armen jungen Frau nicht bloß die nun weit zurückliegende Rheumatismus- und Neuralgie-Komödie, sondern auch alles, was seitdem sonst noch vorgekommen war, längst verziehen hatte, wenn es für ihn überhaupt der Verzeihung bedurfte. Denn Rummschüttel kannte noch ganz anderes.<sup>508</sup>

Da Rummschüttel mit wesentlich Schlimmerem als einem Ehebruch vertraut ist, kann er Effis Geschichte in Relation betrachten und deswegen nicht zu ernst nehmen. Er versucht, darauf hinzuwirken, dass andere ebenfalls diese Sichtweise annehmen. So schreibt er nach Hohen Cremmen an die Eltern, die Tochter wieder nach Hause zu holen.<sup>509</sup>:

Verzeihen Sie einem alten Manne dies Sicheinmischen in Dinge, die jenseits seines ärztlichen Berufes liege. Und doch auch wieder nicht, denn es ist schließlich auch der Arzt, der hier spricht und seiner Pflicht nach, verzeihen Sie dies Wort, Forderungen stellt ... Ich habe so viel vom Leben gesehen ... aber nichts mehr in diesem Sinne.<sup>510</sup>

Rummschüttel hat also nicht nur eine humorvolle Haltung, sondern er handelt auch danach. Wie bei Roswitha formt seine Sichtweise ein humorvolles Gegengewicht zu den Humorlosen im Zusammenspiel der Sichten auf Effi. Genauso wie sie nimmt auch er Einfluss auf das Geschehen, kann jedoch als unabhängiger und durch sein Alter gesetzter Mann mehr bewirken als Roswitha, die einfache Angestellte. So wirkt Rummschüttel durch seinen Humor auch handlungstreibend.

Eine Ausnahme bildet Ministerialdirektor Wüllersdorf, da sich sein Humor nicht nur auf Effi und die Affäre, sondern auch auf die Gesamtsituation und seinen ganzen Lebensansatz bezieht. Von Innstetten als Vertrauter zu sich gerufen, als dieser über ein Duell und weitere Konsequenzen nachdenkt, ist Wüllersdorf loyal

---

<sup>507</sup> Fontane: Effi Briest. S. 236.

<sup>508</sup> Fontane: Effi Briest. S. 306.

<sup>509</sup> Fontane: Effi Briest. S. 326f.

<sup>510</sup> Fontane: Effi Briest. S. 327.

zu Innstettens Meinung und Entscheidung. Er wird beim Duell Innstettens Adjutant sein. Doch Wüllersdorf zeigt hier auch Humor, indem er eine andere Sichtweise einnimmt. Im Gespräch mit Innstetten, was dieser nun tun soll, stellt Wüllersdorf die Argumente seines Freundes, ob ein Duell mit allen Konsequenzen wirklich sein müsse, mehrfach in Frage.<sup>511</sup> Es geht ihm dabei nicht nur um Effi, sondern auch um Innstettens Lebensglück. Wüllersdorfs eigentlich humorvolle Beurteilung der Affäre wird auch noch einmal darin deutlich, dass er es mit Gieshübler hält, der nach dem Duell voller Mitgefühl für Effi reagiert.<sup>512</sup>

Allerdings weisen sein Humor und sein Humorverständnis über die Situation von Effi und Innstetten hinaus. Als Innstetten Jahre später meint, er könne sich im Leben nicht mehr freuen, stellt Wüllersdorf ihm seine Lebensphilosophie vor: Man müsse sich an allem Kleinen erfreuen<sup>513</sup>. Nicht nur stellt Wüllersdorf Humor einen Gegenpart zu Innstettens Sicht dar, er zeigt ihm sogar einen Ausweg auf.

#### **3.2.1.4 Effi Briest**

Nur Effi kann aufgrund ihrer Funktion für den Roman kein Humor und keine Humorlosigkeit zugeordnet werden. Sie zeigt weder explizit humorvolle Eigenschaften, noch nimmt sie sich selbst zu ernst. Ihre Figur ist stattdessen dafür angelegt, die entsprechenden Fehler zu machen, ihr Charakter bietet die notwendigen kritisierbaren oder liebenswürdigen Eigenschaften, damit andere an Effi Humor oder Humorlosigkeit beweisen können.

So ist Effi schwach und empfänglich für die Spukgeschichte und die Avancen Crampas'. Sie selbst bezeichnet sich gegenüber Johanna als „weich“<sup>514</sup>. Die Erzählinstanz ergänzt, dass sie „keine starke Natur“<sup>515</sup> sei. Innstetten attestiert ihr: „Du bist eine reizende kleine Frau, aber Festigkeit ist nicht eben Deine Spezialität.“<sup>516</sup> Effis Mutter meint, „Kampf sei nicht ihre Sache“<sup>517</sup>. Auch ihre

---

<sup>511</sup> Fontane: Effi Briest. S. 276.

<sup>512</sup> Fontane: Effi Briest. S. 289.

<sup>513</sup> Fontane: Effi Briest. S. 341.

<sup>514</sup> Fontane: Effi Briest. S. 84.

<sup>515</sup> Fontane: Effi Briest. S. 199.

<sup>516</sup> Fontane: Effi Briest. S. 192.

<sup>517</sup> Fontane: Effi Briest. S. 255.

anfängliche Naivität, in der sie nicht weiß, worauf sie sich mit Innstetten einlässt und es Liebe nennt<sup>518</sup>, ist wichtig für ihre Rolle im Roman. Durch Effis Schwäche wird der Verlauf der Geschichte mit unglücklicher Ehe und ihrem letztlich Ehebruch vorgeben.

Gleichzeitig ist Liebenswürdigkeit eine für die Konstruktion des Romans notwendige Eigenschaft Effis. Ihre Liebenswürdigkeit gibt anderen Figuren überhaupt erst die Möglichkeit, Effi gegenüber Humor beweisen zu können. Es wäre schwierig zu vermitteln, dass Figuren Verständnis für sie entwickeln, wenn Effi eine durchweg negativ gezeichnete Figur wäre. Der Leser muss Sympathie für sie empfinden und damit den Humor anderer Figuren für sie nachvollziehen können.

Um ihre Liebenswürdigkeit zu demonstrieren, wird Effis Kindlichkeit stark betont. Dies beginnt mit ihrem charmant-undamenhaften Verhalten vor der Verlobung mit Innstetten<sup>519</sup>; sie spielt lieber, statt ihren Verehrer zu begrüßen. Effi gibt selbst zu, dass sie lieber klettern und schaukeln will.<sup>520</sup> Ihre Jugend wird immer wieder hervorgehoben – beispielsweise durch den Vater, der sie eine „so junge Frau“<sup>521</sup> nennt. Sich selbst gesteht Effi ein: „Ich bin ein Kind und werd‘ es auch wohl bleiben.“<sup>522</sup> In der Tat gewinnt sie zwar durch die Geburt ihrer Tochter Annie vordergründig an Reife<sup>523</sup>, doch beim nächsten heimatlichen Besuch fällt sie in ihre früheren, kindlichen Verhaltensmuster zurück – etwa indem sie wieder schaukelt<sup>524</sup>. Oft „war ihr’s ganz aus dem Sinn gekommen, verheiratet zu sein. Das waren dann glückliche Viertelstunden gewesen.“<sup>525</sup> Ihr wildes Verhalten beweist Effi beim Ausreiten mit Crampas und Innstetten in Kessin<sup>526</sup>, und Innstetten wird erkennen, dass sie es an Annie vererbt hat<sup>527</sup>. Effis Kindlichkeit, symbolisiert durch ihr Schaukeln, zieht sich bis zum Schluss des Romans durch.

---

<sup>518</sup> Fontane: Effi Briest. S. 37.

<sup>519</sup> Vgl. Kap. 1.

<sup>520</sup> Fontane: Effi Briest. S. 37.

<sup>521</sup> Fontane: Effi Briest. S. 141.

<sup>522</sup> Fontane: Effi Briest. S. 82.

<sup>523</sup> Fontane: Effi Briest. S. 125.

<sup>524</sup> Fontane: Effi Briest. S. 138f.

<sup>525</sup> Fontane: Effi Briest. S. 138.

<sup>526</sup> Fontane: Effi Briest. S. 149.

<sup>527</sup> Fontane: Effi Briest. S. 271.

Zurückgeholt von den Eltern trägt sie wieder das Matrosenkleid aus dem ersten Kapitel und schaukelt; auch wenn sie es nicht mehr aus voller Kraft tut.<sup>528</sup>

Wie sehr Effis Rolle im Roman auf ihre Funktion als Objekt des Geschehens angelegt ist, zeigt auch die Tatsache, dass sie in ihren Werten die Kriterien ihrer Eltern übernimmt, statt eigene zu entwickeln. Wie die Mutter ist sie für „Glanz und Ehre“<sup>529</sup> und führt auch deren Ehrgeiz fort. Sie sagt Innstetten direkt: „Ich habe Dich eigentlich bloß aus Ehrgeiz geheiratet.“<sup>530</sup> Den Sinn für Familienstolz hat Effi wiederum vom Vater<sup>531</sup>. So erzählt sie Gieshübler stolz von der ‚alten‘ Herkunft der Briests, die auch in der Fehrbelliner Schlacht mit dabei waren<sup>532</sup>.

Effis Leben ist somit von Passivität geprägt. Zwar weiß sie ganz genau, worauf sie sich mit Crampas einlässt. Doch aufgrund ihrer Veranlagung rutscht sie in die Affäre, die ihr mehr geschieht, als dass sie sie aktiv vorantreibt. Die Sache an sich wird sie also nie bereuen.<sup>533</sup> So wirkt es nicht ganz glaubwürdig, wenn sie in einem Brief an Crampas zum Abschied die Schuld auf sich nimmt – sein Verhalten sei noch entschuldbar gewesen, ihres nicht.<sup>534</sup> Sie weiß zwar um ihre Schuld: „was ihr das Leben versagt, oder richtiger wohl, um was sie sich selbst gebracht hatte“<sup>535</sup>, gibt die Erzählinstanz ihre Gedanken wieder. Doch auch das Annehmen ihrer Strafe der Verbannung und der einfachen Verhältnisse<sup>536</sup> geht nicht von Effi aus. Sie folgt in der Bewertung ihrer eigenen Lage der Bewertung anderer.

Doch diese Kindlichkeit und Passivität bedeuten, dass Effi weder Humor oder Humorlosigkeit als Haltung zeigen kann. Humor lässt sich nur in der realen, der erwachsenen Welt und durch aktive Aussagen sowie Handlungen beweisen. Effi dagegen ist ein passiver Spielball der realen Welt, sie nimmt nicht aktiv und bewusst daran teil. Sie ist ein enthobenes Geschöpf, wie sie auch von ihrer Mutter

---

<sup>528</sup> Fontane: Effi Briest. S. 330.

<sup>529</sup> Fontane: Effi Briest. S. 35.

<sup>530</sup> Fontane: Effi Briest. S. 95.

<sup>531</sup> Fontane: Effi Briest. S. 73.

<sup>532</sup> Fontane: Effi Briest. S. 73.

<sup>533</sup> Fontane: Effi Briest. S. 257.

<sup>534</sup> Fontane: Effi Briest. S. 223.

<sup>535</sup> Fontane: Effi Briest. S. 330.

<sup>536</sup> Über die sie sich übrigens an keiner Stelle beschwert, was fast als Humor gewertet werden könnte.

als „Tochter der Luft“<sup>537</sup> eingeführt wird. Sie bleibt das Objekt des Humors und der Humorlosigkeit anderer.

Wie auch in *Frau Jenny Treibel* ist der Humor und die Humorlosigkeit in *Effi Briest* von großer Bedeutung auf Figurenebene. Über die Beurteilung Effis und ihrer Taten teilt sich das gesamte Feld der Figuren in dominant humorvolle und humorlose, sowie, besonders herausstehend, in Figuren, die zwischen Humor und Humorlosigkeit stehen. Nur Effi findet aufgrund ihrer Funktion als Objekt des Humors anderer hier keinen Platz.

Dominant humorlose Figuren dienen dazu, einen konventionell verurteilenden Blick auf Effi zu haben, und werden damit zum Teil der Kritik. Außerdem bilden sie starke Kontraste zu humorvollen Figuren und lassen diese dadurch mehr hervortreten. Humorvolle Figuren präsentieren dagegen eine alternative Sichtweise auf Effi und ihre Handlungen. Allerdings ist sichergestellt, dass diese humorvollen Ansichten nur für den individuellen Fall von Effi geltend gemacht werden. Keine der humorvollen Figuren heißt zum Beispiel einen Ehebruch gut. Diese Funktionen greifen mit der Humorverwendung auf Erzählebene ineinander, was im Folgenden näher beleuchtet wird.

### **3.2.2 Humor und Humorlosigkeit in der Beschreibung**

Von wenig Relevanz ist der Humor auf Ebene der Beschreibung. Wie bereits in *Frau Jenny Treibel*, fehlen auch in *Effi Briest* humorvolle wie humorlose Kommentare und Wertungen der Erzählinstanz, obwohl diese in *Effi Briest* stärker hervortritt.<sup>538</sup>

Vorhanden, jedoch von weniger Bedeutung für die Humorverwendung, sind auch die Nebensächlichkeiten in *Effi Briest*, da sie in diesem Roman hauptsächlich einem anderen Herren dienen. Wenige Beispiele für Nebensächlichkeiten, die

---

<sup>537</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 6.

<sup>538</sup> Ein indirektes Wohlwollen gegen Effi wird allerdings durch die Perspektivierung deutlich, wie weiter unten zu sehen sein wird.

Ausdruck von Komplexem, jedoch Unausgesprochenem sind, finden sich in der Figurenrede. Beispiel hierfür ist, wie auch von Preisendanz benannt und bereits weiter oben in Kapitel 3.2.1.2 ausgeführt, die wiederkehrende Aussage von Briest über das ‚weite Feld‘. Briest bricht mit diesem Ausspruch Diskussionen an entscheidender Stelle ab, so dass noch deutlich wird, was der Ausgang des Gesprächs gewesen hätte sein können. Die letzte Aussage wird jedoch nicht mehr ausgesprochen. Beispielsweise bricht Briest so in dem den Roman abschließenden Gespräch der Eltern die Frage seiner Frau ab, ob sie Effi nicht doch zu jung verheiratet haben. Mit dem Grab ihrer Tochter direkt vor ihnen und den Zweifeln seiner Frau, die sonst keine Schuld bei sich sucht, liegt die Antwort vermeintlich auf der Hand. Dennoch kommt es durch dieses Abbrechen des Gesprächs nie zu konkreten Selbst-Schuldzuweisungen der Briests, was auch die Aussage des Romans vage hält.

Doch, in ungewöhnlichem Umfang für Fontanes Romane, konzentriert sich die Verwendung von Nebensächlichkeiten nicht auf den Humor, sondern darauf, die großen Symbole und Motive des Romans zu stützen. Fast jede Kleinigkeit ist auf dieses größere Ziel ausgerichtet. Zum Beispiel ist die etwas gruselige Inneneinrichtung des Kessiner Hauses mit exotischen Exponaten wie dem Krokodil<sup>539</sup> ein Ausdruck für die Umstände, denen Innstetten Effi in der Ehe aussetzt. Doch nicht nur Gegenstände, sondern auch kleine Erzählungen fungieren als symbolisch aufgeladene Nebensächlichkeiten. So gibt Effi zu Beginn des Romans an, eine von ihrem Lehrer erzählte Geschichte über das Versenken von untreuen Frauen nicht vergessen zu haben<sup>540</sup>, und deutet damit den Ehebruch und ihren persönlichen Untergang voraus. Auch zeigen Effis Grußkarten von der Hochzeitsreise mit Beschreibungen von langweiligen Museumsbesuchen<sup>541</sup> Innstettens Erziehereigenschaften auf. In der Beschreibung tritt die Humorverwendung in *Effi Briest* also stark zugunsten einer symbolischen Durchsetzung des Romans zurück.

---

<sup>539</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 57.

<sup>540</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 14.

<sup>541</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 45.

### 3.2.3 Humor und Humorlosigkeit in der Komposition

#### 3.2.3.1 Themen

Äußerst stark ausgeprägt ist dagegen der Humor in der Komposition. Sichtweisen auf die Themen bewegen sich dabei zum großen Teil auf Figurenebene in Gesprächen, Briefen oder, wiedergegeben durch die Erzählinstanz, in Gedanken- und Erzählerberichten. Die Erzählinstanz selbst hält sich mit eigenen Sichtweisen zurück.

So diskutieren Crampas und Innstetten in Kapitel 16 am Beispiel der Robbenjagd über Gesetzestreue. Innstetten vertritt pro, Crampas contra. Crampas' Meinung wird zunächst durch die Erzählinstanz wiedergegeben<sup>542</sup> bevor beide – Crampas angefeuert von der Sympathiefigur Effi – in einen kurzen Schlagabtausch in die Direkte Rede übergehen. Innstetten wandelt ein zunächst nach Niederlage aussehendes Gespräch in einen Triumph um, indem er Crampas (mit Lachen) warnt, dass Crampas' Unbedenklichkeit ihn irgendwann noch zum Verhängnis werden wird<sup>543</sup>. Crampas erwidert nichts, sondern wechselt das Thema.

Die Gewichtung der Sichtweisen ist dabei weitestgehend ausgewogen. Im Umfang nehmen sich die Redebeiträge nicht viel, Innstetten spricht etwas mehr. Die Direkte Rede macht beide Sichtweisen unvermittelt zugänglich und deswegen von sehr wirksamem Eindruck für den Leser. Innstetten mag das Rededuell gewonnen haben, doch die Sympathie des Lesers liegt auch bei Crampas – allein schon durch die Unterstützung Effis. Die Sichtweisen relativieren sich, beide Gesprächspartner gehen nicht ohne Kritik aus dem Gespräch hervor.

Es muss sich jedoch nicht um gegensätzliche Sichtweisen handeln, die zu einem Thema präsentiert werden. Ein Beispiel ist das Erzieher-Thema: Crampas erzählt Effi davon, dass Innstetten Spuk als Erziehungsmittel einsetze.<sup>544</sup> Einem Gespräch zwischen Effi und Innstetten folgend, in dem er wieder nicht auf ihre Ängste bezüglich der Geräusche auf dem Dachboden eingeht, berichtet die Erzählinstanz

---

<sup>542</sup> Fontane: Effi Briest. S. 150.

<sup>543</sup> Fontane: Effi Briest. S. 151.

<sup>544</sup> Fontane: Effi Briest. S. 156.

knapp, dass Effi an Crampas Worte denken muss. Mit Blick auf Crampas' Charakter nimmt sie diese Geschichte jedoch zunächst nicht ernst.<sup>545</sup> Doch wiederholt sich dieser Ablauf; der Spuk wird, dieses Mal von Innstetten, aufgebracht und dann im Gespräch mit Effi abgetan, was Effi laut Erzählinstanz wieder an Crampas' Warnung erinnere.<sup>546</sup> Schließlich wirft Effi Innstetten im Gespräch direkt vor, ein Erzieher zu sein, woraufhin die Erzählinstanz Innstettens Überlegungen wiedergibt, woher sie diese Idee habe.<sup>547</sup> Innstetten erzählt Effi schließlich, dass er die Erzieher-Theorie gegenüber Frau von Padden erwähnte, die daraufhin jedoch nur auf die Unschuld Effis verwies.<sup>548</sup>

In dieser vielfältigen und im Verlauf des Romans immer wiederkehrenden Betrachtung der Erzieher-Thematik dominiert Effis Sichtweise einerseits durch die Anzahl der Gelegenheiten, bei denen ihre Sicht auf Innstetten wiedergegeben wird. Andererseits gewinnen ihre Sichtweisen am meisten Gewicht durch die Sympathie, die der Leser für sie empfindet, und auch die Nähe, mit der ihre Sichtweise, etwa durch Gedankenberichte, vermittelt wird. Da Effi Leidtragende der Erziehungsversuche Innstettens ist und ihre sowie andere Sichtweisen meist negativ sind, kommt zwar eine Kritik an dieser Eigenschaft Innstettens des Erziehers zu Stande. Allerdings bringt gerade auch Effi ebenso den Zweifel an anderen Sichtweisen, namentlich der in diesem Zusammenhang doch recht unzuverlässigen Sicht Crampas', auf. Es handelt sich also nicht unbedingt um konträre Sichtweisen, die auf dieses Thema zusammen kommen. Auch vertritt eine Figur nicht nur eine Sichtweise. So wird eine dominante Sichtweise vielleicht nicht vollständig relativiert, jedoch humorvoll facettenreich mit anderen Sichtweisen zu einem größeren Bild der Erzieher-Thematik zusammengesetzt. Ebenso wird zum Beispiel auch das Motiv des Chinesen über mehrere Sichtweisen präsentiert.

„Kleine“ Themen, die nur kurz durch die Figuren andiskutiert werden, erfahren zum Teil auch nur eine einseitige Betrachtung. Da sich die Themen aber in den

---

<sup>545</sup> Fontane: Effi Briest. S. 173.

<sup>546</sup> Fontane: Effi Briest. S. 202.

<sup>547</sup> Fontane: Effi Briest. S. 215.

<sup>548</sup> Fontane: Effi Briest. S. 241.

größeren Gesamtthemenkomplex einfügen, steht die eine Sicht auf das eine Thema in Relation zu einer anderen Sicht zu einem anderen Thema. So werden auch hier einzelne Sichtweisen relativiert. Beispiele sind Briests Bemerkungen zu den Themen „Kreatur“<sup>549</sup> und Beamtentum. Zunächst schildert Briest anlässlich Effis Berichts über Rollos Treue seine These, dass Tiere besser seien als Menschen.<sup>550</sup> Effi widerspricht zwar, dass man diese Äußerung nicht an Innstetten weitererzählen dürfe, so abwegig sei sie, doch präsentiert sie keine eigene Sicht. Briest bestätigt schließlich im Gespräch mit Frau von Briest angesichts des am Grabe liegenden Rollo am Ende des Romans, dass die Menschen nicht so besonders seien, wie sie denken.<sup>551</sup> Frau von Briest spricht ihm zwar daraufhin die Fähigkeit zum Philosophieren ab, äußert sich jedoch nicht selbst zum Thema. Briests Sichtweise steht allein und wirkt besonders stark, da Briest Sympathieträger ist. Die Dominanz seiner Sicht auf dieses Thema wird jedoch durch das Gefüge von Sichtweisen relativiert, das sich ergibt, wenn man das Thema in den größeren Bezug setzt. Jedes kleine Thema in *Effi Briest* ist mit dem großen Thema der Bewertung des Ehebruchs verbunden. Bei den Kommentaren zur Kreatur handelt es sich eigentlich um eine Kritik an Innstetten, der nicht die entsprechende Treue zeigt – andeutungsweise zuletzt auch um eine Kritik gegen Briest und seine Frau selbst. Innerhalb des großen Geflechts von Sichtweisen auf den Ehebruch erfährt Briests Sicht jedoch auch Gegenstimmen, die gegen die positive Bewertung von Effi sind.

Somit wird in der zweiten Hälfte des Romans das übergeordnete Thema Ehebruch an sich sowie indirekt über kleinere Themen, die ihm zuspähen, aus verschiedenen Sichtweisen betrachtet. In einem Brief schreibt Mutter Briest an Effi von der bewussten „Verurteilung Deines Thuns“<sup>552</sup>. Auch Effi bekennt zu sich selbst: „Ich bin schuldig.“<sup>553</sup> Noch auf dem Totenbett sagt Effi, dass Innstetten in

---

<sup>549</sup> Bpsw. Fontane: *Effi Briest*. S. 140.

<sup>550</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 140.

<sup>551</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 349.

<sup>552</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 302.

<sup>553</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 301.

der Sache mit Crampas recht gehabt habe.<sup>554</sup> Doch finden sich auch solche Sichten, denen der Ehebruch an sich relativ gleichgültig ist. Der Zwicker ist der Ehebruch egal, wie aus einem Brief von ihr an eine Freundin deutlich wird<sup>555</sup>, denn sie interessiert nur, richtig erahnt zu haben, was passiert ist. Rummschüttel hat Effi verziehen, „wenn es für ihn der Verzeihung überhaupt bedurfte“<sup>556</sup>.

Allerdings wird der Ehebruch hauptsächlich indirekt über die Verjährungsfrage und die Angemessenheit der Strafe in verschiedenen Sichtweisen kommentiert. Innstetten und Wüllersdorf sprechen nach der Entdeckung der Liebesbriefe nicht über den Ehebruch, sondern darüber, ob nach der Dauer der vergangenen Zeit eine Bestrafung überhaupt noch erfolgen muss.<sup>557</sup> Wüllersdorf fragt danach, wie lange der Ehebruch her sei, und suggeriert damit, dass eine Bestrafung nicht mehr nötig sei.<sup>558</sup> Innstetten gibt zu, dass man von Verjährung sprechen könne. Er sagt, dass er sich zwar gekränkt fühle, aber auch, dass er Effi noch liebe und ihr verzeihen möchte.<sup>559</sup> Wüllersdorf kann dies nachvollziehen. Doch Innstetten entschließt sich, dass ein Duell sein müsse.<sup>560</sup> Auch Johanna und Roswitha diskutieren nur über Verjährung und Maß der Strafe, nicht über den Anlass. So vertritt Roswitha die Ansicht, dass es doch schon so lange her sei und Crampas nicht hätte erschossen werden müssen.<sup>561</sup> Johanna denkt dagegen nicht, dass etwas Falsches überhaupt lange genug her sein kann, um verziehen zu werden.

Auf diese Weise kommen, direkt und indirekt, unterschiedliche Sichtweisen auf das Thema Ehebruch zusammen. Es wird dabei dominant die Sicht vermittelt, dass der Ehebruch etwas ist, was es zu verurteilen gilt. Jedoch das Maß der Bestrafung wird in verschiedenen Sichtweisen in Zweifel gezogen. Damit wird allerdings auch eine gänzlich negative Sicht auf den Ehebruch verhindert. Die dominante humorlose Sichtweise wird humorvoll in der Komposition relativiert.

---

<sup>554</sup> Fontane: Effi Briest. S. 348.

<sup>555</sup> Fontane: Effi Briest. S. 304.

<sup>556</sup> Fontane: Effi Briest. S. 306.

<sup>557</sup> Fontane: Effi Briest. S. 276ff.

<sup>558</sup> Fontane: Effi Briest. S. 276.

<sup>559</sup> Fontane: Effi Briest. S. 277.

<sup>560</sup> Fontane: Effi Briest. S. 278.

<sup>561</sup> Fontane: Effi Briest. S. 291f.

Hierin liegt der Humor der Erzählinstanz in Bezug auf Themen begründet. Alles erhält eine Gegenseite und selbst dominante Sichten werden relativiert. Dies betrifft einerseits die Darstellung des großen Themas Ehebruch, ähnlich wie in *Frau Jenny Treibel* das Thema der Verlobung. Andererseits – und darin entsteht eine Komplexität der Humorverwendung, die über die in *Frau Jenny Treibel* hinaus geht – werden Sichtweisen auf kleinere Themen mit Bezug auf den Ehebruch vielfältig einander ergänzt und erst im großen Zusammenhang relativiert.

### **3.2.3.2 Figuren**

Humor in der Konstellation der Sichtweisen findet sich in *Effi Briest* auch in Bezug auf die meisten Figuren, was sich gut an den Beispielen von Effi und Innstetten zeigen lässt. Jedoch lässt sich auch ein Beispiel der Humorlosigkeit gegenüber der Figur Sidonies beschreiben.

Auf Effi werden von vielen Figuren Sichtweisen präsentiert, bei vielen allerdings nur knapp und fast ausschließlich in direkter Rede. Zunächst ist es die Mutter, zuerst allein und zunehmend auch zusammen mit dem Vater, die wiederholt mit Effi über Effi spricht oder mit ihrem Mann über Effi redet. Nach der Hochzeit gewinnt Innstettens Sichtweise Gewicht. Am häufigsten ist er es, der Effi charakterisiert und damit seine Sicht auf sie wiedergibt, sogar direkt an sie gerichtet. Auch die Jugendfreundin Hulda, die Angestellte Johanna und Sidonie äußern sich über Effi direkt an Effi. Frau von Paddens Sichtweise wird dagegen gebrochen durch Innstetten wiedergegeben. Nur Rummschüttels Sicht auf Effi wird durch einen Gedankenbericht gezeigt. Effi wird ebenso Gelegenheit gegeben, die eigene Sichtweise auf sich selbst im Gespräch und Selbstgespräch zu präsentieren.

Genauso zeigt die Erzählinstanz eine, weitestgehend positive Sichtweise von Effi – wenn auch indirekt. Effi wird durch die Erzählinstanz eingeführt, die weitestgehend auch ihre Handlungen erläutern wird. Die Erzählinstanz lässt die Erzählung weit über die Hälfte des Romans Effi folgen und erzeugt so Sympathie.

Außerdem nimmt die Erzählinstanz eine direkte Charakterisierung vor, die Effi sympathisch erscheinen lässt. Brinkmann konstatiert, dass die Erzählinstanz durch den Ton der Erzählung ihre Sympathie für Effi deutlich mache, ohne jedoch andere Figuren dafür zu verurteilen.<sup>562</sup> Im ersten Kapitel wird sie zum Beispiel so charmant dargestellt, dass ihr nichts übel genommen werden kann: „In allem, was sie that, paarte sich Übermut und Grazie, während ihre lachenden braunen Augen eine große, natürliche Klugheit und viel Lebenslust und Herzengüte verrieten.“<sup>563</sup> Die Erzählinstanz attestiert Effi außerdem einen „liebenswürdige[n] Zug“.<sup>564</sup> Hinzu kommen die vielen Gelegenheiten, in denen die Erzählinstanz Effi selbst sprechen und sich damit sympathisch präsentieren lässt, als charmantes, keckes Kind.<sup>565</sup> Die Erzählinstanz zeigt durch diese Art der Präsentation indirekt eine wohlwollende Sicht auf Effi. Gestützt wird diese Sicht durch die Sichtweisen von Herrn von Briest, von Innstetten in vielen direkten Aussagen, von Frau von Padden und Pastor Niemeyers.<sup>566</sup>

Dagegen sind die Sichtweisen der anderen Figuren oft auch von Kritik geprägt. Sei es, dass ihre Jugendfreundin Hulda Effi fast einen „Schiffsjungen“<sup>567</sup> oder Sidonie sie „nervenkrank“<sup>568</sup> nennt. Oder, dass auf ihre schwachen Charaktereigenschaften eingegangen wird, wenn Innstetten ihr die „Festigkeit“<sup>569</sup> abspricht oder ihre Mutter sie schilt, zu stürmisch zu sein<sup>570</sup>. Sie selbst idealisiert Effi an keiner Stelle und ist durchaus kritisch mit sich, wenn sie sich zum Beispiel fragt, ob sie Frau oder Kind ist<sup>571</sup> oder sich wegen der Affäre etwas vorzuwerfen hat.<sup>572</sup>

Doch dominieren positive Sichtweisen durch den Umfang und Anzahl. Die Sichtweise der Erzählinstanz und die bestätigenden Sichtweisen der, meist

---

<sup>562</sup> Brinkmann: Fontane. S. 79.

<sup>563</sup> Fontane: Effi Briest. S. 6f.

<sup>564</sup> Fontane: Effi Briest. S. 135.

<sup>565</sup> Bp. Kapitel 1 und 2.

<sup>566</sup> Bp. Innstetten nennt sie ein „Genie“ (Fontane: Effi Briest. S. 239); von Padden bezeichnet sie als „weißes Lämmchen“ (Fontane: Effi Briest. S. 241); Niemeyer sagt ihr, dass sie in den Himmel kommen wird (Fontane: Effi Briest. S. 333).

<sup>567</sup> Fontane: Effi Briest. S. 14.

<sup>568</sup> Fontane: Effi Briest. S. 184.

<sup>569</sup> Fontane: Effi Briest. S. 192.

<sup>570</sup> Fontane: Effi Briest. S. 7.

<sup>571</sup> Fontane: Effi Briest. S. 82.

<sup>572</sup> Fontane: Effi Briest. S. 166.

sympathietragenden Figuren sind außerdem von besonderem Gewicht. Die wenigen negativen Sichtweisen sind dagegen in dem jeweiligen Kontext, in dem sie bekundet werden, von Bedeutung.

Es handelt sich also um keine einseitige Darstellung, denn starke Gegenperspektiven sind gegeben, die ein rein positives Bild von Effi anfechten. Ausgewogen ist das Verhältnis allerdings nicht, da negative Sichtweisen von untergeordneter Bedeutung sind. Trotzdem macht diese Komposition in *Effi Briest* den Humor aus – es findet keine einseitige Beurteilung der Figur statt.

Auf die gleiche Art und Weise wird der Humor der Komposition bei der Figur Innstettens eingesetzt. Wie bereits in der Figurenanalyse angedeutet, ist das Bild von Innstetten kein einseitiges und ändert sich im Verlauf des Romans, was auch auf die Konstellation der Sichtweisen auf ihn zurück zu führen ist.

Durchweg begleitet ihn die Sichtweise Effis, die ihn einführt<sup>573</sup> und als letzte im Verlauf des Romans beschreibt<sup>574</sup>. In direkter Rede, auch direkt an Innstetten gerichtet, im Selbstgespräch oder dadurch, dass die Erzählinstanz ihre Gedanken über Innstetten berichtet, äußert sich Effis Sichtweise auf Innstetten. Zum Beispiel sagt Effi zu Innstetten, dass sie ihn nur aus Ehrgeiz geheiratet habe.<sup>575</sup> Im Monolog spricht Effi von Innstettens „Schulmeistertum“<sup>576</sup>. In Selbstgespräch in und Gedankenbericht zeigen sich beispielsweise Effis von Crampas gesäte Zweifel an Innstetten, ob er gezielt den Spuk zur Erziehung einsetze.<sup>577</sup>

Doch auch andere Figuren präsentieren ihre Sicht auf Innstetten, wie zum großen Teil bereits bei der Figurenanalyse in Kapitel 3.2.1.1 ausgeführt wurde. Allen voran äußert sich Mutter Briest über ihn.<sup>578</sup> In Direkter Rede sprechen noch Briest<sup>579</sup>, Johanna<sup>580</sup>, Crampas<sup>581</sup> und die Ministerin<sup>582</sup> über Innstetten. Nur

---

<sup>573</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 10ff.

<sup>574</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 348.

<sup>575</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 95.

<sup>576</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 325.

<sup>577</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 156f.

<sup>578</sup> So sagt sie z.B.: „Ja, das rechte Maß, das hält er.“ (Fontane: *Effi Briest*. S. 37).

<sup>579</sup> Er nennt Innstetten z.B. einen „Kavalier“ (Fontane: *Effi Briest*. S. 343).

<sup>580</sup> Sie spricht über seine strengen Gewohnheiten (Fontane: *Effi Briest*. S. 60).

<sup>581</sup> Er erzählt Effi von Innstettens Vorliebe für Spuk (Fontane: *Effi Briest*. S. 153).

<sup>582</sup> Sie spricht von Innstettens „Grundsätzen“ (Fontane: *Effi Briest*. S. 320).

einmal gibt Innstetten in Direkter Rede eine Sicht auf sich selbst preis: Im Gespräch mit Wüllersdorf bereut er seine Prinzipienreiterei.<sup>583</sup>

Die Erzählinstanz hält sich dagegen mit direkten Aussagen über Innstetten zurück und beschränkt sich weitestgehend darauf, Effis Sicht wiederzugeben. Sie vermittelt jedoch auch Einblick in Innstettens Gedankenwelt und seine Sicht, womit ein Gegengewicht zu Effis Sichtweise gebildet wird. Dies geschieht auch dadurch, dass die Erzählung nach der Entdeckung der Liebesbriefe den Fokus auf Innstetten wechselt. Der Fokus auf Innstetten erfolgt in zweifacher Hinsicht: Einerseits wird Innstetten in diesem Abschnitt des Romans Raum für Selbstgespräche und Innensichten gegeben, andererseits folgt die Erzählung ihm statt Effi über drei Kapitel. Gedankenbericht und Motivationserläuterungen werden durch die Erzählinstanz in geringem Umfang auch schon vorher gegeben. Ein doppelter Wandel findet durch die Sichtweisenkomposition auch im Verlauf des Romans darin statt, wie Innstetten wirkt. Positiv eingeführt von Effi und insbesondere ihrer Mutter wandelt sich das Bild von Innstetten durch Effis dominierende Sicht zunehmend ins Negative (gestützt zum Beispiel auch durch Aussagen Crampas' über ihn als Erzieher<sup>584</sup>). Dabei ist jedoch immer eine Gegenstimme vorhanden. Frau von Briests grundsätzlich positive Einschätzung seiner Person ändert sich zum Beispiel nicht und auch Figuren wie die Ministerin mahnen Effi, Innstetten nicht zu kritisch zu sehen. Eine erneute Wendung findet dann jedoch durch die Verlagerung der Sicht auf Innstetten statt. Innstetten kann sich als selbstkritisch und deswegen als nicht grausam präsentieren. Auch wenn Effi ihn später noch einmal verurteilen wird<sup>585</sup>, am Ende verzeiht sie ihm jedoch<sup>586</sup>.

Die starke Gewichtung von Effis Sicht ergibt sich durch die umfassende Fokussierung der Erzählung auf sie. Jedoch gibt es kontinuierlich Gegenstimmen in der Direkten Rede und ein ungewöhnlich starkes Gegengewicht wird mit dem Abschnitt geschaffen, der Innstetten folgt und dadurch Nähe zu ihm vermittelt. So

---

<sup>583</sup> Fontane: Effi Briest. S. 340.

<sup>584</sup> Vgl. Fontane: Effi Briest. S. 156.

<sup>585</sup> Fontane: Effi Briest. S. 325.

<sup>586</sup> Fontane: Effi Briest. S. 348.

fügen sich die Sichtweisen auf ihn zu einem relativierten und humorvollen Bild zusammen, auch wenn eine kritische Sicht, nämlich die Effis, dominiert.

Genauso wie in *Frau Jenny Treibel* ist jedoch auch eine Figur in *Effi Briest* vorhanden, der kein Humor entgegen gebracht wird – hier ist es Sidonie. Sichten auf Sidonie kommen von Effi, Innstetten und der Erzählinstanz, welche außerdem auch einmal die Sichtweise einer Gruppe von Nebenfiguren wiedergibt. Effi und Innstetten sprechen an verschiedenen Stellen kurz über Sidonie. Effi sagt einmal zu sich selbst, dass Sidonie ihre Mutter an der Seite Innstettens besser gefallen hätte. Außerdem kommt Sidonie noch in zwei Gedankenberichten von Effi vor. Es ist allerdings hauptsächlich die Erzählinstanz, die sich über Sidonie sogar mit einer deutlich werdenden Meinung äußert: Neutral führt sie Sidonie noch ein und erzählt Effis Gedankenbericht – jedoch an den Stellen, an denen die Erzählinstanz einen Umstand rund um Sidonie erläutert, wird deutlich, wie ironisch sie Sidonie betrachtet. Beständig lässt sie Sidonie sich selbst als humor- und herzlos entblößen und liefert keine Gegendarstellung. Zwar wird von den Figuren nichts direkt Schlechtes über Sidonie gesagt, doch wird zum Beispiel von Innstetten angedeutet, dass man ganz froh sei, wenn sie nicht da ist.<sup>587</sup> Dabei ist irrelevant auf welchen Ebenen und wie eine Sichtweise präsentiert wird, Sidonie wird ganz eindeutig für ihre harte Position zu Effi kritisiert.

Wie auch in *Frau Jenny Treibel* ist damit der Humor der relativierenden Vielfachsichtweisen bei der Darstellung der Figuren das dominante Prinzip und somit von großer Bedeutung. Generell wird eine Sicht auf eine Figur immer stärker gewichtet als andere. Jedoch sind immer eine oder mehrere relativierende Sichtweisen zu der dominierenden Sichtweise vorhanden. Ebenso wie in *Frau Jenny Treibel* findet sich allerdings eine Figur, die durch die Einseitigkeit der Sichtweisen kritisiert wird.

---

<sup>587</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 113.

In Hinsicht auf die Figuren gleicht der Humor in der Komposition also dem in *Frau Jenny Treibel*, da die meisten Figuren jeweils relativierend betrachtet werden. Im Gegensatz dazu kommt der Humor der Komposition von Sichtweisen auf Themen in *Effi Briest* nicht nur durch Relativierung gegensätzlicher Sichtweisen zustande, wie in Kapitel 3.2.3.1 erläutert. Es fügen sich Sichtweisen zu einzelnen Themen mit anderen unter dem übergeordneten Thema des Ehebruchs zu einer humorvollen Gesamtkomposition zusammen. Eine Gewichtung wird dabei von der Erzählinstanz vorgenommen, doch im Gesamtbild auch auf Relativierung dieser dominanten Sicht geachtet.

So ist der Humor von großer Bedeutung für die Darstellung von Themen und Figuren. Viel stärker als in *Frau Jenny Treibel* wird hiermit erreicht, eine eindeutige Aussage des Romans in der Schwebe zu halten.

#### **3.2.4 Fazit: Humor und Humorlosigkeit in *Effi Briest***

Humor und Humorlosigkeit sind in *Effi Briest* von enormem Einfluss, genauso wie in *Frau Jenny Treibel*, jedoch nicht auf allen Ebenen. Bei den Figuren teilt sich fast das gesamte Personal in humorvolle und humorlose Figuren sowie solche, die sich dazwischen bewegen. Die jeweilige Haltung macht sich weitestgehend an Effi und ihrem Verhalten fest. Die Figuren dazwischen sind öfter vertreten als in *Frau Jenny Treibel*. Nur Effi ist eine große Ausnahme, da sie sich als Objekt des Humors oder der Humorlosigkeit der anderen keiner dieser Kategorien zuordnen lassen kann. Einerseits fungieren Humor oder Humorlosigkeit gegenüber Effi als treibende Kraft in der Handlung, zum Beispiel durch Innstettens humorlose Verbannung Effis, aber auch Rummschüttels humorvolle Bitte an die Eltern, Effi nach Hause zu holen. Wie auch in *Frau Jenny Treibel* dienen Dichotomien des Humors und der Humorlosigkeit zur Kontrastbildung bei den Figuren. Kritik ist mit humorlosem Verhalten verbunden, Humor befähigt zur alternativen Sichtweise und damit auch zur Selbstkritik – ganz ähnlich wie in *Frau Jenny Treibel*. Damit ist Humor und Humorlosigkeit der Figuren auch eigentliches Thema des Romans. Er handelt davon, ob man Effi

gegenüber Humor oder Humorlosigkeit beweist. Bange meint zwar, dass Humor „[...] nicht die tragende Struktur des Romans“<sup>588</sup> sei. Der Humor, den zum Beispiel von Briest am Ende beweist, ändere nichts am generellen tragischen Ausgang des Romans. Humor nehme also keinen Einfluss auf die Handlung und sei deswegen nur milderndes Beiwerk. Doch übersieht Bange, dass Humor und Humorlosigkeit Thema des Romans und gleichzeitig wichtiges Element der Darstellung sind.

Zwar ist in der Beschreibung der Humor von geringerer Bedeutung – es spielen humorlose oder humorvolle Bewertungen der Erzählinstanz keine Rolle, da beide fehlen. Auch der Humor in den Nebensächlichkeiten ist in *Effi Briest* nicht häufig vertreten, da die meisten Elemente im Roman symbolisch aufgeladen sind. Humor durchzieht jedoch die Komposition von Sichtweisen in Bezug auf Themen und Figuren, und zwar durch Relativierung. Das übergeordnete Thema Ehebruch wird durchgehend aus vielen Sichten direkt oder indirekt beschrieben, womit der relativierende Humor eine einseitige, negative Position zu dem Thema verhindert. Wie auch in *Frau Jenny Treibel* bildet die humorvolle Darstellung bei den Figuren durch mehrere Sichtweisen ein umfassendes Prinzip – nur nicht bei Sidonie, die einseitig betrachtet und damit besonders kritisiert wird. Die Erzählinstanz bezieht stärker als in *Frau Jenny Treibel* Position, sorgt aber auch hier für weitere Sichtweisen neben ihrer. Durch den relativierenden Humor verschiedener Sichtweisen wirkt Innstetten zum Beispiel nicht nur als Antagonist, sondern auch als Opfer. Der Humor und die Humorlosigkeit auf Figurenebene, die die Sichtweisen prägen, wirken also, wie in *Frau Jenny Treibel* immanent für den Humor der Erzählebene zusammen.

Im Gegensatz zu *Frau Jenny Treibel* steht die Humorverwendung in *Effi Briest* allerdings nicht so stark im Dienste einer Gesellschaftskritik. Zwar repräsentieren einerseits manche Figuren in ihrer Humorlosigkeit zum Teil das Ziel von Kritik, so etwa Sidonie in ihrer übertriebenen und scheinheiligen Moral. Doch ist Sidonie

---

<sup>588</sup> Bange: Humor und Ironie in „Effi Briest“. S. 146.

zu sehr eine Randfigur, als dass dieses Teilelement für eine große Kritik an der Gesellschaft allgemein stehen könnte. Andererseits ist es auch Innstettens humorlose Bewertung der Affäre, in der er gesellschaftlichen Konventionen folgt, die in die Kritik gerät. Damit sind es scheinbar auch diese Konventionen an sich, die kritisiert werden. Nach dem schockierenden Besuch ihrer roboterhaften Tochter fungiert Effi als Sprachrohr und spricht diese Kritik aus. Als sie erkennt, dass es nutzlos ist, einen Zugang zum Kind zu suchen, schimpft sie zunächst auf Innstetten. Dann wird allerdings deutlich, dass sie die gesamte Gesellschaft meint: „mich ekelt eure Tugend“<sup>589</sup>. Innstetten wird nicht glücklich und bereut sein Verhalten und seine Entscheidung. Auch er ist gewissermaßen ein Opfer dieser gesellschaftlichen Tugenden. Effi stirbt als Konsequenz ihrer ‚Bestrafung‘. Die sich daraus ergebene Kritik an den gesellschaftlichen Tugenden ist allerdings an keiner Stelle pauschal gemeint. Das zeigt sich daran, dass sich explizit alle Diskussionen nur auf Effi beziehen und nie abstrahiert werden. Die Kritik besteht nur für den Einzelfall Effi, für den deutlich wird, dass die Beurteilung besser hätte abgewogen werden müssen.

Viel wichtiger ist der Schwebezustand in der Deutungsmöglichkeit des Romans, der durch die konsequente humorvolle Relativierung geschaffen wird. Was zum Beispiel die Beurteilung Effis und des Ehebruchs angeht, gibt der Roman keine eindeutige Aussage. Innstetten ist durch den relativierenden Humor, der auch ihm entgegen gebracht wird, kein eindeutiger Antagonist. Der Roman verlangt ebenso keine gesellschaftliche Revolution. Allenfalls ergibt sich als Erkenntnis, dass Innstetten im Einzelfall Effi eventuell anders hätte handeln sollen. Wie Gerhard Kurz in *Macharten* erklärt, wäre der Auftrag „Interpretieren Sie *Effi Briest!*“<sup>590</sup> sinnlos, wenn dies eine einzelne pauschalisierende Aussage des Romans zu identifizieren zum Ziel hätte.<sup>591</sup> Dies werde der Vieldeutigkeit des Romans nicht gerecht.

---

<sup>589</sup> Fontane: *Effi Briest*. S. 326.

<sup>590</sup> Kurz: *Macharten*. S. 106.

<sup>591</sup> Vgl. Kurz: *Macharten*. S. 106.

Die Relativierung durch Humor und die daraus resultierende Vieldeutigkeit bilden also ein gezieltes Prinzip in der Anlage des Romans. Anspruch an eine humorvolle Wirkung und die Verwendung von Humor in der Darstellung gehen dabei einher. Der Mangel einer eindeutigen Kritik und Position des Romans kann also keinesfalls etwa als Resignation gedeutet werden, denn der Roman ist so konzipiert.

Vielmehr ist bei *Effi Briest* wie auch schon bei *Frau Jenny Treibel* zu argumentieren, dass der Humor der einzelnen Ebenen der Darstellung dem Realismus dient: Die Figurengestaltung ist besonders bei den Figuren zwischen Humor und Humorlosigkeit realistisch, weil nicht eindimensional. Bei der Bewertung von Figuren und Vorgängen stehen fast immer mehrere humorvolle und humorlose Sichtweisen nebeneinander, um keine holzschnittartige Darstellung, sondern ein realistisches Bild zu zeichnen.<sup>592</sup>

Besonders in der Figurengestaltung zwischen Humor, Humorlosigkeit und Dazwischen sowie der meist relativierenden Sichtweisen auf Figuren und Themen stehen *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* exemplarisch für die meisten Erzählwerke Fontanes, wie später gezeigt werden wird. Allerdings unterscheiden sich die jeweiligen Ausprägungen der Mittel, wie auch schon im Vergleich zwischen diesen beiden Roman deutlich wurde. Bevor dies an einigen Beispielen aus anderen Werken mit Humor als typisch nachgewiesen wird, soll in einem kurzen Exkurs ein Bezug von Fontanes Erzählwerk zu einer literarischen Tradition hergestellt werden, dieses Mal einer des Humors.

---

<sup>592</sup> Auch hier ist anzumerken, dass eine realistische Annäherung nicht mit Objektivität zu verwechseln ist. Alle Elemente der humorvollen Darstellung, die dem Realismus dienen, sind subjektiv von der Erzählinstanz zusammen gestellt.

### 3.3 Exkurs: Englischsprachige Vorbilder

Briten gelten im Allgemeinen als humorvoll, und das bereits seit einigen Jahrhunderten.<sup>593</sup> Dies geschieht einerseits in Eigenzuschreibungen, wie zum Beispiel Anthologien zu dem Thema zeigen.<sup>594</sup> Aber auch Fremdzuschreibungen, unter anderem aus Deutschland, tragen zu diesem Verständnis bei.<sup>595</sup> Ähnliches gilt für die englischsprachige Literatur, der ebenfalls in Eigenzuordnung<sup>596</sup> oder Fremdbeschreibung<sup>597</sup> Humor zugeschrieben wird.

Fontane war allein schon durch seine Londonaufenthalte mit der englischen Kultur und damit auch mit dem Selbstverständnis als humorvolle Kultur vertraut, wie unter anderem sein Reisebericht *Ein Sommer in London* beweist. Außerdem kannte Fontane die englischsprachige Literatur, insbesondere seiner Zeit. Wie die meisten seiner Zeitgenossen war er vertraut mit Shakespeare<sup>598</sup>. Darüber hinaus kannte er zum Beispiel aus dem 19. Jahrhundert William Makepeace Thackeray, Charles Dickens, Charlotte Brontë und George Eliot<sup>599</sup>, sowie Walter Scott, Henry Fielding, Laurence Sterne und Tobias Smollett<sup>600</sup> aus dem 18. Jahrhundert. Fontane übersetzte außerdem viele Balladen und auch einen Roman (Cathrine Gores *The money-lender*<sup>601</sup>) sowie Shakespeares Hamlet aus dem Englischen ins Deutsche.<sup>602</sup>

Fontane bewunderte die englischsprachige Literatur. In Rezensionen zu Romanen anderer deutschsprachiger Autoren hebt Fontane deswegen die englische Literatur als Messlatte hervor – insbesondere für die Erzählliteratur. Zum Beispiel kritisiert er Goethes *Hermann und Dorothea* für die hochgestochene Sprache der Dorothea, die wohl eher der Goethes entspräche, und lobt dagegen den einfachen Stil Walter

---

<sup>593</sup> Vgl. z. B. L'Estrange: *History of English Humour*.

<sup>594</sup> Z.B. John Boynton Priestleys *English Humour*, Harold Nicolsons *The English Sense of Humour and Other Essays* oder Louis Cazamians *The Development of English Humour*.

<sup>595</sup> Z.B. John Bourke: *Englischer Humor*.

<sup>596</sup> Vgl. z.B. Don Lee Fred Nilsen: *Humor in British Literature, from the Middle Ages to the Restoration*.

<sup>597</sup> Vgl. z. B. England – vorwiegend heiter, *Kleine Literaturgeschichte des britischen Humors*. Hg. v. E. G. Linfield und E.Larsen.

<sup>598</sup> Vgl. Aust: *Kulturelle Traditionen und Poetik*. In: *Fontane-Handbuch*. S. 347 ff.

<sup>599</sup> Aust: *Kulturelle Traditionen und Poetik*. In: *Fontane-Handbuch*. S. 346.

<sup>600</sup> Vgl. Aust: *Kulturelle Traditionen und Poetik*. In: *Fontane-Handbuch*. S. 350f.

<sup>601</sup> Aust: *Kulturelle Traditionen und Poetik*. In: *Fontane-Handbuch*. S. 346.

<sup>602</sup> Vgl. Nürnberger: *Fontanes Welt*. S. 157.

Scotts.<sup>603</sup> Bei Gustav Freytags *Soll und Haben* spricht er positiv von einer „Verdeutschung (im vollsten und edelsten Sinne) des neueren englischen Romans“<sup>604</sup> und vergleicht die Darstellung der Figuren und Szenen mit der Charles Dickens' und William Thackerays: „Gewisse Vorzüge des englischen Romans sind aller Welt bekannt.“<sup>605</sup> Damit meint Fontane den absoluten Realismus bis zum „letzte[n] Knopf am Rock“<sup>606</sup>. Dennoch stellt er Freytag in einem Punkt über die englischsprachigen Autoren; es fehle diesen die ideelle Form, denn die Geschichten würden einfach alle ohne Planung bis zu dem Punkt erzählt, an dem es nicht mehr weitergeht. Die oft langatmigen Beschreibungen folgten keinem Zweck oder rotem Faden.<sup>607</sup> Fontane steht der englischsprachigen Literatur also trotz aller Bewunderung nicht unkritisch gegenüber.

Allerdings lässt sich, vor dem Hintergrund dieser lebenslangen Leserschaft und prinzipiellen Anerkennung, vermuten, dass etliche britische Autoren Einfluss auf Fontanes Werke hatten<sup>608</sup>, auch wenn die bisherige Forschung zeigt, dass die direkten Einflüsse oft schwer im Text nachzuweisen sind. Charlotte Jolles warnt zum Beispiel davor, zu einfache Parallelen zwischen Fontane und Walter Scott ziehen, da viele Gemeinsamkeiten sich nur aus den ähnlichen Textsorten beider ergäben.<sup>609</sup> Doch Eda Sagarra spricht von offensichtlichen Parallelen zu englischen Romanautoren des 18. und 19. Jahrhunderts, und das in Bezug auf Humor: So zeigt sie Parallelen mit Laurence Sterne auf und nennt ihn in Bezug auf den „allusiven Humor[...]“<sup>610</sup> ein Vorbild. Auch sieht sie Ähnlichkeiten zu Anthony Trollope, selbst wenn sie zugeben muss, dass Fontane ihn nicht in seinen Schriften erwähnt und damit vielleicht auch nicht kannte. Gemeinsam habe er mit Fontane die „humorvolle Einkleidung seiner Empirie“<sup>611</sup>.

---

<sup>603</sup> Vgl. Krull: Viel Lob und Tadel. In: Text + Kritik Sonderband Theodor Fontane. S. 223.

<sup>604</sup> Fontane: Gustav Freytag. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 294.

<sup>605</sup> Fontane: Gustav Freytag. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 295.

<sup>606</sup> Fontane: Gustav Freytag. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 295.

<sup>607</sup> Vgl. Fontane: Gustav Freytag. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 295f.

<sup>608</sup> Vielfach lesen zudem Figuren Scott, Dickens und Thackeray in Fontanes Romanen. Allerdings muss im Einzelfall betrachtet werden, ob dies an der jeweiligen Stelle als Anerkennung zu werten ist.

<sup>609</sup> Jolles: Theodor Fontane and England. S. 161.

<sup>610</sup> Sagarra: Fontanes Humor bei der Porträrierung des Mannes. In: Fontane Blätter. S. 78.

<sup>611</sup> Sagarra: Fontanes Humor bei der Porträrierung des Mannes. In: Fontane Blätter. S. 78.

Ebenso sprechen die Aussagen Fontanes zur humorvollen Darstellung bei Scott und Dickens sowie Parallelen zu Erzählmitteln dieser für einen Einfluss im Bereich der humoristischen Darstellung. Walter Scott nimmt dabei eine besondere Rolle ein. Fontanes Vater war ausschließlicher Scott-Leser wie Fontane in seinen Erinnerungen beschreibt: „er [der Vater] las vielmehr nur Walter Scott, was ich ihm heute noch danke, denn einige Bröckelchen fielen schon damals für mich ab“<sup>612</sup>. So kam Fontane früh in Kontakt mit Scott und las ihn immer wieder im Leben.<sup>613</sup> An Walter Scott<sup>614</sup> bewunderte Fontane den „Großhumor“<sup>615</sup>, wie in Kapitel 2.2 beschrieben. Dies beinhaltet den umfassenden Blick auf die Welt, der alles einschließt und sich nicht auf einzelne Aspekte konzentriert. Scott und Fontane schaffen beide zum Beispiel durch Gespräche eine Vielfalt von Sichtweisen und damit ein größeres Bild<sup>616</sup>, auch wenn Scott dabei auf eine meist stark hervortretende Erzählinstanz setzt. Beide nehmen die Handlung zurück und betonen die Charaktere<sup>617</sup>, wodurch bei beiden humorvolle und komische Nebenfiguren hervortreten, die für die Handlung mehr oder weniger wichtig sind<sup>618</sup>, aber durch ihre Kauzigkeit bestechen. Sagarra spricht allerdings von „wichtigen Sinnträgern“<sup>619</sup>. Generell werden Details und Fehler an Figuren dargestellt, jedoch auf ausgewogene Art und Weise und nicht, um diese bloßzustellen.

Ähnliches trifft auf die literarische Verwandtschaft Fontanes mit Charles Dickens<sup>620</sup> zu. Auch bei Dickens sind skurrile Nebenfiguren markantes Merkmal, auch bei ihm werden Figuren wohlwollend dargestellt. Fontane bemerkte hierzu in einer Aussage zur Verklärung:

Die Kunst hat die Aufgabe, über diese Dinge [Fehler der menschlichen Natur] hinzusehen oder – wenn sie dargestellt werden sollen, was durchaus meinen eigenen Neigungen entspricht – sie humoristisch zu verklären oder sie wenigstens grotesk-

---

<sup>612</sup> Fontane: Meine Kinderjahre. In: Werke, Schriften und Briefe III.4. S. 86.

<sup>613</sup> Vgl. Aust: Kulturelle Traditionen und Poetik. In: Fontane-Handbuch. S. 354ff.

<sup>614</sup> Vgl. Aust: Kulturelle Traditionen und Poetik. In: Fontane-Handbuch. S. 354ff.

<sup>615</sup> Fontane: Willibald Alexis. In: Werke, Schriften und Briefe. III.1. S. 461.

<sup>616</sup> Vgl. Grieve: Fontane und Scott. In: Fontane Blätter. S. 309.

<sup>617</sup> Vgl. Grieve: Fontane und Scott. In: Fontane Blätter. S. 303.

<sup>618</sup> Vgl. Grieve: Fontane und Scott. In: Fontane Blätter. S. 303.

<sup>619</sup> Sagarra: Fontanes Humor bei der Porträtierung des Mannes. In: Fontane Blätter. S. 79.

<sup>620</sup> Vgl. Aust: Kulturelle Traditionen und Poetik. In: Fontane-Handbuch. S. 359f.

interessant zu gestalten, wie das Dickens so wundervoll verstand.<sup>621</sup>

Doch auch Dickens stellt wie Fontane eine ganze Bandbreite der Gesellschaft und einer Geschichte dar. Verklärung bei ihm bedeutet nicht, Aspekte des Lebens auszublenden. Sagarra weist noch darauf hin, dass „der Fontanesche Humor in der Freude des Künstlers am Menschen und am Alltag“<sup>622</sup> wurzle, wie bei Dickens.

Von Thackeray<sup>623</sup> kannte Fontane weitaus weniger Werke, doch ist es gerade auch bei ihm der Aspekt der Bandbreite, der Fontane angesprochen haben muss. Insbesondere *Vanity Fair* mag Fontane folglich als Beispiel gedient haben, denn wie Thackeray stellt er verschiedene Aspekte, Sichtweisen und auch Themen in der Darstellung nebeneinander.

Angesichts dieser vereinzelt Parallelen lässt sich zwar nicht von einem umfassenden Einfluss sprechen. Dennoch boten die Werke der englischsprachigen Erzähler Fontane eine Orientierung für die humorvolle Darstellung, die die deutschsprachige Literatur so nicht hergab. Fontane macht in seiner Humorverwendung also nicht alles grundlegend neu, sondern kombiniert auch Vorhandenes.

---

<sup>621</sup> Fontane: Alexander Kielland. In: Werke, Schriften und Briefe III.1. S. 531.

<sup>622</sup> Sagarra: Fontanes Humor bei der Porträtierung des Mannes. In: Fontane Blätter. S. 79f.

<sup>623</sup> Vgl. Aust: Kulturelle Traditionen und Poetik. In: Fontane-Handbuch. S. 359f.

### 3.4 Humorverwendung in weiteren Erzählwerken Fontanes

In den vorhergehenden Kapiteln wurden *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* als Beispiele für die Humorverwendung in Fontanes Erzählwerk analysiert. Um die Ergebnisse daraus mit dem gesamten Erzählwerk in Bezug zu setzen, sollen im Folgenden die dort als typisch herausgehobenen Erzählmittel der Humorverwendung in anderen Erzählwerken betrachtet werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf mögliche Ausnahmen und verstärkte Verwendung gelegt. Gemeinsamkeiten können und sollen jedoch nicht einzeln an jedem Werk, sondern vielmehr an ausgewählten Beispielen nachgewiesen werden.

Konkret wird es um einen Vergleich mit den folgenden Werken<sup>624</sup> gehen: Der Roman *Vor dem Sturm* von 1878 handelt von den Geschehnissen rund um den Grafen Berndt von Hohenvietz im Winter 1812/13 in Hinblick auf die Frage der Auflehnung gegen Napoleons Besatzung. Verwoben darin sind zwei Liebesgeschichten, von denen nur eine ein gutes Ende findet. Ebenso scheitert ein vom Grafen organisierter Landsturm, so dass sich an den Gegebenheiten letztlich wenig ändert. Der Roman ist konventionell durch eine starke Erzählinstanz erzählt, wenn auch nicht mehr als ganz klassischer historischer Roman, denn bereits hier stehen die Figuren und ihr Innenleben im Mittelpunkt. Typische Erzählelemente der späteren Romane wie Ausflüge und Tischgesellschaften sowie viele Gesprächspassagen bestimmen den Charakter. Es handelt sich weder um einen historischen Kommentar, noch um Sozial- oder Gesellschaftskritik, sondern eher um eine Charakterstudie des Grafen.

Mit *L'Adultera* von 1880 hält das Ehemotiv Einzug bei Fontane. Melanie und Echeziel van Straaten leben zunächst in einer relativ harmonischen Ehe. Störend sind nur die unpassenden Kommentare des Ehemannes in Gesellschaft und seine stichelnden Anmerkungen, dass sie ihn betrügen wird. Tatsächlich beginnt sie eine Affäre mit dem Geschäftspartner ihres Mannes Rubehn, gibt Kinder und Ehe auf

---

<sup>624</sup> Ausgelassen werden dagegen aufgrund der starken inhaltlichen und strukturellen Doppelungen *Stine* und, da nicht mehr durch Fontane selbst veröffentlicht, *Mathilde Möhring*.

und beginnt ein neues Leben mit ihm. Nach einigen Anerkennungsschwierigkeiten akzeptiert die Gesellschaft schließlich das neue Paar, und Melanie findet Selbsterfüllung darin, selbst zu arbeiten. Die Erzählinstanz ist zwar präsent, da sie viel erläutert oder Figuren einführend charakterisiert, doch wird den Figuren sehr viel Raum in Gesprächen gegeben. So könnte man vermuten, dass der Roman von der Selbstbestimmung der Frau handelt und ihre Unterdrückung kritisiert. Tatsächlich wird nicht ganz klar, warum Melanie ihren Mann verlässt, denn dieser wird nicht verurteilt. Vielmehr wird hier keine pauschale Aussage über Ehebrüche gemacht, sondern nur der Einzelfall ohne eindeutige Schuldzuweisungen präsentiert.

In *Quitt* von 1890 besteht zwischen dem Wilddieb Lehnert und dem örtlichen Förster schon seit Militärs- und Kriegstagen eine Fehde. Selbst stolz und aufmüpfig wird Lehnert jedoch auch vom Förster schikaniert, der kein Auge zudrückt und ihn wegen jeder Kleinigkeit anzeigt. Schließlich erschießt Lehnert den Förster. Er flieht nach Amerika, wo er sich einer Mennoitengemeinde anschließt. Die unterschiedlichen Geschichten der Mitglieder kennen lernend, traut sich Lehnert schließlich, seine Tat zu beichten. Damit scheint sich sein Schicksal zu wenden – er soll sogar heiraten – doch auf der Suche nach einem Freund im Gebirge stirbt er und schließt dabei seine Sühne ab. Trotz der ungewöhnlichen Szenerie und Thematik sowie einer Dominanz von Erzähler-beziehungsweise Gedankenberichten tragen vor allen Dingen auch die Gespräche zur differenzierten Darstellung bei. Obwohl Lehnerts Perspektive, insbesondere in der zweiten Hälfte in Amerika, dominiert, kommen auch etliche Figuren über ihn zu Wort. So wird Lehnerts Verhalten verständlich, wenn auch nicht entschuldigt.

In *Schach von Wuthenow* von 1882 ist die Handlung an den Anfang des 19. Jahrhunderts verlegt, könnte von den Konstellationen her aber auch später spielen. Der Gendarmenoffizier Schach ist äußerst standes- und formbewusst. Trotzdem er wohl eigentlich in Frau von Carayon verliebt ist, kommt es mit deren durch eine Krankheit entstellten Tochter Victoire zu Intimitäten. Daraus soll eine Heirat werden, doch er schämt sich für Victoire und flüchtet. Schach wird vom Hof zur

Räson gerufen, erfüllt die Pflicht der Heirat, begeht jedoch Selbstmord, um der Ehe zu entgehen. Die Erzählinstanz ist präsent, lässt allerdings stark die Figuren sich und andere in etlichen Gesprächsrunden präsentieren. Außerdem gewährt sie Einblicke in Schachs Gedankenwelt. Ziel ist eine Gesellschaftskritik am Militärischen; dies wird aber nicht eindeutig sondern relativiert durch unterschiedliche Sichtweisen wiedergegeben.

In *Graf Petöfy* von 1884 entscheidet sich der alternde österreich-ungarische Graf Petöfy, trotz der Warnungen seiner Schwester, die norddeutsche Schauspielerin Franziska zu heiraten. Der Graf kann jedoch nicht verhindern, dass sich eine Verbindung zwischen Franziska und seinem Neffen Egon entwickelt. Als er die Affäre erkennt, sucht er die Schuld bei sich und nimmt sich das Leben, um Platz zu machen. Franziska will sich daraufhin zurückziehen und die Verantwortung für den gräflichen Landsitz übernehmen. Eine Zwischenstände gebende, jedoch sonst zurückhaltende Erzählinstanz überlässt viel dem Figurendiskurs oder versetzt sich beobachtend in die Perspektive von Unbeteiligten sowie von Franziska. Die Standes- und nationalen Unterschiede werden beständig von den Figuren thematisiert, es ist jedoch letztlich der Altersunterschied, an dem die Ehe scheitert. Auch dieser Roman konzentriert sich folglich nicht auf eine allgemeine Gesellschaftskritik.

In *Cécile* von 1886 war die Titelfigur Geliebte eines Adligen und seines Neffen, doch der Oberst St. Arnaud ‚erbarmte‘ sich und heiratete sie. Da sie keine Ausbildung erfahren hat, blamiert sie sich in höherer Gesellschaft. Der Ingenieur von Gordon verliebt sich in sie. Doch als er von ihrer Vergangenheit erfährt, glaubt er, sich mehr gegen sie herausnehmen zu können als gegen eine adelige Dame. Eifersüchtig macht er ihr eine Szene, was den Oberst zum Duell fordern lässt. Gordon stirbt im Duell, Cécile bringt sich daraufhin um. Erzählt wird die Geschichte durch die Erzählinstanz aus der Perspektive von Gordon, dessen Vermutungen und Erkenntnisse über den Hintergrund von Cécile – auch in Form von Gedankenberichten – in Kombination mit Gesprächen nach und nach ein

ganzes Bild ergeben. Somit ist das Ziel zwar eine Kritik an der Behandlung von Cécile, aber nur in ihrem Einzelfall.

In *Irrungen, Wirrungen* von 1887 treffen sich Botho von Rienäcker und die junge Plätterin Lene heimlich und erleben idyllische Stunden, auch wenn Lene sich der Endlichkeit der Beziehung bewusst ist. Botho muss schließlich aufgrund des Drucks seiner Familie seine Cousine Käthe heiraten und lässt Lene dafür fallen. Doch Botho wird nicht richtig glücklich werden. Lene heiratet, ihr Schicksal annehmend, den Laienprediger Franke. Es sind hauptsächlich die Figuren, die die Geschichte erzählen und sie insbesondere durch die Dialoge weiter führen. Im ersten Teil betont die Erzählinstanz allerdings die idyllisch-kautzige Welt der kleinen Leute durch viele Details. Ein Ziel ist es damit zwar, die individuelle ‚Strafe‘ von Botho darzustellen und damit sein Verhalten gegenüber Lene zu kritisieren. Allerdings handelt es sich um keine starke Kritik.

*Unwiederbringlich* von 1891 spielt im Schleswig-Holsteinischen. Graf Holk ist jovial, aber ein wenig kauzig, seine Frau Christine ist von christlicher Ernsthaftigkeit. Ihre Nörgeleien und die Streitereien insbesondere über Erziehungsfragen ihrer Kinder machen es ihm nicht schwer, dem dreimonatigen Ruf an den Hof der Prinzessin nach Kopenhagen zu folgen. In Ausflügen und vielen Gesprächen im Gefolge verfällt Holk dem Liebling der Prinzessin, Ebba – Sticheleien seiner Freunde und seiner Frau sowie warnender Parallelgeschichten zum Trotz. Holk verlässt seine Frau Christine, doch Ebba lehnt ihn ab. Nach gewisser Zeit auf Reisen nimmt Christine ihn zurück. Die erneute Heirat kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass Christine ihm nicht verziehen hat. Sie bringt sich um. Die Erzählinstanz vermittelt dabei durch Gedankenberichte Holks und über umfangreiche Gesprächspassagen Einblick in die politische Situation sowie die Eheverhältnisse. Doch geht es hauptsächlich um den individuellen Schmerz in der Liebesbeziehung von Holk und Christine, an dem jeder der beiden seinen Teil der Schuld trägt.

In *Die Poggenpuhls* von 1895/96 ist Majorin von Poggenpuhl gezwungen, ihre drei Töchter alleine und mit wenigen Mitteln durchzubringen. Die zwei Söhne sind im Regiment, der eine ein Taugenichts, der andere wird es weit bringen. Ein Onkel hilft hier und da ein wenig und eine Verbesserung der finanziellen Situation tritt durch Pensionen nach seinem Tod am Ende ein. Alles Bestreben der Familie ist die Wahrung des Scheins des alten Namens, indem durch Selbsttäuschung versucht wird, den hohen Anspruch als Mitglieder des Adels aufrecht zu erhalten. Die Erzählinstanz steht dabei hinter vielen Gesprächen der Figuren zurück, greift jedoch manchmal durch einen Kommentar ein, um dem Charakter der Figuren Ecken und Kanten zu verleihen. Es handelt sich zwar um ein Porträt des überkommenen Adels, der sich verzweifelt zu halten versucht. Allerdings werden alle Figuren, trotz ihrer jeweiligen Schwächen, nie hart kritisiert.

*Der Stechlin* von 1897 handelt vom Übergang von Alt zu Neu. Der alternde Junker Dubslav von Stechlin ist die zentrale Figur des Romans, der als Überkommen dargestellt wird: sein Schloss ist heruntergekommen, in der Kandidatur für den Reichstag verliert er gegen einen Sozialdemokraten. Der Roman endet mit Dubslavs Tod, wonach sein fortschrittlich denkender Sohn Woldemar den Familienvorsitz übernimmt. Die Erzählinstanz verlegt sich ganz auf die Perspektive der Figuren und erzählt nur Übergänge und Gedankenberichte. Die Gespräche drängen in den Vordergrund und geraten scheinbar zum Selbstzweck. Auch wenn Hasubek den *Stechlin* nicht als „humoristische[n] Roman“<sup>625</sup> bezeichnet, wird hier jedoch viel Humor verwendet. Denn zum Beispiel Dubslav ist eine sympathische und zum Großteil humorvolle Figur. Sein Ende und damit das Ende seiner Ära wird nicht kritisch herbeigefordert, sondern als der Gang der Dinge präsentiert. Mehr als den wohlwollenden Zeitblick will der Roman nicht darstellen.

Die Humorverwendung in diesen Werken entspricht, wenn auch in unterschiedlichen Abstufungen, der in *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest*. Dies

---

<sup>625</sup> Hasubek: „... wer am meisten red't“. S. 131.

soll zunächst an den Figuren und dann in Beschreibung und Sichtweisenkomposition auf Erzählebene anhand einiger Beispiele gezeigt werden.

### **3.4.1 Figuren**

Das Figurenfeld in den genannten Romanen teilt sich in dominant humorvolle und humorlose Figuren sowie solche dazwischen, die gleichberechtigt Elemente beider Kategorien in sich vereinigen. Wenige Ausnahmen bilden Cécile aus dem gleichnamigen Roman, die wie Effi als neutrales Objekt des Humors und der Humorlosigkeit anderer Figuren benötigt wird, sowie Kinder, die ohnehin nur wenig auftreten. Sogar gewisse Figurentypen werden immer wieder verwendet – wie es nun an markanteren Figuren gezeigt werden kann.

#### ***3.4.1.1 Humorvolle Figuren***

In allen genannten Romanen gibt es dominant humorvolle Figuren, die im Sinne der Haltung einer Person in Bezug auf andere Figuren oder auf Themen eine andere Sichtweise einnehmen oder zumindest die einer anderen Figur akzeptieren können. Dies schließt keine humorlosen Züge aus. Insbesondere Hauptfiguren werden nie einseitig dargestellt und zeigen auch Humorlosigkeit, allerdings dominiert bei dieser Kategorie von Figuren der Humor. Dies geschieht immer im Zusammenspiel mit humorlosen Figuren. Die einzelnen humorvollen Figuren spielen im jeweiligen Romankontext zwar immer unterschiedliche Rollen. Sie erfüllen jedoch alle die Funktion, zum Teil gegengewichtenden Sichtweisen aufzuzeigen.

Wenn in *Vor dem Sturm* zum Beispiel Lewin von Vizewitz, die erklärte Hauptfigur<sup>626</sup>, auch mal über seine Tante Schorlemmer als spaßlose Person scherzt, hat dies zwar humorlose Züge. Prinzipiell begegnet er jedoch allen Figuren mit Humor – sei es seinem Vater und dessen revolutionären

---

<sup>626</sup> „der Held unserer Geschichte“ (Fontane: *Vor dem Sturm*. Erster und Zweiter Band. S. 9).

Bestrebungen, die Lewin respektiert, auch wenn er zunächst nicht daran teilnehmen will<sup>627</sup>, oder der verschlagenen Zigeunerin Hoppenmarieken, die er im Gegensatz zu allen anderen ernst nimmt. Obwohl die Erzählung nicht nur Lewins Blick folgt, ist es doch seine Perspektive, zusammen mit der der Erzählinstanz, mit der der Leser in den Roman und die Romanwelt einsteigt. So bildet auch sein Humor eine Orientierung für den Leser.

Ähnlich und doch darüber hinausgehend verhält es sich beispielsweise mit Victoire aus *Schach von Wuthenow*. Victoire als wichtige Nebenfigur ist keck im Gespräch und handelt nicht ganz uneigennützig, wenn sie Schach zusammen mit ihrer Mutter in die Ehe zwingen will. Andererseits bleibt ihr in einer ehregetriebenen Gesellschaft nichts anderes übrig. Trotzdem versucht sie als einzige, Schach zu vertrauen, auch wenn der sich vor der Hochzeit rar macht, und zeigt schließlich auch Verständnis für seinen Selbstmord. Sie hat durch einen Brief das letzte Wort des Romans, womit sie endgültig die Funktion der Bewertungsinstanz von der Erzählinstanz übernimmt und ein ausgleichendes Gegengewicht zu den negativen Bewertungen der anderen Figuren bildet. Ein wenig trifft das zum Beispiel auch auf Franziska aus *Graf Petöfy* zu. Nicht zuletzt fällt Pastor Lorenzen aus *Der Stechlin* in diese Kategorie, auch wenn sein ausgleichender Humor sich nur auf Dubslav bezieht.

Besonders heraus tritt dabei Lene aus *Irrungen, Wirrungen*, da in ihrer Situation Humor zu beweisen große Stärke verlangt. Sie akzeptiert das Leben wie es kommt, macht niemandem Vorwürfe oder urteilt über andere Figuren, insbesondere nicht über Botho. Sie nimmt auch die kauzigen Figuren wie sie sind. Lene hat eine Vergangenheit, mit der sie jedoch ohne Scham offen umgeht. Sie besticht zwar durch „Einfachheit“<sup>628</sup>, aber nicht durch Naivität. Auch ist sie nicht passiv, sie trifft mit der Heirat mit Franke eine bewusste Entscheidung, wie sie ihr Leben gestalten will. Die Funktion von Lenes Humor liegt darin, die beim Leser aufkommenden negativen Beurteilung Bothos zu entschärfen, was besonders stark wirkt, da sie gerade diejenige ist, die unter seinem Handeln leidet.

---

<sup>627</sup> Vgl. Fontane: *Vor dem Sturm*. Erster und Zweiter Band. S. 39ff.

<sup>628</sup> Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. S. 124.

Bei manchen humorvollen Figuren ähneln sich nicht nur die Funktionen ihres Humors, sondern auch ihr Charakteraufbau. Man könnte zum Beispiel vom Typus des humorvollen älteren Herren sprechen. So finden sich oft im Ensemble der Nebenfiguren ältere, männliche Figuren, die das Geschehen und das Verhalten anderer Figuren mit Humor betrachten. Sie folgen dem Prinzip des Leben und Leben-Lassens, amüsieren sich über das Geschehen, jedoch nicht auf eine gehässige Weise, und steuern eine andere Sicht bei. Die Vorgänge zu nehmen wie sie sind, die anderen Figuren zu nehmen, wie sie sind, der Welt mit einer amüsierten, akzeptierenden, eben humorvollen Einstellung zu begegnen und dies oft mit ironischem Ton zu kommentieren gehört zu ihrem Charakter. Dies bedeutet nicht, dass der Charakter dieser Figuren nicht mit einem Teil Ignoranz oder Egoismus gemischt sein kann. Sie sind sich allerdings zum Teil bewusst, dass sie selbst humorlose Eigenschaften besitzen. Als ältere Herren ist ihnen der Humor möglich, da sie mit ihrem Alter der Gesellschaft nichts mehr zu beweisen haben und somit für soziale Konsequenzen nicht (mehr) angreifbar sind. Das bedeutet einerseits, aufgrund von Lebenserfahrung Dinge in Relation betrachten zu können, aber andererseits auch, nichts mehr verlieren zu können. Sie sind meist Beobachter, geben jedoch für den Leser eine mögliche alternative Sichtweise auf die Handlung und andere Figuren vor.

Sagarra nennt Dubslav aus *Der Stechlin* als bestes Beispiel für diesen Figurentyp, bei dem sich Humor und Selbstironie mit Humanität paare.<sup>629</sup> Dubslav wettet zwar gegen gewisse Neuerungen, ist launisch gegen seine Schwester und einen neuen Arzt. Auch bleiben seine durchaus vorhandene Eitelkeit und sein Stolz unreflektiert, wodurch man ihn zu einer Kandidatur für den Reichstag überreden kann, obwohl er sich lächerlich machen wird. Trotzdem ist er zur Selbsterkenntnis fähig und nimmt eigentlich jede Figur so wie sie ist. Seine Ansichten sind sehr vom Leben und Leben lassen geprägt und bringen oft einen anderen Blickwinkel in Gespräche ein. Immer wieder wird im attestiert, dass sich mit ihm reden lasse, er also nicht auf seine Sicht pocht, sondern auch andere Meinungen akzeptieren kann. Der Humor ist dominant. Laut Hasubek ist Humor:

---

<sup>629</sup> Sagarra: Fontanes Humor bei der Porträtierung des Mannes. In: Fontane Blätter. S. 87.

Ursprung und Ausdruck der Heiterkeit des alten Stechlin. Er erzeugt jenen Schwebestand in der Einstellung der Figur den Dingen gegenüber, der an vielen Stellen des Romans in der Form der Behauptung und ihrer sofortigen Relativierung durch das Gegenteil begegnet, nämlich als Ausdruck seines ‚ganzen Wesens [...] hinter alles ein Fragezeichen‘ zu setzen.<sup>630</sup>

Es sind auch seine zum Teil ironischen Kommentare, die hinterfragen. Dubslavs humorvolle Perspektive mit seinem wohlwollenden aber auch hinterfragenden Blick bietet dem Leser eine Orientierung für die eigene Lesart der Figuren und letztlich auch des Romans. Weitere Beispiele für solche humorvollen älteren Herren sind in Ansätzen Berndt von Hohevitz aus *Vor dem Sturm*, Graf Petöfy aus dem gleichnamigen Roman, Graf Barby aus *Der Stechlin*, Hofprediger Dörffel oder der Präzeptor aus *Cécile* sowie Onkel Eberhard aus *Die Poggenpuhls*.

Sagarra nennt die älteren Herren eine „typische Schöpfung der Fontaneschen Alterskunst“<sup>631</sup>. In der Tat fällt eine Dominanz dieser Figuren in den späteren Romanen auf, und sie kommen tatsächlich nicht in jedem der hier vorgestellten Werke vor. In *Schach von Wuthenow* oder beispielsweise auch in *Irrungen, Wirrungen* fehlt der humorvolle ältere Herr, da dessen Funktionen teilweise von anderen Figuren übernommen werden, wie Victoire oder Lene. Genauso ist in *L'Adultera* ein solcher Mann nicht zu finden.

Ebenso typisch sind humorvolle (Neben-)Figuren, die niedrigeren sozialen Schichten zuzuordnen sind als die aus Bürgertum oder Adel stammenden Hauptfiguren. Sie beurteilen andere Figuren und das Geschehen unabhängig von gegebenenfalls veralteten gesellschaftlichen Vorgaben nach einfachen, moralischen Werten. Gemein ist allen, dass sie ihre Bewertungen ohne Hemmungen aussprechen und auf die Hauptfiguren einwirken. Im Gegensatz zu den älteren Männern entsteht der Humor oft nicht aus Reflexion und schon gar nicht aus Selbstreflexion, weswegen es sich nicht selten auch um komische Figuren handelt. Prototypisch ist Friederike aus *Die Poggenpuhls*. Etwas einfältig und in ihren Kommentaren komisch, schätzt sie jedoch die Situation der Familie ganz richtig ein und versucht auf den jüngsten Sohn in einem Gespräch mit

---

<sup>630</sup> Hasubek: „... wer am meisten red't“. S. 134.

<sup>631</sup> Sagarra: Fontanes Humor bei der Porträtierung des Mannes. In: Fontane Blätter. S. 87.

Humor einzuwirken. Ein weiteres Beispiel ist Frau Dörr aus *Irrungen, Wirrungen*. Doch finden sich auch solche Figuren, die den älteren Herren in Reflexionsvermögen ebenbürtig sind. Paradebeispiel hierfür ist Hannah aus *Graf Petöfy*. Sie mahnt Franziska mehrfach mit Humor, sich die eigene Meinung über den Grafen einzugestehen<sup>632</sup> und diskutiert mit Franziska Pro und Contra der Heirat mit ihm<sup>633</sup>. Außerdem warnt Hannah Franziska vor Egon.<sup>634</sup> Die Funktionen dieser Figuren sind es, ähnlich den älteren Herren, eine alternative, oft korrigierende Sicht auf Figuren und Geschehen zu geben sowie auf die Hauptfiguren einzuwirken und diese zur Vernunft zu bringen.

Obwohl sie zum essentiellen Personal Fontanes gehören, sind die humorvollen Figuren nicht in allen Romanen zu finden: In *L'Adultera* fehlt eine dominant humorvolle Figur. Es existieren in diesem Roman zwar Figuren zwischen Humor und Humorlosigkeit, wie später noch zu sehen sein wird, aber dies geschieht aus einem funktionalen Grund: Es ist für den Handlungsverlauf notwendig, dass alle Figuren dazwischen oder humorlos sind und Melanie nach ihrem Ehebruch verurteilend begegnen.

Dagegen existiert jedoch auch ein Roman, in dem eigentlich alle relevanten Figuren dominant humorvoll sind. In *Die Poggenpuhls* hat jede Figur ihre humorlosen Eigenarten, jedoch geht es in dem Roman nicht darum, sie dafür zu kritisieren, so dass prinzipiell alle Figuren einander Humor entgegen bringen können. Relevant ist Humor auf Figurenebene also im Großteil der hier betrachteten Werke – unabhängig zum Beispiel von deren zeitlicher Entstehung.

#### **3.4.1.2 Humorlose Figuren**

Die dominante Humorlosigkeit bei Figuren ist von großer Bedeutung in den genannten Romanen und oft zu finden, wenn natürlich auch immer in individueller Ausprägung. So gibt es zum Beispiel vollständig humorlose

---

<sup>632</sup> Vgl. Fontane: Graf Petöfy. S. 31ff.

<sup>633</sup> Vgl. Fontane: Graf Petöfy. S. 93ff.

<sup>634</sup> Vgl. Fontane: Graf Petöfy. S. 195.

Nebenfiguren, die strikt an ihren zum Teil überkommenen Vorstellungen festhalten, immer hart danach urteilen und verurteilen sowie nicht situationsabhängig entscheiden. Sie nehmen sich und ihre Ansichten zu ernst, sind also nicht fähig, eine andere Sicht als ihre eigene einzunehmen oder zu akzeptieren. In ihrer Übertriebenheit wirken sie oft sogar komisch. Sie fungieren damit zum Beispiel als Kontrast zu humorvollen Figuren, die durch sie stärker hervortreten. Durch ihr humorloses Verhalten gegenüber anderen Figuren treiben sie die Handlung voran, weil sie damit die Möglichkeiten für andere Figuren begrenzen und Konsequenzen herbeiführen – seien es die Liebhaber, die ohne Rücksicht auf die Konsequenzen handeln, oder die Verwandten, die sich nicht für das Individuum interessieren, sondern nur für den Status der Familie, und ihr Familienmitglied dafür in eine bestimmte Lebensformen drängen. Sie repräsentieren mit ihrer Humorlosigkeit zu kritisierende Gesellschaftsstrukturen und kulturelle Normen. So sind die humorlosen Figuren oft Mittel der Gesellschaftskritik.

Kontraste zu anderen Figuren bilden oft die vielen kleinen humorlosen Nebenfiguren, die sich meist nur durch eine Eigenschaft hervortun. Beim umfangreichen Personal in *Der Stechlin* wird dies zum Beispiel an den Künstlern aus dem Barbyschen Kreise, dem Malerprofessor und dem Klavierlehrer Wrschowitz deutlich. Jeder der beiden lebt in seiner eigenen Welt und mit seinen übertriebenen Ansichten, die im Tischgespräch von den anderen Teilnehmern nicht angezweifelt werden dürfen. Sie nehmen sich in ihrem Künstlertum selbst zu ernst. So lassen sie Lewin noch humorvoller wirken.

In *L'Adultera* sind humorlose Figuren beispielsweise die hinterhältige Schwester Melanies und ihr Mann, die Melanie vordergründig unterstützen, aber sie doch hinter ihrem Rücken verurteilen. Aber auch Melanies Liebhaber und spätere neue Ehemann Rubehn ist dominant humorlos. Zwar beweist er gegenüber Melanie, als er sie dann heiratet, Verständnis, auf die Affäre drängt er jedoch ohne Rücksicht auf die Konsequenzen hin. In seiner Humorlosigkeit ist er handlungstreibendes Element.

Als Repräsentanten eines zu kritisierenden Umstandes treten die humorlosen Figuren ebenfalls auf. Zum Beispiel drängt die Domina Adelheid aus *Der Stechlin*

in ihrer Humorlosigkeit ihren Neffen Woldemar beständig, standesgemäß märkisch zu heiraten, und behandelt seine – in ihren Augen falsche – Brautwahl mit großer Abfälligkeit. Sie hängt an einem Verständnis der Stechline aus Zeiten, die vergangen sind, wie sie es selbst bald sein wird, nimmt sich darin zu ernst und kann nicht die Perspektive ihres Neffen einnehmen. Darüber hinaus bildet sie einen Kontrast zu ihrem jovialen Bruder Dubslav, gegen den sie übertrieben und unnötig hart urteilt. Doch auch eher in der Gegenwart verortete Gesellschaftsvertreter werden in *Der Stechlin* in ihrer Humorlosigkeit kritisiert: Das Mühlenbesitzer-Ehepaar Gundermann tritt beim Abendessen bei den Stechlins rücksichtslos und unreflektiert auf und versucht, sich zu produzieren, was jedoch nur komisch wirkt. Da sie sich als reiche Neugeadelte zu ernst nehmen werden sie zum Ziel der Kritik.

Egon aus *Graf Petöfy* erfüllt dagegen mehrere Funktionen in seiner dominanten Humorlosigkeit. Durchaus sympathisch und auch mit Innensichten präsentiert, verfolgt er skrupellos sein Ziel, Franziska zu erobern und sich zeitgleich bei seinem „Erbonkel“<sup>635</sup> weiter beliebt zu machen. Er zeigt damit keinerlei Rücksicht auf eine andere Person, ist eigentlich nur auf sich selbst bedacht und kann nicht die Perspektive einer anderen Person einnehmen. Somit ist er in seiner Humorlosigkeit einerseits Kontrastfigur (und ein wenig auch Parallelfigur) zum Grafen Petöfy, andererseits treibt er die Handlung voran. Von Gordon aus *Cécile* ist ähnlich als potentieller Liebhaber angelegt und treibt mit seinen humorlosen, weil vorurteilsbehafteten Annäherungsversuchen die Handlung schließlich bis in die Katastrophe. Mit seiner pauschalen Beurteilung Céciles wird er jedoch auch Objekt der Kritik.

Als humorlose Figur steht allerdings *Schach von Wuthenow* heraus. Er ist neben Jenny die am umfassendsten als humorlos beschriebene Figur der genannten Werke. Von Anfang an ist er gefangen in einem nicht mehr zeitgemäßen Standes- und Staatsdenken sowie in der beständigen Sorge um sein Ansehen. Er nimmt sich selbst und sein Preußentum zu ernst, um gelassen genug in Konversationen andere Meinungen gelten lassen zu können. Victoire will er nicht heiraten, nachdem er

---

<sup>635</sup> Fontane: Graf Petöfy, S. 12.

sie verführt hat, weil er glaubt, sich mit einer entstellten Gattin lächerlich zu machen. Zwar macht er der Mutter von Victoire Zugeständnisse. Doch die Humorlosigkeit dominiert und damit vereint Schach alle bisher genannten Funktionen in sich. Er fungiert als Kontrast zu moderneren Ansichten, als Vertreter von überkommenen gesellschaftlichen Strukturen, die zu kritisieren sind, und treibt die Handlung durch seine Verführung Victoires, seine Verweigerung der Heirat und seinen Selbstmord voran.

Wie im Kapitel zuvor bei den humorvollen Figuren erläutert, gibt es mit *Die Poggenpuhls* auch einen der hier behandelten Romane, der keine dominant humorlosen Figuren aufweist. Doch sonst sind auch die humorlosen Figuren eine Konstante in den Erzählwerken.

### ***3.4.1.3 Figuren zwischen Humor und Humorlosigkeit***

Ebenfalls häufig in den genannten Werken sind Figuren, die zwischen Humor und Humorlosigkeit stehen. Die Abgrenzung zu, zum Beispiel, einer dominant humorvollen Figur, die auch humorlose Züge zeigt, ist dabei nicht immer eindeutig und einfach. Wie bisher zu sehen war, zeigen viele Figuren wenn auch nur ein kleines Moment der jeweils anderen Kategorie, aber eine Seite dominiert deutlich. Darüber hinaus gibt es jedoch einzelne Figuren in den meisten Werken, bei denen der Humor und die Humorlosigkeit beide große Teile einnehmen. Im Verlauf der Erzählung dominiert manchmal erst die eine und dann die andere Seite, aber sie stehen gleichberechtigt nebeneinander. Deutlich wird dies auch an der Funktion, die die Figuren erfüllen, denn dass diese Figuren weder in die eine noch die andere Richtung dominieren, ist wichtig für ihre Rolle im jeweiligen Roman. Auch sorgt dieses ‚Dazwischen‘ für eine realistische Differenziertheit in der Figurengestaltung, da keine reale Person nur das eine oder andere ist. Dies macht die Tiefe dieser Figuren, ihren Realismus, aber auch den Humor der Erzählinstanz aus, die sie nicht eindimensional und einseitig darstellt.

So ist in *Vor dem Sturm* Berndt von Vizewitz durchaus zu Humor gegenüber seinem Sohn und andere Figuren fähig, indem er sie und ihre Meinungen akzeptiert, wie sie sind und sie nicht zur Teilnahme an seinem Aufstand drängt.

Gleichzeitig verfolgt und pflegt er seinen Franzosenhass mit größter Intensität und lässt davon sein Leben bestimmen. Dieses Nebeneinander in seiner Figur ist wichtig, da er nicht nur in seiner Humorlosigkeit für den Aufstand gegen die Franzosen stehen, sondern auch in seinem Humor die (ständische) Gesellschaft, die er befreien will, repräsentieren soll.

In *Irrungen, Wirrungen* ist Botho zwar mit seinem humorlosen Verhalten gegenüber Lene handlungstreibend. Auch sind seine Begegnungen mit den, aus seiner Sicht, unteren Schichten freundlich, jedoch an der Grenze zum Gönnerhaften, wenn er zum Beispiel Lene stilistisch korrigiert. Dennoch akzeptiert er seine ‚Bestrafung‘ in einer lieblosen, aber zufriedenen Ehe im letzten Teil des Romans. Mit aufrichtiger Größe verhält er sich gegenüber Franke, Lenes Ehemann, als der ihn fragt, ob es mit der Affäre mit Lene wirklich vorbei sei. Bei Botho ist das Dazwischen wichtig, um die Aussage des Romans in Schwebe zu halten. Er handelt humorlos, erkennt dies allerdings auch, wenn das am Ausgang des Romans auch nichts ändert. Botho wird nicht als Teil der Gesellschaft, sondern in seiner individuellen Entscheidung kritisiert.

Ein besonderes Beispiel für eine Figur dazwischen ist die Hauptfigur Melanie in *L'Adultera*, nicht nur, weil es sich um eine Frau handelt. Zwar handelt sie humorlos, indem sie Mann und Kinder ohne eigentlich dringenden Grund verlässt. Ihr großes Maß an Selbsterkenntnis und die Annahme ihrer Schuld bei gleichzeitigem Aufbau ihres neuen Lebens nach dem Ehebruch sind allerdings herausstechend humorvoll. Sie kann das letzte Stacheln ihres ehemaligen Ehemannes schließlich sogar freundlich anerkennen. Dieses Nebeneinander in der Figur Melanies lässt sie einerseits mit dem Verlassen ihrer Familie einen wichtigen und zu verurteilenden Schnitt in der Handlung provozieren, andererseits macht sie die souveräne Fähigkeit zur Selbsterkenntnis sympathisch. Beides ist notwendig, um dem Roman nicht nur zu einer Geschichte einer gefallenen Frau zu machen, sondern auch zu einer Geschichte des individuellen Falles. Humor und Humorlosigkeit bei den Figuren sind in dieser Form relevant in allen genannten Erzählwerken Fontanes.

### 3.4.2 Humor in der Beschreibung

Im Gegensatz zur Figurenebene ist der Humor in der Beschreibung nicht von allzu großer Bedeutung. Wie in *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* sind direkte humorvolle oder humorlose Kommentare der Erzählinstanz in den genannten Romanen nicht zu finden.

Der Humor in der Verwendung von Nebensächlichkeiten ist allerdings in allen genannten Werken präsent. In allen hier analysierten Erzählwerken finden komplexe Sachverhalte in Nebensächlichkeiten Ausdruck, wie Preisendanz es als Mittel der humorvollen Darstellung vorschlägt.<sup>636</sup> Wie bereits im Kapitel 2.5 ausführlich erläutert, nennt Preisendanz als Beispiel die Beschreibung der Wohnung der Poggenpuhls: Eine detaillierte Schilderung des Wohnraums offenbare, was in der Wohnung fehle.<sup>637</sup> Die Poggenpuhls seien nicht standesgemäß ausgestattet, womit das „Dingliche zum Ausdruck der Verhältnisse“<sup>638</sup> werde. Als weiteres Beispiel könnte etwa auch die Beschreibung des Dörrschen Hauses aus *Irrungen, Wirrungen* angeführt werden. Zwar wird das zunächst als „Schloss“<sup>639</sup> eingeführte Haus von der Erzählinstanz direkt als „jämmerlicher Holzkasten“<sup>640</sup> enttarnt, doch die folgende Beschreibung der angrenzenden Treibhäuser macht die Verhältnisse der Dörrs und die Atmosphäre mit wenigen Worten genauso deutlich:

In diesen [Treibhäusern] verbrachten alle drei Dörrs die Zeit von November bis März ausschließlich, aber auch in der besseren und sogar in der heißen Jahreszeit spielte sich das Leben der Familie, wenn man nicht gerade vor der Sonne Zuflucht suchte, zu großem Theile vor und in diesen Treibhäusern ab, weil hier alles am bequemsten lag: hier standen die Treppchen und Estraden, auf denen die jeden Morgen aus den Treibhäusern hervorgeholten Blumen ihre frische Luft schöpfen durften, hier war der Stall mit Kuh und Ziege, hier die Hütte mit dem Ziehhund und von hier aus erstreckte sich auch das wohl fünfzig Schritte lange Doppel-Mistbeet, mit einem schmalen Gange dazwischen, bis an den großen, weiter zurückgelegenen Gemüsegarten. In diesem sah es nicht sonderlich ordentlich aus, einmal weil Dörr keine Sinn für Ordnung, außerdem aber eine so große Hühnerpassion hatte, daß er

---

<sup>636</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 238.

<sup>637</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 220f.

<sup>638</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 221.

<sup>639</sup> Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. S. 9.

<sup>640</sup> Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. S. 9.

diesen seinen Lieblingen, ohne Rücksicht auf Schaden, den sie stifteten, überall umherzupicken gestattete.<sup>641</sup>

Die Welt der Dörrs ist klein und äußerst einfach. Gleichzeitig wird durch die Banalitäten wie das Mistbeet, Kuh und Ziege die Idylle der Umgebung unterlaufen, durch die Hühnerpassion Dörrs sogar lächerlich gemacht.

Wie jedoch bereits im Vergleich zwischen *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* zu sehen war, findet sich der Humor der Nebensächlichkeiten in den genannten Werken in unterschiedlichen Ausprägungen: Einerseits spielen in vielen der Werke Nebensächlichkeiten als Mittel des Humors eine nachgelagerte Rolle, da sie wenig genutzt werden. Andererseits werden sie in einigen Erzählwerken eher für die symbolische Vorausdeutung des Handlungsverlaufs und des Endes verwendet. In *Quitt* etwa dient so gut wie alles Erzählte der Charakterbeschreibung und dem Handlungsverlauf. Dies geschieht direkt und ohne Andeutungen durch Beschreibungen und Erläuterungen der Erzählinstanz, Beschreibungen der Figuren und ihrer Motivation durch andere Figuren in direkter Rede sowie in Gedankenberichten der Hauptfiguren. Nur selten trägt darüber hinaus ein Detail indirekt zur Gestaltung der Atmosphäre bei, beispielsweise, was der Pastor Siebenhaar beobachtet:

[...] eine Feuerwehr-Parade. Für gewöhnlich war diese, sammt nachfolgender Mannschaftsübung, eine Sonn- und Feiertagsache, die Brückenberger Hochzeit aber, die gestern alles in Athem erhalten hatte, hatte diesmal eine Verlegung gefordert und so kam es denn, daß Siebenhaar an einem Schauspiel theilnehmen konnte, das er seit Jahr und Tag nicht mehr gehabt hatte. Die Dorfgasse hinauf hart an einem kleinen Rinnsal entlang, standen die Spritzen und Wasserwagen, aus deren Mitte hohe Leitern aufragten, während auf dem freigebliebenen Straßentheil die Feuerwehr selber stand, dreigliedrig aufmarschiert, prächtige Gestalten in bayerischen Helmen und mit Musik am rechten Flügel. In Front seiner Mannschaften aber stand Exner junior aus der »Schneekoppe«, der, ein Jahr jünger als Lehnert, gleich nach dem Kriege bei den Görlitzern gedient und den Schneid und Pli dieser erlesenen Truppe weggekriegt hatte. Das, und mehr noch seine gesellschaftliche Stellung als Reichster und deshalb erster im Dorf, hatte dafür Sorge getragen, daß ihm das Feuerwehr-Kommando wie selbstverständlich zugefallen war. Er war gekleidet wie der

---

<sup>641</sup> Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 10.

Rest der Mannschaften, rother Kragen und Aufschläge zu dunkelblauem Rock, trug aber die Galons und Achselbänder des Offiziers. Die von ihm abzunehmende Revue hatte just abgeschlossen, wie kaum gesagt zu werden braucht »zu seiner besonderen Zufriedenheit« und eben schien er den Befehl zum Abmarsch auf das mehr thalwärts gelegene Dorf Steinseiffen zu, wo dann mit Leitern und Rettungsapparaten ein Scheinfeuer bekämpft werden sollte, gehen zu wollen, als er des alten Siebenhaar, seines Freundes und Lehrers, ansichtig werdend, sich plötzlich eines andern besann und »Stillgestanden« ... »rückwärts richt't Euch« ... »Präsentiert das Gewehr« kommandierte. Wie da die Griffe klappten; alles fuhr stramm zusammen und unter Ehrenbezeugungen wie diese passierte der Alte die für ihn freigegebene Gasse.<sup>642</sup>

Der Zug repräsentiert die korrekte und oberflächliche Steifheit des Dorfes, alle sind herausgeputzt und salutieren, besonders der Exner Junior. Er bildet einen Kontrast zu Lehnert, der Hauptfigur. Während Exner die Erwartungen der Gesellschaft augenscheinlich übererfüllt, bricht Lehnert als Wilddieb die Gesetze dieser Gesellschaft, in der er sich eingeeengt fühlt. Dass sogar der Lehnert wohlgesonnene Pastor von dem oberflächlichen Prunk der Korrektheit des Feuerwehrezuges entzückt ist, gibt der Szene eine besondere Verstärkung.

Eine starke Nutzung von Nebensächlichkeiten zur symbolischen Vorausdeutungen lässt sich etwa in *L'Adultera* beobachten. ‚Zentrale‘ Nebensächlichkeit ist dabei die Kopie des Bildes ‚L'Adultera‘ von Tintoretto, die van der Straaten für seine private Sammlung ersteht. Allein bereits dadurch, dass das Bild den gleichen Namen wie der Roman trägt, wird deutlich, dass es mehr bedeutet, als Ausdruck van der Straatens Sammelleidenschaft zu sein. Im zweiten Kapitel kommt das Bild zum ersten Mal vor, erhält jedoch keine genaue Bildbeschreibung. Zwar führt van der Straaten es als Tintoretto<sup>643</sup> und, auf Nachfrage Melanies, beschämt als Kopie<sup>644</sup> ein. Melanie identifiziert die dargestellte Szene schließlich auch als *L'Adultera*<sup>645</sup>. Doch vielmehr geht es darum, dass die beiden Figuren bei ihrer Analyse des Bildes ihr eigenes Schicksal vorausdeuten. So beginnt Melanie:

---

<sup>642</sup> Fontane: Quitt. S. 49f.

<sup>643</sup> Fontane: *L'Adultera*. S. 12.

<sup>644</sup> Fontane: *L'Adultera*. S. 12.

<sup>645</sup> „Ah, l'Adultera!... Jetzt erkenn' ich's. [...]“ (Fontane: *L'Adultera*. S. 12).

„[...] Aber daß Du gerade *das* wählen mußtest! Es ist eigentlich ein gefährliches Bild, fast so gefährlich wie der Spruch... Wie heißt er doch?“

[van der Straaten:] „Wer unter Euch ohne Sünde ist...“

[Melanie:] „Richtig. Und ich kann mir nicht helfen, es liegt so was Ermuthigendes darin. Und dieser Schelm von Tintoretto hat es auch ganz in diesem Sinne genommen. Sieh nur!... Geweint hat sie... Gewiß... Aber warum? Weil man ihr immer wieder und wieder gesagt hat, wie schlecht sie sei. Und nun glaubt sie's auch, oder *will* es wenigstens glauben. Aber ihr Herz wehrt sich dagegen und kann es nicht finden... Und daß ich Dir's gestehe, sie wirkt eigentlich rührend auf mich. Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld... Und Alles wie vorherbestimmt.“<sup>646</sup>

Zwar in Vorahnung, jedoch sich selbst mahnend will van der Straaten das Bild prominent neben seinem Schreibtisch aufhängen.<sup>647</sup> Melanie scherzt darüber und so bietet er an, es in die Galerie zu hängen.<sup>648</sup> Auf einer, für die Figuren (noch) unbewussten, Metaebene kommentieren sie:

[Melanie:] „Dann vergiß auch nicht *den*, daß man den Teufel nicht an die Wand malen soll!“

Er [van der Straaten] nickte. „Da hast Du recht. Und wir *wollen's* auch nicht, und wollen diese Stunde vergessen. Ganz und gar. Und wenn ich Dich je wieder daran erinnere, so sei's im Geiste des Friedens und zum Zeichen der Versöhnung. Lache nicht. Es kommt, was kommen soll. Und wie sagtest Du doch? Es sei so viel Unschuld in ihrer Schuld...“

[Melanie:] „... Und vorher bestimmt, sagt' ich. Prädestinirt!... Aber vorher bestimmt ist *heute*, daß wir ausfahren, und das ist die Hauptsache. Denn ich brauche die Robe viel, viel nöthiger als Du den Tintoretto brauchst. Und ich war eigentlich eine Thörin und ein Kindskopf, daß ich alles so bitter ernsthaft genommen und Dir jedes Wort geglaubt habe! Du hast das Bild haben wollen, c'est tout. Und nun gehab Dich wohl, mein Dänenprinz, mein Träumer. Sein oder nicht sein... Variationen von Ezechiel Van der Straaten!“<sup>649</sup>

So deutet das Bild, ohne an sich beschrieben worden zu sein, den Verlauf der Handlung symbolisch voraus. Erst im letzten Kapitel taucht das Bild dann wieder als Miniatur auf, die van der Straaten Melanie schickt. In der Beschreibung der Erzählinstanz und im Gespräch der nun neuen Eheleute Melanie und Rubehn wird das Bild in seiner symbolischen Kraft anerkannt:

---

<sup>646</sup> Fontane: L'Adultera. S. 12f.

<sup>647</sup> Vgl. Fontane: L'Adultera. S. 13f.

<sup>648</sup> Fontane: L'Adultera. S. 15.

<sup>649</sup> Fontane: L'Adultera. S. 15.

[Melanie] hielt zuletzt ein kleines Medaillon in Händen, einfach ohne Prunk und Zierrath. Und nun drückte sie's an der Feder auf und sah ein Bildchen und erkannt' es und es entfiel ihrer Hand. Es war, en miniature, der Tintoretto, den sie damals so lachend und übermüthig betrachtet und für dessen Hauptfigur sie nur die Worte gehabt hatte: »Sieh, Ezel, sie hat geweint. Aber ist es nicht, als begriffe sie kaum ihre Schuld?«

Ach, sie fühlte jetzt, daß das alles auch für sie selbst gesprochen war, und sie nahm das ihrer Hand entfallene Bildchen wieder auf und gab es an Rubehn und erröthete.

Dieser spielte damit hin und her und sagte dann, während er die Feder wieder zuknipste: „King Ezel in all his glories! Immer derselbe. Wohlwollend und ungeschickt. Ich wird' es tragen. Als Uhrgehäng, als Berloque.“

[Melanie:] „Nein, *ich*. Ach, Du weißt nicht, wie viel es mir bedeutet. Und es soll mich erinnern und mahnen... jede Stunde...“

[Rubehn:] „Meinetwegen. Aber nimm es nicht tragischer als nöthig und grübele nicht zuviel über das alte leidige Thema von Schuld und Sühne.“<sup>650</sup>

Als Symbol für Melanies Handeln, aber auch dafür, dass sie die Schuld nicht alleine annimmt, führt das Bild in den Roman ein und schließt ihn auch. Die Nebensächlichkeit dient hier also vollständig der Vorausdeutung des Handlungsverlaufes und spielt nicht mit der Diskrepanz zwischen dem Dargestellten und dem Darzustellenden, was von erzählerischem Humor zeugen würde.

Der Grad der Ausprägung des Humormittels der Nebensächlichkeit hängt dabei nicht mit einer zeitlichen Entwicklung im Erzählwerk Fontanes zusammen. Es handelt sich nicht um ein Mittel, das Fontane zum Beispiel bei den früheren Werken noch wenig einsetzt und dann zunehmend verwendet. Humor der Nebensächlichkeiten findet man allein abhängig von der Anlage und Bedarf des Romans. In den ersten Werken weniger verwendet, wird dieses Mittel mit *Irrungen, Wirrungen* stärker gebraucht, um in *Quitt* und *Unwiederbringlich* wieder weniger stark vorhanden zu sein. Von Bedeutung ist es dann wieder in *Die Poggenpuhls* und schließlich auch in *Der Stechlin*. Zum Beispiel in letzterem Roman dienen vor allen Dingen die Nebensächlichkeiten der detaillierten Ortsbeschreibungen dazu, die Charakterisierung wichtigeren Figuren indirekt zu

---

<sup>650</sup> Fontane: *L'Adultera*. S. 163.

unterstützen.<sup>651</sup> Je direkter eine Thematik dargestellt oder ein Aspekt kritisiert werden sollen, desto seltener werden Nebensächlichkeiten eingesetzt. Über alle Werke betrachtet ist der Humor der Nebensächlichkeiten verglichen mit der Humorverwendung bei den Figuren von recht geringer Bedeutung.

### 3.4.3 Komposition der Sichtweisen

Auch gegen den Humor der relativierenden Komposition von Sichtweisen stehen die Nebensächlichkeiten in allen genannten Werken zurück. Themen oder Figuren werden durch verschiedene Sichtweisen präsentiert sowie kommentiert und damit differenziert sowie relativiert dargestellt.

Dies trifft zunächst für die meisten ‚kleinen Themen‘ zu, die nur in geringem Umfang auf Figurenebene verhandelt werden. Als Beispiel hierfür kann eine Gesprächsszene aus *Cécile* angeführt werden: Die Hauptfiguren St. Arnaud, Cécile und Gordon lernen sich im Harzurlaub kennen und treffen während eines Spaziergangs die Malerin Rosa. Gordon und Rosa sprechen angesichts der Harzkulisse über Hexen und schließlich über die lokale Legende des „Roßtrappfelsens“<sup>652</sup>. Gordon doziert und wird von Rosa immer wieder neckend unterbrochen. So spricht er, Céciles Nachfrage nach einem Hexenplatz antwortend, zunächst über Hexen:

„Was einer Mahnung, ihn zu besuchen, gleichkommt, meine gnädigste Frau. Wirklich, wir werden ihn über kurz oder lang sehen müssen, das schulden wir einem Harz-Aufenthalte. Denn allerorten, wo man sich aufhält, hat man eine Art Pflicht, das Charakteristische der Gegend kennen zu lernen, in Samarkand (und er verbeugte sich gegen Rosa) die Tempelthüren und ihre Wächter, in der Wüste den Wüstenkönig und im Harze die Hexen. Die Hexen sind hier nämlich Landesprodukt und wachsen wie der rothe Fingerhut überall auf den Bergen umher. Auf Schritt und Tritt begegnet man ihnen und wenn man fertig zu sein glaubt, fängt es erst recht eigentlich an. Zuletzt kommt nämlich der Brocken, der in seinem Namen zwar alle hexlichen Beziehungen verschweigt, aber doch immer der eigentlichste Hexentanzplatz bleibt. Da sind sie zu

---

<sup>651</sup> Bpsw. die Wohnung der Tante mit Möbelstücken aus vergangener Zeit zeugt von ihrer Überkommenheit (Fontane: *Der Stechlin*. S. 94f.).

<sup>652</sup> Fontane: *Cécile*. S. 34.

Haus, das ist ihr Ur- und Quellgebiet. Allen Ernstes, die Landschaft ist hier so gesättigt mit derlei Stoff, daß die Sache schließlich eine reelle Gewalt über uns gewinnt, und was mich persönlich angeht, nun so darf ich nicht verschweigen: als ich neulich, die Mondsichel am Himmel, das im Schatten liegende Bodethal passirte, war mir's, als ob hinter jedem Erlenstamm eine Hexe hervorsähe.“<sup>653</sup>

Rosa unterbricht Gordon hier neckisch:

„Hübsch oder häßlich?“ fragte Rosa. »Nehmen Sie sich in Acht, Herr von Gordon. In Ihrem Hexenspuk spukt etwas vor. Das sind die inneren Stimmen.“<sup>654</sup>

Doch Gordon antwortet unverwunden:

„O, Sie wollen mir bange machen. Aber Sie vergessen, meine Gnädigste, wo das Uebel liegt, liegt in der Regel auch die Heilung, und ich kenne Gott sei Dank kein Stück Land, wo, bei drohendsten Gefahren, zugleich so viel Rettungen vorkämen, wie gerade hier. Und immer siegt die Tugend und der Böse hat das Nachsehen. Sie werden vielleicht vom ›Mägdesprung‹ gehört haben? Aber wozu so weit in die Ferne schweifen! Eben hier, in unserer nächsten Nähe, haben wir ein solches Rettungsterrain, eine solche beglaubigte Zufluchtsstätte. Sehen Sie dort (und er wandte sich nach rückwärts) den Roßtrapp-Felsen? Die Geschichte seines Namens wird Ihnen kein Geheimnis sein. Eine tugendhafte Prinzessin zu Pferde, von einem dito berittenen, aber untugendhaften Ritter verfolgt, setzte voll Todesangst über das Bodethal fort und siehe da, wo sie glücklich landete, wo der Pferdehuf aufschlug, haben wir die Roßtrappe. Sie sehen an diesem einen Beispiele, wie Recht ich mit meinem Satze hatte: wo die Gefahr liegt, liegt auch die Rettung.“<sup>655</sup>

Allerdings bohrt Rosa weiter:

„Ich kann Ihr Beispiel nicht gelten lassen,“ lachte Rosa. „Zum mindesten beweist es ein gut Theil weniger, als Sie glauben. Es macht eben einen Unterschied, ob ein gefährlicher Ritter eine schöne Prinzessin oder ob umgekehrt eine gefährlich schöne Prinzessin...“<sup>656</sup>

Sie fügt letztlich hinzu:

„O, nicht doch, Herr von Gordon, nicht doch. Einem armen Mädchen, Prinzessin oder nicht, wird immer geholfen, da thut der Himmel seine Wunder, intervenirt in Gnaden und trägt das Roß, als ob es ein Flügelroß wäre, glücklich über das Bodethal hin. Aber wenn ein Ritter und Cavalier von einer gefährlich-schönen Prinzessin oder auch nur von einer gefährlich-schönen Hexe, was

---

<sup>653</sup> Fontane: Cécile. S. 33f.

<sup>654</sup> Fontane: Cécile. S. 34.

<sup>655</sup> Fontane: Cécile. S. 34f.

<sup>656</sup> Fontane: Cécile. S. 35.

mitunter zusammenfällt, verfolgt wird, da thut der Himmel gar nichts und ruft nur sein aide toi même herunter. Und hat auch recht. Denn die Cavaliere gehören zum starken Geschlecht und haben die Pflicht sich selber zu helfen.“<sup>657</sup>

Die Präsentation des Themas bleibt zwar größtenteils der Sichtweise Gordons überlassen, allerdings wird diese teilweise durch Rosas Sichtweise, die in ihren Nachfragen liegt, demontiert und relativiert. Abschließend gibt die Erzählinstanz aus Sicht von Cécile wieder, dass diese einen harmlosen und unbedeutenden Eindruck von dem Gespräch hat<sup>658</sup>. Doch steckt mehr hinter dem Hexenthema in dem vorliegenden Beispiel und in der Vielzahl scheinbar belangloser kleiner Themen in den anderen Romanen. Dass die „Causerien“<sup>659</sup> über ‚kleine‘ Themen, wie sie in der Sekundärliteratur oft genannt werden, den Figuren Gelegenheit geben, sich zu präsentieren, liegt auf der Hand. Doch wird auch deutlich, dass Rosa hier eigentlich auf Gordons Faszination von Cécile anspielt. Obwohl die kleinen Themen somit nur in begrenztem Umfang verhandelt werden, beziehen sie sich auf übergreifende Vorgänge und Themen der Romane. Die Sichtweisen und deren gegenseitige Relativierung des kleinen Themas übertragen sich auf diese übergeordneten Vorgänge.

So wird beispielsweise in *Vor dem Sturm* das übergeordnete, große Thema der „Erneuerung“<sup>660</sup> auf verschiedenen Ebenen aus verschiedenen Sichten präsentiert. Dies geschieht überwiegend auf Ebene der Figuren, die darüber in Direkter Rede, in Dialog oder Selbstgespräch sprechen, sich in Briefen äußern oder auch nachdenken, was von der Erzählinstanz zusammengefasst wird. Andererseits werden auf übergeordneter Ebene diese figuralen Sichtweisen von der Erzählinstanz mit dem erzählten Geschehen und, in diesem Roman im besonderen

---

<sup>657</sup> Fontane: Cécile. S. 35.

<sup>658</sup> Vgl. Fontane: Cécile. S. 35.

<sup>659</sup> Vgl. Goetschel: Causerie. In: *The Germanic Review*. Goetschel sieht zwar in diesen belanglosen Gesprächen nach Simmel für das Beispiel *Der Stechlin* allein die textimmanente Funktion in der Beziehungsbindung. (Goetschel: Causerie. In: *The Germanic Review*. S. 117). Alle Gespräche (bis auf eines) seien in einem bestimmten Gesprächsrahmen eingebunden (beispielsweise das Tischgespräch) und damit begrenzt, erfüllten einen Selbstzweck und beschränkten sich auf den Bereich des Ästhetischen. (Goetschel: Causerie. In: *The Germanic Review*. S. 120). Hasubek spricht jedoch, ebenfalls anlehnd an Simmel, von einer zeitlichen Entwicklung, hin zu mehr Gesprächen und mehr die Funktion übernehmend, den Zeitgeist darzustellen (Hasubek: „... wer am meisten red't“ S. 221).

<sup>660</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 122.

Umfang, durch Gedichte, eingebettete Erzählungen und Zitationen ergänzt. Jedoch werden diese Sichten nicht auf das übergeordnete Thema direkt, sondern nur auf einen Teilaspekt gegeben, zum Beispiel ein kleines Thema. Es sind zwei Aspekte, die stellvertretend für das übergeordnete Thema in *Der Stechlin* stehen. Diese Aspekte, auf unterschiedlichen Ebenen in unterschiedlichen Sichtweisen betrachtet, ergeben das humorvoll dargestellte Gesamtbild des Themas Erneuerung.

Der wichtigste dieser Aspekte ist, wie es der Titel des Romans schon andeutet, der Volkssturm, mit dem den sich vom gescheiterten Russlandfeldzug durchziehenden Franzosen noch einmal ein Schlag versetzt und die Allianz Preußens mit Frankreich beendet werden soll. Durch den gesamten Roman hindurch wird der Volkssturm von Figuren thematisiert, insbesondere im Gespräch. Dabei geht es selten um ein Pro oder Contra, wie es ein späteres Beispiel zeigen wird, sondern öfter um den Austausch von Meinungen, wie der Sturm durchzuführen sei.

In den Konstellationen der Sichtweisen ist die von Berndt von Vietzewitz stark vertreten. Er präsentiert seine aggressive Befürwortung des Volkssturms umfassend und in unterschiedlichen Formen sowie Konstellationen. Dies geschieht hauptsächlich im Gespräch mit verschiedenen anderen Personen: Er überzeugt seinen Schulze Kniehase vom Volkssturm<sup>661</sup>; dem General Bamme sagte er, dass der Sturm gegebenenfalls auch ohne Aufruf des Königs stattfinden muss<sup>662</sup>; Berndt versucht beim Prinzen zu erwirken, den König zu überreden<sup>663</sup>; mit seinen Mitstreitern bespricht er dann die Planung des Überfalls<sup>664</sup>.

Besonders stark wirken jedoch die Gespräche mit seinem Sohn Lewin: So diskutieren im Gespräch Vater Berndt von Vitzewitz und sein Sohn Lewin in Kapitel 4 über den vom Vater geplanten Volksturm. Nachdem die Fakten über die Niederlage ausgetauscht sind, bekunden beide die Notwendigkeit, dass dies auch Konsequenzen für die politische Situation in Preußen hätte, es fehle nur der offene Aufruf des Königs zum Sturm.<sup>665</sup> Der Vater argumentiert jedoch wesentlich

---

<sup>661</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Erster und Zweiter Band. S. 256ff.

<sup>662</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Erster und Zweiter Band. S. 342f.

<sup>663</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Dritter und Vierter Band. S. 10ff.

<sup>664</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Dritter und Vierter Band. S. 387ff.

<sup>665</sup> Vgl. Fontane: Vor dem Sturm. Erster und Zweiter Band. S. 38f.

aggressiver als sein Sohn: „Das Wort *muß* gesprochen werden, so oder so. Wenn die Menschen stumm sind, so schreien es die Steine. Gott will es, daß wir seine Zeichen verstehen.“<sup>666</sup> Lewin entgegnet auf Nachfrage seines Vaters, ob er mit dem Volkssturm einverstanden sei:

„[...] Das was Du vorhast und was Tausende der Besten wollen, es ist gegen meine Natur. Ich habe kein Herz für das, was sie jetzt mit Stolz und Bewunderung die spanische Kriegsführung nennen. Alles, was von hinten her sein Opfer faßt, ist mir verhaßt. Ich bin für offenen Kampf, bei hellem Sonnenschein und schmetternden Trompeten. [...]“<sup>667</sup>

Beide sind also für die Erneuerung, wägen allerdings die Maßnahmen unterschiedlich ab. Dass das Thema in dieser Gesprächskonstellation wiederholt wird<sup>668</sup>, und Lewin nun überzeugt vom Sturm ist, zeigt die Bedeutung von Berndts Sicht. Berndts Sicht ist stark und wirkungsvoll durch den Umfang seines Redeanteils, aber auch durch die Unmittelbarkeit gegenüber dem Leser, da sie sich überwiegend in der Form des Gesprächs zeigt. Ebenso erzeugen Berndts Selbstreflexion in einem Gespräch über Ungehorsam und Auflehnung<sup>669</sup> sowie sein Selbstgespräch, in dem er seine Motive für den Aufstand analysiert<sup>670</sup>, diese Wirkung und Nähe.

Viele weitere Figuren melden sich zum Volkssturm direkt zu Wort, allen voran sein Sohn Lewin, der sich etwa mit dem Pfarrer Seidentopf über den Sturm unterhält<sup>671</sup> oder im Selbstgespräch Mitleid mit den Franzosen bekundet und keinen Angriff gegen sie vertreten kann<sup>672</sup>. Während Berndts Sicht zumindest von Respekt und Lewins von Mitgefühl für die sich zurückziehenden Franzosen geprägt ist, wird die Diskussion einer Gruppe Berliner Bürger von Spott dominiert, wenn auch kontrastiert von den franzosenfreundlichen Einwüfen eines Feldwebels.<sup>673</sup> Später im Roman, als der Sturm losgeht, sprechen die Zurückgebliebenen darüber, wie er wohl ablaufen wird<sup>674</sup> und Figurenstimmen

---

<sup>666</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Erster und Zweiter Band. S. 39.

<sup>667</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Erster und Zweiter Band. S. 39.

<sup>668</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Dritter und Vierter Band. S. 303ff.

<sup>669</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Dritter und Vierter Band. S. 487f.

<sup>670</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Dritter und Vierter Band. S. 423.

<sup>671</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Erster und Zweiter Band. S. 107

<sup>672</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Dritter und Vierter Band. S. 166.

<sup>673</sup> Vgl. Fontane: Vor dem Sturm. Dritter und Vierter Band. Dritter Band. Kap. 2.

<sup>674</sup> Fontane: Vor dem Sturm. Dritter und Vierter Band. S. 399ff.

kommentieren im Gespräch den Marsch zum Sturm<sup>675</sup>. Der Pfarrer ruft in seiner Predigt zum Sturm auf.<sup>676</sup> Des Öfteren werden sich Kriegsgeschichten erzählt oder vorgelesen<sup>677</sup>, die die Sichtweisen der Figuren spiegeln: Beispielsweise findet in einem Salon die Aufführung der Geschichte von Wilhelm Tell als ehrenhafter Aufstand statt.<sup>678</sup> Gedichte, die Lewin und sein literarischer Kreis lesen, handeln von Aufbruch, werden jedoch kontrastiert mit Gedichten und Erzählungen über Kapitulation.<sup>679</sup>

In großer Vielfalt und Umfang der Sichtweisen wird das Thema Volkssturm also präsentiert und die Erzählinstanz lässt alles im großen Geflecht des Romans zusammen wirken. Sie selbst beschränkt sich auf Kurzzusammenfassungen des Stands der Vorbereitungen vom Sturm und präsentiert keine eigene Sicht.<sup>680</sup> Einerseits dominiert dabei der Sicht Berndts (die nicht nur einseitig ist) durch Umfang und Unmittelbarkeit. Seine Sicht wird durch die vieler anderer Figuren und auch durch die eingefügten Texte gestützt. Andererseits sind jedoch genügend changierende oder sogar konträr liegende Sichtweisen vorhanden, um diese Dominanz zu relativieren und den Volkssturm als keineswegs einzigen oder richtigen Weg zu zeigen.

Zusätzlich wird das Thema Erneuerung in *Vor dem Sturm* in einem weiteren Handlungsstrang gespiegelt – der Roman handelt auch von der Erneuerung der beiden adeligen Familien, die Vietzewitz‘ und die Ladalinskis, die darin näher dargestellt werden, wenn dies auch weit weniger auf Figurenebene thematisiert wird als der Volkssturm. Eigentlich sollten die Vietzewitz- und Ladalinski-Kinder heiraten, allerdings kommt es anders: Lewin heiratet Marie, die Adoptivtochter des Schulzes Kniehase, und holt damit einen frischen Wind ins Haus. Marie und die Freundschaft mit den Vietzewitzschen Hause, insbesondere deren Angemessenheit, wurden zuvor einige Male thematisiert. So berichtet die

---

<sup>675</sup> Fontane: *Vor dem Sturm*. Dritter und Vierter Band. Vierter Band. Kap. 14.

<sup>676</sup> Fontane: *Vor dem Sturm*. Dritter und Vierter Band. S. 354ff.

<sup>677</sup> Vgl. Fontane: *Vor dem Sturm*. Dritter und Vierter Band. Dritter Band. Kap. 11.

<sup>678</sup> Vgl. Fontane: *Vor dem Sturm*. Erster und Zweiter Band. S. 345ff.

<sup>679</sup> Vgl. bspw. Fontane: *Vor dem Sturm*. Dritter und Vierter Band. Dritter Band. Kap 12.

<sup>680</sup> Vgl. bspw. Fontane: *Vor dem Sturm*. Erster und Zweiter Band. S. 253f. oder: Dritter und Vierter Band. S. 317 und S. 351f.

Erzählinstanz, dass es bereits eine Diskussion über die Angemessenheit gab, Marie als Gesellschaft für die Tochter ins Haus zu holen, als beide noch Kinder waren. Doch die frühere Herrin des Hauses hatte eine positive Meinung von Marie, so dass sie die Sache schnell zu Maries Gunsten entschied.<sup>681</sup> Berndt und General Banne unterhalten sich über das frische Blut, das durch Marie ins Haus komme, und sind beide positiv eingestellt. Eine adelige Familie sei nichts Besseres als eine Schultzenfamilie, weswegen es gut sei, dass Marie eine Vietzewitz würde.<sup>682</sup>

Die einzelnen Aspekte, die für das übergeordnete Thema „Erneuerung“ in *Vor dem Sturm* stehen, werden also nicht nur in sich einzeln humorvoll, weil relativiert, dargestellt, sondern auch dadurch, dass sie die Erzählinstanz zusammenwirken lässt, entsteht eine übergreifend humorvolle Darstellung. Die Bewertung des Themas ‚Erneuerung‘ wird dadurch durchweg in der Schwebelage gehalten. Erneuerung erscheint weder als zu positiv noch als zu negativ.

Damit steht *Vor dem Sturm* stellvertretend für die Funktionsweise der Humorverwendung in anderen Werken, denn diese Konstellationen der Sichtweisen auf Themen ist in allen genannten Erzählwerken Fontanes zu finden. Neumeister-Taroni bestätigt: „Das Prinzip der Relativierung und die Ausleuchtung von Gegensätzen sind Stilgrundlagen, die im gesamten erzählerischen Werk Fontanes zur Anwendung kommen.“<sup>683</sup> Allerdings werden die Konstellationen unterschiedlich oft und gewichtet verwendet. Bei ‚kleinen‘ Themen kommt es vor, dass manche überhaupt keine Darstellung durch mehrere Sichtweisen erfahren – etwa weil die Figuren mehr mit sich selbst beschäftigt sind wie in *Die Poggenpuhls* oder *L’Adultera*. Bei den übergeordneten Themen werden die Sichtweisen gelegentlich stark zu einer Position hin gewichtet, wie etwa in *Irrungen, Wirrungen*. Jedoch wird jedes größere Thema humorvoll aus mehreren Sichtweisen dargestellt.

---

<sup>681</sup> Vgl. Fontane: *Vor dem Sturm*. Erster und Zweiter Band. S. 93.

<sup>682</sup> Fontane: *Vor dem Sturm*. Dritter und Vierter Band. S. 490f.

<sup>683</sup> Neumeister-Taroni: *Theodor Fontane*. S. 107.

Ein Beispiel in Bezug auf die humorvolle Konstellation von Sichtweisen auf Figuren ist die Hauptfigur aus *Schach von Wuthenow*. Grawe nennt Schach die „perspektivenreichste entworfene Romangestalt“<sup>684</sup>. Die Figuren geben ein sehr differenziertes Sichtweisenspektrum auf Schach – meist im Gespräch, ein wenig über Gedankenberichte oder aber auch im Brief: Gleich in Kapitel Drei sprechen Schachs Antagonist Bülow und zwei weitere Figuren über ihn. Victoire reflektiert im Brief über sein Verhalten.<sup>685</sup> Frau von Carayon spricht positiv im Gespräch mit Victoire über ihn.<sup>686</sup> Gendarmkollege Zieten spottet im Gespräch mit Kameraden über Schachs Eitelkeit.<sup>687</sup> Frau von Carayon verteidigt Schach vor ihrer Tochter Victorie.<sup>688</sup> Schach denkt darüber nach (in Gedankenbericht und Selbstgespräch), wie es wäre, Victorie zu heiraten, und gesteht sich selbst die Schuld für seine Situation ein.<sup>689</sup> Die Erzählinstanz in einer einzigen direkten Aussage nennt ihn „Armer Schach!“<sup>690</sup>. Ab Kapitel 13 folgt die Erzählung Schach für einige Kapitel und bietet damit eine Sicht aus der Sicht von Schach. In einer Nebenbemerkung in einem Brief an Bülow äußert sich Kamerad Sander über Schach.<sup>691</sup> Frau von Carayon übt schließlich harte Kritik an Schach im Gespräch mit ihrer Tochter.<sup>692</sup> Im Gespräch zwischen Schach und der Königin charakterisiert diese ihn direkt.<sup>693</sup> Abschließend äußern sich erst Bülow<sup>694</sup> und dann Victoire<sup>695</sup> in einem Brief über Schach.

Positive und negative Sichtweisen stehen sich dabei meist direkt im Gespräch gegenüber, oft auch in einer Figur. Sie sehen Schach kritisch als überkorrekten Preußen und respektieren ihn zugleich. Beispiel hierfür ist das Gespräch aus Kapitel Drei:

[Alvensleben:] „Aber Sie täuschen sich, Nostitz, wenn Sie daraus auf eine Partie schließen. Schach ist eine sehr eigenartige Natur,

---

<sup>684</sup> Grawe: *Schach von Wuthenow*. In: Fontane-Handbuch. S. 543.

<sup>685</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. Kap. 5.

<sup>686</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 84.

<sup>687</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 88.

<sup>688</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 94.

<sup>689</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 99.

<sup>690</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 102.

<sup>691</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 105.

<sup>692</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 122ff.

<sup>693</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 139.

<sup>694</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. Kap. 20.

<sup>695</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. Kap. 21.

die, was man auch an ihr aussetzen mag, wenigstens manche psychologische Probleme stellt. Ich habe beispielsweise keinen Menschen kennen gelernt, bei dem alles so ganz und gar auf das Ästhetische zurückzuführen wäre, womit es vielleicht in einem gewissen Zusammenhange steht, daß er überspannte Vorstellungen von Intaktheit und Ehe hat. [...]"

[...]

„Also begraben wir die Partie,“ sagte Bülow. „[...] Er mag seine Meriten haben, meinetwegen, aber mir ist er nichts als ein Pedant und Wichtigthuer, und zugleich die Verkörperung jener preußischen Beschränktheit, die nur drei Glaubensartikel hat [...]"

„Und doch unterschätzen Sie Schach. Er ist immerhin einer unserer Besten.“

„Um so schlimmer.“

„Einer unsrer Besten, sag ich, und *wirklich* ein Guter. Er spielt nicht bloß den Ritterlichen, er *ist* es auch. Natürlich auf seine Weise. Jedenfalls trägt er ein ehrliches Gesicht und keine Maske.“

„Alvensleben hat recht,“ bestätigte Nostitz. „Ich habe nicht viel für ihn übrig, aber das ist wahr, alles an ihm ist echt, auch seine steife Vornehmheit, so langweilig und so beleidigend ich sie finde. Und *darin* unterscheidet er sich von uns. [...]"<sup>696</sup>

Man hält ihn also für überspannt, aber gleichzeitig auch einen der Besten, also jemanden, der die preußischen Ideale verkörpert, wogegen man nichts sagen kann. Im Gespräch zwischen Schach und der Königin charakterisiert diese ihn auch „als Kavalier und Mann von Ehre“<sup>697</sup>. Sein Kamerad Sander sagt dagegen in einem Brief: „Er ist nichts weniger als beliebt; wer den Aparten spielt, ist es nie.“<sup>698</sup> Victoire ordnet in einem Brief Schach das „Feierliche“<sup>699</sup> und „Eitelkeit“<sup>700</sup> zu, doch schätze sie ihn „wie keinen anderen“<sup>701</sup>, er sei „ritterlich“<sup>702</sup> und redlich<sup>703</sup> – ein unentschiedener Zustand, den auch die Freundin, der sie schreibt, als solchen kommentiert<sup>704</sup>. Selbst Frau von Carayon, die Schach gegenüber ihrer misstrauischen Tochter meist verteidigt, schimpft auch einmal auf ihn: er sei „eitel“<sup>705</sup>, voller „Dünkel“<sup>706</sup> und halte sich für etwas Besseres<sup>707</sup>. Abschließend

---

<sup>696</sup> Fontane: Schach von Wuthenow. S. 24ff.

<sup>697</sup> Fontane: Schach von Wuthenow. S. 139.

<sup>698</sup> Fontane: Schach von Wuthenow. S. 105.

<sup>699</sup> Fontane: Schach von Wuthenow. S. 48.

<sup>700</sup> Fontane: Schach von Wuthenow. S. 49.

<sup>701</sup> Fontane: Schach von Wuthenow. S. 49.

<sup>702</sup> Fontane: Schach von Wuthenow. S. 49.

<sup>703</sup> Vgl. Fontane: Schach von Wuthenow. S. 49.

<sup>704</sup> Vgl. Fontane: Schach von Wuthenow. S. 74.

<sup>705</sup> Fontane: Schach von Wuthenow. S. 123.

<sup>706</sup> Fontane: Schach von Wuthenow. S. 124.

<sup>707</sup> Vgl. Fontane: Schach von Wuthenow. S. 123.

äußert sich erst Bülow über Schachs falsche Ehre<sup>708</sup> in einem Brief. Dann zieht Victoire in einem Brief über Schach das durchaus differenzierte Urteil, im Grunde ein „guter Mensch“<sup>709</sup> zu sein, aber über ihr entstelltes Äußeres wäre er nicht hinweggekommen.

Die Erzählinstanz führt Schach äußerlich und mit einigen Fakten ein, überlässt jedoch, wie sonst auch typisch, den Figuren die weitere Beurteilung. Trotzdem übt die Erzählinstanz ihm gegenüber Humor durch die übergeordnete Zusammenstellung und Gewichtung der Sichtweisen der Figuren: Schach wird keineswegs einseitig dargestellt und damit nicht nur negativ betrachtet. Außerdem erhält Victoires differenzierte Sichtweise besonderes Gewicht, da ihre – sogar in Briefform unmittelbaren – Worte die letzten des Romans sind und dem Leser am besten in Erinnerung bleiben.

*Schach von Wuthenow* ist ein gutes Beispiel für die typischerweise in den hier vorgestellten Werken vorhandene humorvolle Sichtweisenkomposition auf die Figur anderer Werke, wenn diese auch nicht alle dessen äußerst komplexe Differenzierung der Sichtweisen nutzen. Doch wie bei übergeordneten Themen auch, ist die Konstellation von Sichtweisen, zumindest auf Hauptfiguren, immer facettenreich und relativierend, und das durchgehend von *Vor dem Sturm* bis *Der Stechlin*. Auf Figurenebene und in der Komposition ist die jeweilige Form der Humorverwendung ein umfassendes Prinzip in den meisten Erzählwerken Theodor Fontanes.

#### **3.4.4 Funktionen und Fazit**

Die Funktionen der Verwendung von Humor und Humorlosigkeit können in den genannten Erzählwerken, wie die typischen Erzählmittel in den Kapiteln zuvor, unter den in *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* gefundenen Kategorien zusammengefasst werden. So ist Gesellschafts- oder Sozialkritik auch in allen genannten Romanen zwar vorhanden, jedoch nie das primäre Ziel. Sie bezieht sich auf die individuell dargestellten Fälle und wird durch einzelne humorlose

---

<sup>708</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 154.

<sup>709</sup> Fontane: *Schach von Wuthenow*. S. 158.

Figuren sowie ihre Meinungen und Handlungen aufgezeigt – nie gibt es allerdings den Anspruch, Kritik an der Gesellschaft und ihren Prinzipien an sich zu üben. Wie stark die Kritik dann für den Einzelfall hervortritt, hängt von der Anlage des jeweiligen Romans ab: Schwingt in *L'Adultera* die Sozialkritik an der Beurteilung des Ehebruchs durch zum Beispiel Melanies Schwester nur mit, ist in *Schach von Wuthenow* die Kritik an falschem Preußentum in der Figur Schachs wesentlich stärker. In den späteren Romanen spielt dagegen eher wieder die Sozialkritik im Einzelfall eine Rolle, wie etwa in *Irrungen, Wirrungen*, wo Botho und seine Familie in ihrem humorlosen Verhalten gegenüber Lene kritisiert werden. In *Der Stechlin* klingt dann eine leichte Adelskritik in Personifikation von Tante Adelheid an.

Diese Beschränkung auf den Einzelfall geschieht durch die Einbettung in die gesamte humorvolle und relativierende Darstellung. Da die relativierende und somit humorvolle Darstellung von Themen und Figuren durch die Konstellation von Sichtweisen das dominante Prinzip in allen genannten Werken ist, hat der Humor in allen Werken auch die Funktion, deren Aussage in Schwebe zu halten. Dies wirkt sich zum Beispiel auch auf die Gesellschaftskritik aus. Wie bei *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* gezeigt, gibt es zwar Tendenzen und Gewichtungen in der Gesamtaussage, die in Richtung der Kritik neigen können, doch uneingeschränkt wirkt die Kritik nur im individuellen Kontext der einzelnen Szenen und Figuren. So wird zum Beispiel in *L'Adultera* die scheinheilige Behandlung Melanies, nachdem sie ihre Familie verlassen und einen neuen Mann geheiratet hat, verurteilt. Melanie ist allerdings nie nur ein Opfer und letztendlich überwiegt durch die verzeihende Sicht ihres Ex-Mannes die Akzeptanz ihres neuen Lebens. Analog wird in *Vor dem Sturm* der Vorgang der Erneuerung weder idealisiert noch gefordert oder in *Unwiederbringlich* die Schuld nicht nur einem der Ehepartner zugeschrieben. Die Romane und ihre Geschichten verfolgen insgesamt kein eindeutiges Ziel. Es ist also gerade die Humorverwendung in der Darstellung, die auch zum inhaltlichen Humor beiträgt. Das Richtig oder Falsch hängt von Einzelfall ab und ist oft auch hier nie eindeutig.

Doch wie bereits für *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* dargelegt ist diese Form der Darstellung und ihre Wirkung nicht als Resignation zu verstehen. Vielmehr dient sie dem Realismus, da sich die reale Welt auch nicht in Schwarz und Weiß gliedert und nur eine Meinung die richtige ist. Indem mehrere Sichtweisen nebeneinander stehen, kann das große ganze Bild realistisch dargestellt werden, wenn auch nicht absolut objektiv, da durch die Erzählinstanz gelenkt.

So waren *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* gute Beispiele für die Humorverwendung in den meisten Erzählwerken Theodor Fontanes, da die daran analysierten Mittel und Funktionen prinzipiell in allen genannten Romanen vorhanden sind und somit für diese eine große Bedeutung haben. Allerdings nutzt jedes Erzählwerk seine individuelle Kombination der Humorelemente und der Humorlosigkeit sowie deren individuelle Gewichtung. Theorien einer Entwicklung der Humorverwendung, wie sie zum Beispiel Müller-Seidel vertritt, müssen dabei allerdings kritisch hinterfragt werden: Müller-Seidel spricht von einem Stilwandel zwischen frühen Werken und *Der Stechlin*. *Der Stechlin* wage sich im Humor sehr weit, *Unwiderbringlich* hätte gar keinen Humor<sup>710</sup>. Wie allerdings zu zeigen versucht wurde, steht Fontane das Repertoire an erzählerischen Mitteln des Humors von Anfang an zur Verfügung und wird je nach thematischer oder wirkungsästhetischer Ausrichtung genutzt.

Insgesamt gesehen sind es der Humor und die Humorlosigkeit auf Figurenebene, die am stärksten Verwendung finden. Damit zusammenhängend dominiert auch der Humor der Komposition von Sichtweisen auf Figuren, der in allen Werken einen großen Stellenwert einnimmt. Dagegen stehen Themen deutlich weniger im Fokus als Figuren. Insgesamt wird dieses Mittel jedoch wesentlich stärker genutzt als der Humor in der Beschreibung, zum Beispiel in Form von Nebensächlichkeiten. Alles in allem überwiegt dabei die Funktion der Schweben – keiner der Romane lässt sich auf nur eine Aussage festlegen.

---

<sup>710</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 466.

### 3.5 Erzählwerke Fontanes und die Humorlosigkeit

Doch gibt es auch Erzählwerke Fontanes, die sich nicht in das oben entwickelte Schema einordnen lassen. Es handelt sich um eben solche Werke, in denen es nicht darum geht, den Themen oder den Figuren Humor entgegen zu bringen und alles in der Schwebe zu halten. In diesen Werken fehlen die Elemente des Humors. Themen werden zum Beispiel nur einseitig bewertet oder die Handlung wird in den Dienst einer eindeutigen Kritik gestellt. Solche Werke finden sich in beiden Schaffensperioden Fontanes – in der Zeit der frühen Erzählungen bevor er sich der Karriere als Korrespondent und Theaterkritiker widmete und ebenso in der Phase als professioneller Schriftsteller. Die frühen Erzählungen zeugen dabei von einer Verhaftung in und einem Imitieren von vorhergehenden literarischen Traditionen durch einen noch lernenden Literaten. In Werken der späteren Phase werden literarische Traditionen dann gezielt eingesetzt, um ein bestimmtes Lesepublikum anzusprechen. Beispiele aus beiden Perioden sollen im Folgenden den Unterschied zu den oben analysierten Werken, die Humor verwenden, andeuten.

#### 3.5.1 Frühe Erzählungen

Ein Beispiel für eine frühe Erzählung ohne die Verwendung von Humor ist die historische Erzählung *James Monmouth* von 1853. Sie handelt von dem gescheiterten Aufstand Monmouths, einem unehelichen Sohn eines englischen Königs, der seinem Onkel den Thron abzustreiten versucht. Inhalt und Aufbau stellen laut Müller-Seidel eine Verwandtschaft zur Gattung der Ballade und zu Fontanes lyrischen Auseinandersetzungen mit der englischen Geschichte dar.<sup>711</sup> Der Stoff sei zeitgenössisch sehr beliebt gewesen, weil sich darin eine Parallele zur politischen Situation der 1840er Jahre in Deutschland wiederfände.<sup>712</sup>

Das Ziel ist also eine eindeutige Positionierung und Aussage, die in dieser Erzählung durch den Anspruch des schicksalhaft Tragischen in der Hinrichtung

---

<sup>711</sup> Vgl. Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 38.

<sup>712</sup> Hehle: Anhang zu Frühe Erzählungen. S. 131.

Monmouths erreicht wird. Die Darstellung legt dabei den Fokus auf James Monmouth und seiner Idealisierung. Dies geschieht durch Anrühren des Lesers, etwa durch Einschub von Liedern, die ihn anpreisen oder betrauern, und die Präsentation des großen Bedauerns seiner Anhänger über seinen Tod. Andere Sichtweisen, die zum Beispiel Kritik an Monmouth ausdrücken könnten, kommen nicht vor. Die Figuren zeigen alle keinen Humor, nehmen sich allerdings auch nicht zu ernst. Die Umstände lassen Humor einfach unangemessen erscheinen. Somit können Vorbilder für die Erzählung in der tragischen Tradition gesehen werden.

Mit einem moralischen Ansatz ist dagegen Fontanes Erstlingswerk *Geschwisterliebe* von 1839 versehen. Darin findet eine durch eine klassisch-auktoriale Erzählinstanz in artifizieller Sprache vorgetragene Geschichte nach zunächst tragischem Verlauf eine sentimentale Auflösung: Clara und ihr blinder Bruder bilden eine Einheit, bis ein Prediger in ihr Leben tritt, den Clara heiratet. Der Bruder verzweifelt darüber, was die Geschwister in einen Gewissenskonflikte bringt. Clara stirbt und durch die gemeinsame Trauer versöhnen sich Bruder und Schwager. Hier wird das ungerechte Verhalten des Bruders kritisiert, der Clara um ihr Lebensglück brachte. In der Darstellung wird deswegen keine relativierende Sichtweise präsentiert. Die Geschichte wird stringent erzählt und nur auf dieses Ziel ausgerichtet. Auf Figurenebene findet sich Humorlosigkeit insbesondere beim Bruder, der nicht einmal für seine Schwester eine andere Sichtweise annehmen kann, doch auch ein gewisser Humor: Die Versöhnung von Bruder und Schwager und die damit verbundene Selbsterkenntnis kann als Humor gewertet werden. Laut Christine Hehle folgt die Erzählung dem Trend des Biedermeier, indem die psychologische Komponente der Gefühle in den Vordergrund tritt; Unstimmigkeiten in Motivation und Handlungsverlauf seien gerade Zeichen des literarischen Wandels der Zeit.<sup>713</sup> Trotzdem dominiert in der Erzählung die Humorlosigkeit wegen des gezielt moralischen Ansatzes.

---

<sup>713</sup> Hehle: Anhang zu Frühe Erzählungen. S. 135f.

Ein Ideal, nämlich das der Selbstbeherrschung, anzustreben ist der Anspruch in *Tuch und Locke* von 1853. Hier schildert der Ich-Erzähler das Gespräch mehrerer Offiziere am Vorabend einer Schlacht. Darin treten zwei Kameraden mit ihren Geschichten in Wettstreit, ob es erstrebenswerter sei, eine Frau zu erobern oder sich selbst in seiner Leidenschaft zu beherrschen. Beide kommen nacheinander direkt zu Wort. Die Geschichte der Selbstüberwindung und letztlich Selbstbeherrschung wird am Ende durch die Kameraden zum Sieger gekürt. Der Sieg wird dadurch bestätigt, dass der entsprechende Erzähler auch die folgende Schlacht überlebt. Der Konkurrent, der die Leidenschaft vorzog, stirbt hingegen. Damit wird das Ideal der Selbstbeherrschung hervorgehoben. Dies geschieht zwar durch einen Kontrast zwischen zwei eingebetteten Erzählungen, also eigentlich zwei unterschiedlichen Sichtweisen, doch findet dadurch keine Relativierung der Sichten untereinander statt, da ein Gewinner und damit ein eindeutiges, zu erreichendes Ideal feststeht. Die Figuren beweisen keinen Humor. Denn obwohl die Geschichten von Selbsterkenntnis handeln, führt diese nicht zu einem Verständnis der eigenen Relativität im größeren Kontext. Humor scheint aufgrund der Umstände unangemessen. Hehle sieht im inhaltlichen Verlauf eine Parallele zur zeitgenössischen politischen Situation der Restauration, in der revolutionäres Verhalten genauso unzeitgemäß geworden sei wie das Nachgeben leidenschaftlicher Neigungen.<sup>714</sup> Das anzustrebende Ideal der Selbstbeherrschung ist also eine Notwendigkeit, die sich aus den Umständen ergibt.

Ebenso idealisierend ist die Erzählung *Goldene Hochzeit* von 1853 aufgebaut eine Art Dorfgeschichte über ein altes Pärchens, das durch Entbehrung ein glückliches Leben führt. Sie steht in der Tradition des sentimental Erzählstils der Regionalliteratur. Der Erzählstil ist einfach und einseitig-auktorial. Auch hier fehlt der Humor bei den Figuren.

In *Zwei Post-Stationen*, entstanden 1845, beschreibt der Ich-Erzähler eine für ihn unangenehme Reise, bei der er zum Beispiel zugunsten eines Schäferstündchens eines Liebespärchens aus dem Reisekompartement einer Kutsche komplementiert

---

<sup>714</sup> Hehle: Anhang zu Frühe Erzählungen. S. 140.

wird. Laut Christine Hehle steht diese Erzählung in der Tradition der Gattung der Reisebilder<sup>715</sup>, allerdings als Satire<sup>716</sup>. Ziel ist einerseits das hinter dem Fortschritt zurückgebliebene Reisemittel der Kutsche, aber auch das literarische Format der Reiseerzählung. Es „wird angesichts der nüchternen Alltagsrealitäten eine literarische Weltauffassung als unzeitgemäß verspottet, die sich noch ernsthaft den Vorstellungen der klassisch-romantischen Kunstperiode verpflichtet fühlt“<sup>717</sup>. Dies stehe im Zeichen der Witzkultur des Biedermeier und Vormärz.<sup>718</sup>

In der Darstellung überwiegt daher die Komik, und die Erzählung ist von ironischen Kommentaren durchsetzt, zum Beispiel zur Qualität der Kutsche oder die Inneneinrichtung der Wirtshäuser auf dem Weg. Eine andere Sichtweise wird weder in der Darstellung noch durch die Figuren eingenommen. Diese sind zum Teil sogar humorlos, weil sie sich in ihren Bedürfnissen zu ernst nehmen. Es fehlt also der Humor in der Erzählung.

In den frühen Erzählwerken Fontanes dominiert folglich die Humorlosigkeit, insbesondere auf Erzählebene. Der Anspruch der Werke ist nicht, einen Aspekt in größerem Kontext und differenziert zu verstehen, weswegen eine einseitige und humorlose Darstellung eine eindeutige Aussage aufzeigt. Auf Figurenebene ist so gut wie kein Humor zu finden, da er im Kontext der Umstände in den Geschichten unangemessen ist. Wie auch das Format oder die Ausgestaltung des späteren Erzählstils ist die Humorverwendung in Fontanes frühen Erzählwerken folglich noch nicht ausgereift. Meist lässt die Sekundärliteratur die Betrachtung der frühen Erzählungen Fontanes auch deswegen aus oder widmet ihr kaum Raum. Man gesteht ihnen passables Ausprobieren von Gattungen<sup>719</sup> und den Ausdruck der aktuellen Literaturmode<sup>720</sup> zu, doch sie „kündigen noch nicht den

---

<sup>715</sup> Hehle: Anhang zu Frühe Erzählungen. S. 136.

<sup>716</sup> Hehle: Anhang zu Frühe Erzählungen. S. 137.

<sup>717</sup> Hehle: Anhang zu Frühe Erzählungen. S. 138.

<sup>718</sup> Hehle: Anhang zu Frühe Erzählungen. S. 138.

<sup>719</sup> Vgl. Platt: Frühe Erzählungen. In: Fontane-Handbuch. S. 692.

<sup>720</sup> Vgl. u.a. Platt: Frühe Erzählungen. In: Fontane-Handbuch. S. 690.

Romanschriftsteller an“<sup>721</sup>. Die frühen Erzählungen stehen also in vorangegangenen Traditionen ohne Humor, gehen mit vereinzelt Humor auf Figurenebene aber schon darüber hinaus.

### 3.5.2 Spätere Werke

Doch auch drei Werke aus der Zeit von Fontanes professioneller Schriftstellerkarriere sind in Bezug auf die Humorverwendung von den anderen Romanen zu unterscheiden. Sie werden am Anfang dieser Schaffensperiode, zum Teil parallel zu den anderen Werken, wie zum Beispiel *Vor dem Sturm*, veröffentlicht, jedoch fehlt auch ihnen der Humor. In *Grete Minde. Nach einer altmärkischen Chronik* aus dem Jahr 1879 wird Grete nach dem Tod ihres Vaters von ihrem Bruder und ihrer Schwägerin gedemütigt und flieht mit ihrer Jugendliebe Valtin. In wilder Ehe lebend schließen sie sich einer Puppenspieler-Gruppe an bis Valtin stirbt. Bei der Rückkehr ins Dorf mit ihrem Kind nach einigen Jahren verlangt Grete ihren Erbteil und wird von ihrem Bruder und der Dorfgemeinschaft abgewiesen. Sie zündet aus Rache das Dorf an und verbrennt mit.

Tragisch angelegt soll mit der Erzählung eine bestimmte Kritik vermittelt werden: Es handelt sich um eine Sozialkritik des Verhaltens der Familie und der Dorfgemeinschaft, die aufgrund ihrer Fremdenskepsis und ihres Besitzdenkens Grete ungerecht behandeln. Wie Müller-Seidel betont, steht dem jedoch auch die individuelle Schuld Gretes<sup>722</sup> gegenüber, die in Stolz und Trotz übermäßig reagiere. Wie zur Strafe verbrenne sie mit. Somit ist für den Leser eine eindeutige Beurteilung durch die Drastik des Endes vorgegeben. Wie auch Grawe feststellt, ist alles auf das tragische Ende und auf die Protagonistin hin ausgerichtet.<sup>723</sup>

Die Erzählinstanz nutzt deswegen auch keinen Humor in der Darstellung, zum Beispiel durch Verwendung von Nebensächlichkeiten. Alles wird entweder explizit ausformuliert oder über eine sehr konkrete Motivik gestützt, wie zum

---

<sup>721</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 37. Oder auch: Platt: Frühe Erzählungen. In: Fontane-Handbuch. S. 691.

<sup>722</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 76.

<sup>723</sup> Grawe: Grete Minde. In: Fontane-Handbuch. S. 514.

Beispiel über die Puppenspieler, die zu Anfang der Erzählung das Jüngste Gericht darstellen<sup>724</sup>. In der Komposition werden keine Sichtweisen humorvoll nebeneinander gestellt. Trotz des ausgeprägten Anteils an direkter Rede, in dem mehrfach die Figuren andere Figuren beurteilen, handelt es sich jedoch nicht um ein relativierendes Element: Die Aussagen über andere Figuren sind einheitlich und folgen den Gegensätze der Geschichte von Gut und Böse. Es erfolgt keinerlei Gegendarstellung einer Figur. Auch sind alle Figuren als humorlos zu bezeichnen, da sie keine andere Sicht einnehmen oder akzeptieren können: Der Bruder und die Dorfbewohner, weil sie Grete grundlos verurteilen und nur auf den eigenen Vorteil bedacht sind; Grete, weil auch sie seit ihrer Kindheit bereits hart über andere urteilt und schließlich in einer übermäßigen Reaktion das ganze Dorf durch die Brandlegung bestraft. In *Grete Minde* sind die Darstellung und die Figurenebene aufgrund der Zielsetzung der Erzählung von Humorlosigkeit geprägt.

Gleiches gilt für die Erzählung *Ellernklipp. Nach einem Harzer Kirchenbuch* von 1881. Nach dem Tod ihrer Mutter nimmt der Förster die kleine Hilde bei sich auf. Er und sein Sohn entwickeln, als sie heranwächst, eine Liebe für das passive und melancholische Mädchen. Hilde erwidert jedoch nur die Zuneigung des Sohnes. Im Streit tötet der Vater seinen Sohn, wovon niemand erfährt. Der Förster heiratet Hilde. Von der Schuld getrieben erschießt sich der Förster und auch das gemeinsame Kind sowie letztendlich Hilde sterben. Die Handlung von *Ellernklipp* dreht sich einerseits tragisch um eine Schuld-und-Sühne-Frage. Doch steht nicht nur eine Kritik von menschlichem Verhalten eines Einzelnen dahinter. Nach Müller-Seidel sei die Erzählung auch eine Gesellschaftskritik, da die Gesellschaft die Rahmenbedingungen für den Förster schaffe, letztlich zum Mörder zu werden.<sup>725</sup> Andererseits handelt es sich bei *Ellernklipp* um eine Studie Hildes und ihrer Wirkung auf andere Figuren. Hilde ist die Hauptfigur der Erzählung, was, nach Müller-Seidel, auch an dem häufigen Vorkommen ihres Namens in den Kapiteltiteln zu sehen sei.<sup>726</sup> Die Studie Hildes würde zwar nicht unbedingt eine

---

<sup>724</sup> Fontane: *Grete Minde*. S. 17f.

<sup>725</sup> Vgl. Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 85f.

<sup>726</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 81.

humorlose Darstellung verlangen, die Human- und Sozialkritik dagegen schon, denn Kritik verlangt eine Eindeutigkeit in der Darstellung.

Es findet sich daher kein Humor der Nebensächlichkeiten in der Erzählung. In der Beschreibung wird alles direkt von der Erzählinstanz erläutert, und die Figuren geben im Dialog ihre Gedanken und Motivationen ohne Doppeldeutigkeit wieder. Die meisten Figuren erfahren keine Beleuchtung von mehreren Seiten. So wird der Förster stets als harter Mann beschrieben und seine schreckliche Tat auch an keiner Stelle relativiert.

Handelt es sich allerdings um Hilde, werden mehrere Sichtweisen auf sie zusammengeführt: Dies geschieht in Gesprächen und Gedankenberichten von zum Beispiel dem Förster, seiner Angestellten oder auch Hilde selbst. Die Erzählinstanz hält sich zurück und berichtet nur aus der Warte der Figuren. Das schafft kein umfassendes, aber in Ansätzen relatives Bild von Hilde – obwohl überwiegend positiv und sympathisch beschrieben, gibt es auch neidvolle Stimmen, und sie wird kritisch als seltsames Kind gesehen. Ihre Darstellung ist also durchaus humorvoll. Die Figuren handeln und äußern sich in Bezug auf Hilde humorvoll, humorlos oder wandeln ihr Verhalten vom einen zum anderen. Der Förster zum Beispiel, sonst hart und rücksichtslos, nimmt Hilde als Kind bei sich auf, trotzdem das Dorf darüber lästert.<sup>727</sup> In *Ellernklipp* finden sich also Elemente des Humors, allerdings nur in Bezug auf Hilde und keinesfalls so differenziert, wie sie in anderen Werken vorkommen.

In der etwas später entstandenen Erzählung *Unterm Birnbaum* von 1885 ist der Dorfwirt aufgrund seiner Spielsucht und dem Sinn seiner Frau für schöne, teure Dinge verschuldet. Als einer der Eintreiber kommt, bringt der Wirt ihn mit Hilfe seiner Frau um und verscharrt ihn im Keller. Den Verdacht der Nachbarin, eine Leiche vergraben zu haben, kann er von sich ablenken, da in seinem Garten tatsächlich bereits eine Leiche vergraben ist, ein Franzose aus dem Krieg. Doch seine Frau stirbt an den Schuldgefühlen. Als der Wirt sich der Leiche des

---

<sup>727</sup> Fontane: *Ellernklipp*. S. 10.

Eintreibers endgültig entledigen will, sperrt er sich zufällig selbst im Keller ein, wo man ihn am nächsten Tag tot neben der halb ausgegrabenen Leiche findet.

Deutlich hat die Erzählung eine moralische Kritik zum Ziel: einerseits an den Wirtsleuten, die berechnend nach Glück und Äußerlichkeiten streben.<sup>728</sup> Sagarra sieht sogar eine Parallele zwischen dem Gelddenken des Wirts und der gründerzeitlichen Gesellschaft.<sup>729</sup> Andererseits werde aber auch die heischerische Dorfgemeinschaft kritisiert, die die ortsfremden Wirtsleute bereitwillig verdächtigt.<sup>730</sup> Die Mischung der Gattungen in der Erzählung wie die der Kriminalgeschichte, Dorfgeschichte und, laut Sagarra, auch Novelle, Ballade, und dem Sittenstück<sup>731</sup>, sei dabei nach Müller-Seidel von wenig Relevanz für die Deutung.<sup>732</sup>

Aufgrund der Kritik fehlen in der Darstellung die sonst typischen Humorelemente: Es finden sich keine Nebensächlichkeiten, denn alles wird direkt und ohne Andeutungen von der Erzählinstanz erzählt. Themen und Figuren werden nur aus einer Sicht betrachtet. Die Figuren zeigen keinen Humor, weder die Wirtsleute noch die Dorfgesellschaft, wodurch auch der Handlungsverlauf bedingt ist. Die Humorlosigkeit dominiert aufgrund der Anlage der Erzählung.

Es gibt also auch Erzählwerke im Œuvre Fontanes, in denen kein oder nur wenig Humor verwendet wird. Durch die thematische Anlage und ihre eindeutige Zielsetzung stehen sie aus der Sammlung der anderen Werke Fontanes hervor. Beides bedingt die Verwendung von Humorlosigkeit in diesen Werken. Das heißt nicht, dass nicht vereinzelt humorvolle Figuren vorkommen können oder die Darstellung teilweise über mehrere Sichtweisen erfolgt. Doch dominiert in diesen Werken die Humorlosigkeit.

Allerdings korreliert die Humorlosigkeit nicht mit der historischen Situierung dieser Werke, wie auf den ersten Blick durch diese Gemeinsamkeit vielleicht

---

<sup>728</sup> Vgl. auch Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 221f.

<sup>729</sup> Sagarra: Unterm Birnbaum. In: Fontane-Handbuch. S. 562.

<sup>730</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 222.

<sup>731</sup> Sagarra: Unterm Birnbaum. In: Fontane-Handbuch. S. 558.

<sup>732</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 211.

anzunehmen ist. Einerseits gibt es auch historische Erzählwerke, in denen Humor verwendet wird, wie in den Kapiteln zuvor zu sehen war. Andererseits, wie Müller-Seidel es auch insbesondere für *Grete Minde*<sup>733</sup> oder *Ellernklipp*<sup>734</sup> für die gesamte Interpretation feststellt, spielt die historische Situierung keine Rolle für die humorlosen Funktionsweisen. Die Geschichten könnten auch zeitgenössisch spielen. Auf die Sozialkritik hat die Historisierung keinen Einfluss, da es vornehmlich um die Kritik von allgemeinemenschlichen Eigenschaften geht.

Was ganz zu Anfang bei den frühen Erzählungen noch dem Experimentieren eines jungen Autors geschuldet war, ist zur Zeit des professionellen Schriftstellers im Zeitgeschmack begründet, wie Grawe zeigt<sup>735</sup>. Fontane gestaltete die Erzählungen so, um sie an bestimmte Zeitschriften verkaufen zu können. Es handelt sich bei den späteren, hier beschriebenen Werken also nicht mehr um Produkte einer Entwicklungsstufe auf dem Weg zur Humorverwendung. Fontane wählt hier bewusst auch den Anschluss an traditionelle literarische Formen, obwohl er bereits in anderen Werken unter Beweis gestellt hat, dass er Humor verwenden kann. Die Bedeutung der humorlosen Erzählwerke Fontanes für das Gesamtwerk ist jedoch zu vernachlässigen. Es handelt sich um vergleichsweise wenige Werke, die zum Teil doch noch relativ am Anfang des erzählerischen Schaffens entstehen.

---

<sup>733</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 77.

<sup>734</sup> Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 85.

<sup>735</sup> Vgl. Grawe: Grete Minde. In: Fontane-Handbuch. S. 512.

## 4. Humorverwendung in Fontanes Epoche

Wie versucht wurde, zu zeigen, ist Humor von großer Bedeutung für den Großteil des Erzählwerks Fontanes und spiegelt sich in der Darstellung und Funktion der Werke. Im Vergleich zu anderen Autoren der Epoche wäre es nun einerseits interessant zu sehen, ob Humor ähnlich dominant in deren Werk ist, und andererseits, ob andere Autoren den Humor ähnlich einsetzen, wie es die in Kapitel 2.3 diskutierte Sekundärliteratur vorschlägt. Es wäre eine zu umfangreiche Aufgabe für die vorliegende Arbeit, einen umfassenden Vergleich mit einem breiten Spektrum anderer Erzählwerke der Epoche vorzunehmen. Doch bereits Stichproben genügen, um nicht unerhebliche Unterschiede aufzuzeigen.

Da sind allen voran diejenigen Werke, in denen kein Humor verwendet wird, da sie einer humorlosen Erzähltradition<sup>736</sup> angehören, die mit der Epoche des Realismus selbstverständlich nicht einfach aufhört. Humorlose Gegenbeispiele im Realismus finden sich in der Tat in einer Fortsetzung der Tradition des Tragischen, wie etwa in den Erzählwerken Theodor Storms (1817-1888). Mit seinen Novellen setzt er den Fokus unter anderem auf den klassischen Konflikt des Individuums und seiner Humanität mit einer Gesellschaft, die sich, in seinem Fall, den politischen und ökonomischen Gegebenheiten unterwirft. Namentlich müssen sich individuelle Wünsche, zum Beispiel nach künstlerischer Verwirklichung, dem bürgerlichen Erwerbsdenken unterordnen. Daraus ergibt sich eine Gesellschaftskritik gegen das Bürgertum, das seine moralischen Ideale verloren hat. Wenn es zum Beispiel in *Immensee* um die unerfüllte Liebe geht, zeichnet sich dieses Ende schon von Anfang der Geschichte des alten Erzählers an ab, und alles läuft unabänderlich daraufhin hinaus. Wenn der *Schimmelreiter* mit der Katastrophe schließt, wird auch dies schicksalhaft mit dem Stolz Haukes vorbereitet. Deswegen ist kein Humor in der Darstellung zu finden, nichts soll relativiert präsentiert werden. Die Figuren beweisen keinen Humor, denn

---

<sup>736</sup> Nach den groben Kategorien wie in Kapitel 2.6.2 vorgeschlagen.

einerseits wäre Humor den schicksalhaften Umständen nach nicht angemessen und andererseits dient ihre Humorlosigkeit dazu, die Handlung voran zu treiben.

Genauso setzt sich die moralisch ausgerichtete Literatur in der Epoche des Realismus fort, also Literatur mit einem didaktischen Anspruch. Hier spielen zum Beispiel viele Werke der Heimatliteratur als neue Form des 19. Jahrhunderts eine Rolle. Mit dem Fokus auf die Heimatliebe im begrenzten Raum des Dorfes oder des Ländlichen idealisieren sie das einfache, traditionsgebundene Leben mit einem pädagogischen Impetus als Reaktion auf die zunehmende Veränderung dieser Sphäre durch die Industrialisierung und Kapitalisierung. Ein Beispiel ist Marie von Ebner-Eschenbachs *Das Gemeindegeld*, in dem ein Aufruf an den Adel ergeht, sich dem Elend der Landbevölkerung anzunehmen. Die Darstellung erfolgt daher zielstrebig und eindeutig aus der Sicht der Erzählinstanz. Andere Sichtweisen kommen nicht vor. Den Figuren wird kein Raum für Humor gegeben. Sie handeln nur im eigenen Interesse und nehmen sich darin zu ernst.

Auch die entrückte Literaturtradition, also durch Thema oder Ort der Erzählung der Realität enthobene Literatur, lebt in der Zeit des Realismus fort. Als Beispiel ist hier Conrad Ferdinand Meyer mit seinen Novellen zu nennen. Diese konzentrieren sich auf historische Figuren und das Scheitern des Individuums im Kollektiv aufgrund seines Handelns. Zwar nicht ganz ohne Bezüge zur gesellschaftlichen Realität handeln sie aber hauptsächlich von der psychologischen Erforschung des Innenlebens des Individuums, was durch die Historisierung und die Konzentration auf die Figur entrückt wird. Ein Beispiel ist *Der Heilige*, in dem die Wandlung Beckets zu einem frommen Mann und Gegner seines ehemaligen Herren geschildert wird. Die überwiegend auktorial erzählte Darstellung verliert sich in poetischer Sprache und schirmt die Figuren von einem weiterführenden Kontext ab. Es besteht also keine Gelegenheit, weder für Erzählinstanz noch Figuren, etwas in Relation zu einem größeren Ganzen humorvoll betrachten zu können.

Ebenso ist die Satire im Realismus zu finden, wenn auch in einem anderen Medium als dem Erzählenden. Diese Tradition fand zum Beispiel mit Wilhelm Busch eine ganz eigene Form, gesellschaftliche Scheinheiligkeit satirisch zu ‚skizzieren‘. Obwohl zum Beispiel *Max und Moritz* lange nur als Kinderbuch missverstanden wurde, hatte es jedoch eine große (Mit-)Leserschaft unter Erwachsenen. Wie Diers vorschlägt, sei der Erfolg damit darauf zurückzuführen, dass die Bildergeschichte an sich schon ambivalent angelegt ist.<sup>737</sup> Eine Lesart ist die des Kinderbuchs, die andere die der Satire. Denn Busch entlarvt bei genauem Hinsehen in seinen Bildergeschichten die Philister wie den Lehrer Lämpel aus *Max und Moritz*, die Frömmler wie den Onkel in *Die fromme Helene* oder der Lehrer Lämpel und die kleinbürgerliche Biederkeit in der Dorfgesellschaft. Dies geschieht etwa durch die Bloßstellung einer bis zur Brutalität reichenden Reaktion auf die mehr oder weniger harmlosen Streiche von Max und Moritz, die jenseits eines selbst damaligen didaktischen Standards lag (man vergleiche mit Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter*): Die Dorfbewohner ermorden sie letztlich. Die Darstellung ist allerdings komisch und, da etwas gezielt kritisiert und vorgeführt werden soll, nicht von humorvoller Relativierung aus verschiedenen Sichten geprägt, sondern einseitig. Die Figuren sind humorlos, denn sie nehmen sich in ihrer Philisterei zu ernst. Sie werden damit zum Ziel der Satire.

Wie von Brinkmann<sup>738</sup> angemerkt wurde, reichen allein schon diese Gegenbeispiele aus der Epoche, um eine umfassende Theorie des Humors im Realismus zu widerlegen. Die meisten von Fontanes Werken grenzen sich also schon gegen die genannten zeitgenössischen Werke ab. Es ist darüber hinaus anzunehmen, dass es sich bei den für Fontane herausgestellten Merkmalen der humorvollen Darstellung nur um seine individuelle Ausprägung handelt und nicht um das Set von Mitteln, das bei allen humorverwendenden Autoren zu finden ist. So muss zu den Autoren der Epoche, denen Humor zugeschrieben werden kann,

---

<sup>737</sup> Diers: Wilhelm Busch. S. 61. Zur Ambivalenz vgl. Spinner: Wilhelm Busch. In: Große Werke der Literatur.

<sup>738</sup> Brinkmann: Wirklichkeit und Illusion. S. XV.

eine Differenzierung vorgenommen werden. Da von Preisendanz<sup>739</sup> Wilhelm Raabe und Gottfried Keller mit Fontane in Bezug auf Humor in Zusammenhang gebracht werden, sollen deren Werke im Folgenden beispielhaft auf Gemeinsamkeiten aber auch Unterschiede zu Fontanes Humorverwendung hin untersucht werden.

#### **4.1 Wilhelm Raabes *Abu Telfan***

Wilhelm Raabe (1831-1910) wird später geboren als Fontane, beginnt seine fünfzigjährige Tätigkeit als Erzähler jedoch bereits mit der Veröffentlichung der *Chronik der Sperlinggasse* 1856. Sein Erzählwerk umspannt damit, mehr noch als das von Fontane, die gesamte Periode des literarischen Realismus und des Naturalismus. Mit 68 Romanen, Erzählungen und Novellen ist es zudem wesentlich umfangreicher. Sein letztes fertiggestelltes Werk erscheint 1899 mit *Hastenbeck*.

Raabes Werk macht im Laufe der Jahre eine Entwicklung durch. Gewisse Themen und ein gewisser Grundstil lassen sich jedoch, mit einzelnen Ausnahmen, für das gesamte Erzählwerk festhalten. Nach mäßigem Erfolg zu Lebzeiten erlebte Raabe, gestützt durch die Literaturwissenschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts, eine neue Anhängerschaft, die ihn jedoch laut Helmers falsch einordnete<sup>740</sup>: Man definierte Raabe über Begriffe wie Idylle, Humor, Lebenshilfe und Gemüt. Dagegen sind Bildungs- und Gesellschaftskritik immer ein Thema in Raabes Erzählwerk. Ein Gesellschaftsmodell mit dem Adel als immer noch herrschender Klasse wird als überkommen dargestellt. Vereinzelt Vertreter des Adels sind keine schlechten Menschen, aber das Vertrauen ins Bürgertum dominiert, zum Beispiel in *Der Schüdderump*. Auch war die nationale Einigung ein Thema, für das Raabe eintrat, und das immer wieder zumindest durch Kritik an der Kleinstaaterei thematisiert wird. Ein didaktischer Ton ist bei Raabe also unverkennbar, er ist jedoch ebenso immer ironisch. Vermittelt wird dies durch

---

<sup>739</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft.

<sup>740</sup> Helmers: Wilhelm Raabe. S. 15.

stark präsente Erzählinstanzen, auch Ich-Erzähler, und verschachtelte Erzählebenen, oft mit Zeitsprüngen, zum Beispiel bereits im Erstlingswerk *Die Chronik der Sperlingsgasse*.

Schon der 1867 und damit relativ früh erschienene Roman *Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge* zeigt dabei all das Genannte. Bildungs- und Gesellschaftskritik ist par excellence als Thematik gegeben und die Verschachtelung einer starken Erzählinstanz mit Figurenperspektiven ist hier vorhanden. Dabei kann am Beispiel dieses Romans auch gezeigt werden, wie Raabe mit Humor und Humorlosigkeit arbeitet.

In *Abu Telfan* kehrt die Hauptfigur Leonhard Hagebucher nach der Flucht aus der heimatlichen Enge vor etlichen Jahren und anschließender Gefangenschaft in Afrika in den frühen 1860er Jahren wieder in sein Heimatdorf Bumsdorf zurück, ein Modell deutschen Dorflebens, das so überall sein kann. Die biedere Dorfgemeinschaft und sein Elternhaus sehen den „Afrikaner“, wie er von nun an auch von der Erzählinstanz genannt wird, eigentlich nicht gern wieder, galt er doch schon vor seinem Weggang als Außenseiter und Nichtsnutz. Er, der nun vertrauter mit den afrikanischen Gepflogenheiten als den heimischen ist, ist ihnen noch fremder geworden. Umgekehrt ist auch Hagebucher die Heimat fremd geworden; er eckt mit seiner Sichtweise und seiner Unentschlossenheit, sich einzuordnen, an. Von seinem Vater schließlich aus dem Haus geworfen, kommt Hagebucher beim Vetter Wassertreter unter, bildet sich wieder auf den Stand der ‚Zivilisation‘ heran und will Vorlesungen über seine Erfahrungen in der Fremde halten. Doch auch als er dafür in die nahe gelegene Residenzstadt zieht, wird er als Fremder nicht akzeptiert. Mit seiner ersten und einzigen Vorlesung löst er einen Eklat aus. Seine Bemühungen, privates Glück zu finden, werden mit seinem Heiratsantrag abgelehnt.

Um Hagebucher herum hat sich derweil ein Geflecht von Verrat und Verbrechen entsponnen, in dessen Auflösung er gerät und sich zum Teil aktiv für einzelne unschuldig Beteiligte einsetzt. Es gelingt ihm, für einige schließlich ein Arrangement zu finden. Von einer Lösung ist kaum zu sprechen. Gleiches gilt für

Hagebucher selbst. Sein Vater stirbt, er übernimmt den Familienvorsitz und arrangiert sich mit dem Leben in seinem Heimatdorf.

Der Kontrast zum Fremden und die damit verbundene Perspektive Hagebuchers öffnet dem Leser eine kritische Blickweise auf die dargestellte deutsche Gesellschaft. Hagebucher erlebt Ablehnung und Misstrauen der typisierten Dorfgesellschaft, polizeiliche Repression und die höfisch-militärisch geprägte Hörigkeit zunächst mit einer passiven, fast kindlichen Naivität. Diese Gesellschaft sieht der Leser vorgeführt durch Hagebuchers naive Vergleiche der deutschen Gesellschaft mit den „Wilden“ in Afrika, die in vielen Situationen jedoch zivilisierter erscheinen. Gesellschaftskritik ist also eines der großen Themen des Romans; die Kritik an der ständischen Ordnung ist dabei implizit, da der Adel mehrheitlich korrupt ist – die Kritik am bigotten Bürgertum ist jedoch ebenso verankert.

Gleichzeitig ist der Roman geprägt vom Thema der Resignation gegenüber einer gesellschaftlichen Realität, mit und in der die Figuren eigentlich nicht leben möchten. Auf der Suche nach seinem Platz in dieser Gesellschaft begegnet Hagebucher verschiedenen Figuren, die, neben denen, die ihn ablehnen, ihm unterschiedliche Möglichkeiten der Co-Existenz vorleben: eine zurückgezogen lebende ältere Dame, ein wie Hagebucher ins Ausland geflüchteter Sohn, ein verrückt gewordener Schneider, ein rachsüchtiger Leutnant und ein weltentrückter Akademiker. Neben den radikalen Lösungen Flucht und Tod gibt es im Prinzip nur zwei Strategien zum Umgang mit der Gesellschaft: Anpassung oder Rückzug in eine Parallelwelt. Auch wenn einzelne Figuren so ihren Frieden finden, verändert sich nichts an den generellen gesellschaftlichen Bedingungen; es dominiert die Resignation nicht die Revolution. Auch Hagebucher findet sich schließlich in diese Gesellschaft ein, indem er sich bis zu einem gewissen Grad mit ihr abfindet. Er findet versöhnliche Worte: Deutschland und Abu Telfan seien schön<sup>741</sup>. Doch er distanziert sich auch von den gänzlich resignierten Figuren, indem er sich zum Abschluss des letzten Kapitels mit den Worten abwendet: „Jetzt wollen wir wieder zu den Lebendigen gehen.“<sup>742</sup>.

---

<sup>741</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 322.

<sup>742</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 394.

Bei den Figuren herrscht damit eine Humorlosigkeit vor, nicht in der Zahl der auftretenden Figuren, sondern in der angedeuteten Masse, denn die gesamte Gesellschaft der Figurenwelt ist humorlos. Sie akzeptiert keine, noch zu harmlose Abweichungen von der Norm, wie in Form von Hagebucher und seinen Vergleichen Deutschland mit dem afrikanischen Abu Telfan, und nimmt ihn nicht wohlwollend auf. Sie sind weder fähig, für ihn eine andere Sichtweise anzunehmen, noch sein Sicht zu akzeptieren. Präsentiert wird dies durch einige ausgewählte Vertreter. Da ist die Tante Hagebuchers, die ihren Ehemann unterdrückt und überheblich zu wissen glaubt, was zu tun ist. Hagebucher solle sich wieder einfügen und Schreiber werden.<sup>743</sup> Dafür kritisiert, reagiert sie beleidigt. Sie hätte nur aus „christlicher Barmherzigkeit geraten“<sup>744</sup> – eine Nächstenliebe, die vorgeschoben ist. Sie nimmt sich in ihren Ansichten zu ernst.

Des Weiteren findet sich im Steuerinspektor Hagebucher, Vater des Protagonisten, das Klischee des erbsenzählenden Beamten. Seine angepasste, geordnete heimische Gemütlichkeit ist ihm am Wichtigsten. So muss er erst einmal durchrechnen<sup>745</sup>, wie er die Wiederkehr seines Sohnes findet, statt diesen mit offenen Armen zu empfangen und alles Gewesene zu verzeihen. Letztendlich will er seinen Sohn aus dem Haus haben, lässt seine Entscheidung jedoch feige durch die Verwandtschaft aussprechen.<sup>746</sup> Er fühlt sich sogar als Opfer, als er Hagebucher rauswirft<sup>747</sup>, da ihn sein Sohn im Dorf schlecht dastehen lasse. Er ist also in seiner eigenen Sichtweise gefangen. Sein Vetter Wassertreter attestiert ihm nach seinem Tod, „anständig in seiner Art“<sup>748</sup> gewesen zu sein. Diese Anständigkeit hat jedoch das Normsystem der dörflichen Anpasstheit als Grundlage.

Die Bumsdorfer Gesellschaft als Ganzes ist neben diesen Vertretern immer präsent. Wie der Erzähler berichtet, sei man enttäuscht von Hagebuchers Rückkehr, er bleibe ein Vagabund und wäre besser nicht wiedergekommen.<sup>749</sup>

---

<sup>743</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 47.

<sup>744</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 52.

<sup>745</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 20.

<sup>746</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 45f.

<sup>747</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 106.

<sup>748</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 254.

<sup>749</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 42.

Man ist jedoch auch beleidigt, als der sich in „unausstehliche[r] heimtückische[r] afrikanische[r] Wüstenpraxis“<sup>750</sup> zurückzieht. Ebenso reagiert man auf Hagebucher in der Residenzstadt: Mit gewisser Überheblichkeit ist man erleichtert, dass der ‚Wilde‘ Deutsch kann.<sup>751</sup> Er ist nicht mehr als eine Attraktion, dazu gehören oder akzeptiert werden wird er nie richtig.

Dagegen gestellt werden verschiedene Parallel- und Spiegelfiguren Hagebuchers, die ihm mit Verständnis begegnen und ihm eine Version der Lösung in oder zumindest mit der Gesellschaft vorleben. Dabei repräsentieren sie verschiedene Formen von Humor in bestimmten Situationen; keine dieser Figuren ist dagegen durch und durch humorvoll:

Vetter Wassertreter, ein gescheiterter Burschenschaftler, der sich dem Alkohol zusprechend als Straßeninspektor in Bumsdorf eingerichtet hat, lebt Hagebucher eine der möglichen Lösungen vor: sich gemütlich abzufinden und zu arrangieren, wenn auch als Außenseiter. Wie die Erzählinstanz beschreibt, kümmert ihn die Meinung anderer nicht.<sup>752</sup> Arrangieren bedeutet allerdings nicht vergessen. Wassertreter ist immer noch verbittert über die gescheiterte Revolution und dass er danach im Gefängnis saß. Oft spricht er von den „Philistern“<sup>753</sup> und freut sich nach Hagebuchers Vorlesung sehr<sup>754</sup>, dass der dem „Philistertum den Kopf gewaschen“<sup>755</sup> hat.

Wenn er von der Revolutionszeit erzählt<sup>756</sup>, übt er Kritik an den Karlsbader Beschlüssen. Wassertreter behilft sich mit Ironie. So spricht er von den „biedereren Ackerbauern von Fliegenhausen“<sup>757</sup> oder kann sich nicht verkneifen zu sagen, dass seine Aussöhnungsaktion mit Hagebuchers Vater mit polizeilicher Erlaubnis geschah<sup>758</sup>.

---

<sup>750</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 122.

<sup>751</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 195.

<sup>752</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 62.

<sup>753</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 250.

<sup>754</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 198.

<sup>755</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 207.

<sup>756</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 63f.

<sup>757</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 72.

<sup>758</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 251.

In dem Kontrast zwischen der Fähigkeit zur Selbstreflexion, zum Beispiel gibt er zu, dass er zu viel trinkt<sup>759</sup>, und den Momenten von keinerlei Bewusstsein für sein Fehlverhalten ist er eine komische Figur. Er hält eine hochironisch angelegte Rede, die es aber nicht ist, und merkt es nicht.<sup>760</sup> Auch ist Wassertreter ehrlich trauernd davon überzeugt, Hagebuchers Vater dadurch umgebracht zu haben<sup>761</sup>, dass er versucht hat, die Dorfgesellschaft mit dem Vater auszusöhnen<sup>762</sup>.

Wassertreters Ignoranz beschränkt sich dabei nicht allein auf seine eigene Person, sondern auch auf sein Verhalten. Es ist ignorant, wenn er zum Beispiel bei Hagebucher einfach einfällt und dessen Sorgen nicht hört.<sup>763</sup> Aus ignorantem Eigeninteresse wollte er Hagebucher nicht weg lassen, als dieser in die Residenzstadt zieht, weil er nicht einsieht, warum es Hagebucher besser gehen sollte als ihm selbst.<sup>764</sup> Diese Ignoranz wie auch seine Gemütlichkeit<sup>765</sup> rücken Wassertreter allerdings auch in die Nähe von Figuren wie zum Beispiel Hagebuchers Vater, dem Steuerinspektor, der durch die Heimkehr seines Sohnes unangenehm in seinem gemütlichen Leben gestört wird. Er kann für Hagebucher kaum eine andere Sicht annehmen. Bis zu einem gewissen Grad ist Wassertreter also humorlos wie die anderen Dorfbewohner.

Aber Wassertreter ist zu ehrlichem Wohlwollen und Humor gegenüber einigen Figuren fähig. Er nimmt Hagebucher vor der Verwandtschaft in Schutz, lädt ihn ein, bei ihm zu wohnen<sup>766</sup> und nimmt ihn schließlich auf. Er unterstützt ihn auch bei der Vorbereitung auf dessen Vorlesung. Nach der Rückkehr Hagebuchers nach Bumsdorf ist Wassertreter der einzige, mit dem Hagebucher reden kann.<sup>767</sup> Auch gegenüber Hagebuchers Vater beweist er schließlich Humor, indem er ihn wieder in den Goldenen Pfau, den Stammtisch der Dorfgesellschaft, einführen will<sup>768</sup> und ihn anständig auf seine Art nennt<sup>769</sup>. Wassertreter kann andere Sichtweisen

---

<sup>759</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 51.

<sup>760</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 50f.

<sup>761</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 245.

<sup>762</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 249ff.

<sup>763</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 187.

<sup>764</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 167f.

<sup>765</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 387.

<sup>766</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 52.

<sup>767</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 370.

<sup>768</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 138f.

<sup>769</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 254.

akzeptieren, auch wenn er sie nicht selbst annehmen kann. Wassertreter ist als angepasster Außenseiter und mit gutem Herz humorvoll gegenüber einigen Figuren, kritisiert andere jedoch. Er ist aber zudem komisch-lächerlich, was seinen Humor und seine Kritik relativiert. Wassertreter lebt damit keine Lösung für Hagebucher vor.

Nikola von Einstein ist ein weiterer Spiegel für Hagebucher. Sie ist eine Verwandte des lokalen Adels und gerade zu Besuch, als Hagebucher heimkehrt. Die beiden freunden sich an, bis ihr Verlobter und ihre Mutter die Heirat einfordern und sie gehen muss. Sie lebt zu Beginn des Romans eine Lösung auf Zeit – nämlich die der Flucht. Sie hat sich bei ihrem Cousin in Bumsdorf ein entrücktes „Nest“<sup>770</sup> gebaut. Hier hat sie den Freiraum um, wie sich im Gespräch mit Hagebucher zeigt, vergnügt, kindlich und albern zu sein: Sie will auf Fledermausjagd gehen<sup>771</sup> und Hagebuchers Familienrat nachspielen<sup>772</sup>. Hier, mit Hagebucher, ist sie außerdem in einer sicheren Position, ironisch<sup>773</sup> und frech<sup>774</sup> zu sein.

Dennoch ist sich Nikola über ihre eigentliche Lebenssituation bewusst. So vergleicht sie zwar ihr Hofleben mit Abu Telfan<sup>775</sup>, sie leide unter ihrem goldenen Käfig als Hofdame, fühle sich jedoch schuldig dafür<sup>776</sup>. Zwar stellt sie sich damit Hagebucher gleich, weiß aber auch, dass sie eigentlich besser dran ist und darüber glücklich sein sollte.<sup>777</sup> Sie ist sich außerdem bewusst, dass ihre Zeit in Bumsdorf enden wird, auch wenn sie das Ende schließlich doch überrascht.

Somit verfügt sie über die Reflexivität, auch Hagebuchers Situation genau zu analysieren<sup>778</sup>, spielt jedoch ironisch mit ihren Ratschlägen an ihn. So warnt sie ihn einerseits, sich nicht gegen eine Eingliederung zu wehren<sup>779</sup>, andererseits solle

---

<sup>770</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 103.

<sup>771</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 58.

<sup>772</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 59.

<sup>773</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 36 und 64.

<sup>774</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 76.

<sup>775</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 38f.

<sup>776</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 108f.

<sup>777</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 116.

<sup>778</sup> Z.B. Raabe: Abu Telfan. S. 167.

<sup>779</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 58.

er sich besser nicht wieder an die Zivilisation gewöhnen<sup>780</sup>. Doch für Hagebucher ist sie die Rettung, wie er ihr später sagen wird<sup>781</sup>, denn sie bringt ihm einen ironischen Umgang mit seiner Situation bei. Nikolas Besorgnis um Hagebucher vor seiner Vorlesung<sup>782</sup> ist echt, sie verzeiht ihm seine tapsigen Fehler im sozialen Umgang<sup>783</sup> und übt ihm gegenüber Humor. Sie ist fähig, Hagebuchers Sicht anzunehmen und aus Selbstdistanz ihre eigene kritisch zu sehen. Dabei ist Humor zu beweisen für Nikola eigentlich schwerer als für Wassertreter, da sie es sich eigentlich gar nicht leisten kann, so zu handeln, denn sie ist eine Frau und adelig. Dann macht Nikola einen Wandel durch. Mit ihrer Verheiratung geht sie in Resignation über. Sie habe ihre Ideale begraben, sagt sie, auch weil sie weiß, dass sie nicht mehr entkommen kann.<sup>784</sup> Passiv fügt sie sich dem Regime ihres Mannes. Passiv-resignativ bleibt sie auch, als die Verbrechen ihres Mannes aufgedeckt werden und er flieht. Nachdem Nikola ihre Verstörung überwunden und begriffen hat, was passiert ist, kommt sie wieder zu der Selbsterkenntnis, zu lange an Träumen festgehalten zu haben. Sie sei jetzt eine alte Jungfer<sup>785</sup> und werde sich zusammenreißen<sup>786</sup>. Sie zieht sich in der Nähe von Bumsdorf bei der mütterlichen Freundin Klaudine zurück, hat aber keinen Willen mehr und resigniert endgültig.<sup>787</sup>

Nikola beweist Humor gegenüber Hagebucher und hilft ihm, eine Lösung für sich zu finden, auch wenn ihre eigene Lösung keine für ihn ist. Ihre Resignation ist ihre Form von Humor gegenüber der Gesellschaft, indem sie die Gegebenheiten akzeptiert, aber sich ihnen entzieht. Außergewöhnlich ist, eine Adelsfigur mit der Lösung durch Resignation in diese für Raabe typische Situation zu bringen. Normalerweise sind es bürgerliche Figuren, die an der Gesellschaft scheitern und sich resigniert zurückziehen. Aber dieses Vorgehen zeigt wiederum auch etwas anderes Typisches für Raabe. Adel ist nicht per se negativ, aber er ist in seiner Berechtigung angezählt.

---

<sup>780</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 34.

<sup>781</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 130.

<sup>782</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 185.

<sup>783</sup> Z.B. Raabe: Abu Telfan. S. 36.

<sup>784</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 131.

<sup>785</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 344.

<sup>786</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 345.

<sup>787</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 367.

Weitere Figuren sind humorvoll gegenüber Hagebucher eingestellt, wenngleich jedoch in anderer Form, zum Beispiel der stark stereotyp gezeichnete zerstreute Professor, dem Hagebucher bei der Erstellung einer Grammatik hilft, während er in der Residenzstadt lebt. Wenn die Erzählinstanz mit ironischem, aber wohlwollendem Ton andeutet, dass der Professor zuerst bei seiner Frau und jetzt bei seiner Tochter unterm Pantoffel steht<sup>788</sup>, heißt das nicht, dass er nicht egoistisch wenig Sinn für die Gefühlswelt anderer zeigt. Hagebucher erfährt keine Rücksicht, als er niedergeschmettert von der Ablehnung seines Heiratsantrages kommt.<sup>789</sup> Dennoch ist der Professor voller Unterstützung und Ermunterung für Hagebuchers Vorlesung und auch sonst ein beständiger Freund.

Der Täuberich dagegen ist Hagebucher ein noch treuerer Freund, der ihn bedingungslos unterstützt. Wie Hagebucher war er auf der Suche nach einem anderen Leben im Nahen Osten, ist dort aber wohl verrückt geworden und kämpft sich nun in Nippenburg als Schneider durch. Die Erzählinstanz beschreibt ihn deswegen als exotisch, kurios<sup>790</sup> und naiv<sup>791</sup>. Oft steht er neben sich und versteht vieles nicht (z.B. beim Essen nach der Vorlesung ist er derjenige, der alles „am wenigsten berechnen konnte“<sup>792</sup>). Hagebucher erkennt, dass Täuberich in einem Traum lebt<sup>793</sup> und nennt ihn einen „Narr“<sup>794</sup> in einer närrischen Welt. Aus dieser perfekten Entrückung heraus kann Täuberich allen gegenüber Humor beweisen, da ihn nichts selbst betrifft. Wem die Welt egal ist, der kann sie auch hinnehmen wie sie ist und alle anderen Sichtweisen darin anerkennen. Darin steht der Täuberich über allen, auch in Bezug auf Humor. Denn wie Detroy feststellt, ist der Narr der Weise – jemand, „der durch seinen Humor eine Höhere Stufe von Menschlichkeit erreicht“<sup>795</sup>.

All diese Figuren bilden einen Spiegel für Hagebucher, leben ihm ihr Modell des Arrangierens mit der Gesellschaft vor. Wie die meisten dieser Figuren lebt

---

<sup>788</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 170f.

<sup>789</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 317.

<sup>790</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 147f.

<sup>791</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 158.

<sup>792</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 202f.

<sup>793</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 267f.

<sup>794</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 324f.

<sup>795</sup> Detroy: Wilhelm Raabe. S. 91.

Hagebucher schließlich auch in einer Halbwelt – sie gehören nicht richtig zur Gesellschaft, haben aber auch keine vollständig funktionierende Alternative für sich gefunden.

Doch es ist keine dieser Möglichkeiten, die ihm vorgelebt werden, die Hagebucher übernehmen wird, jedenfalls nicht vollständig. Er findet seine eigene ‚Lösung‘, doch diese muss erst gefunden werden. Hagebucher entwickelt eine Distanz im Verlauf der Geschichte, er wird vom teilweise naiven aber humanen „Afrikaner“ zum „zivilisiert[en]“<sup>796</sup>, zum ironischen Angepassten:

Im ersten Teil des Romans ist er passiv und naiv, dabei aber nicht verwildert, wie ihn die meisten sehen, sondern reagiert im Gegensatz zu ihnen human. Nach Zurückweisung, gewissem Rückzug und einem „Häutungsprozess“<sup>797</sup> kommt er zivilisierter in die Gesellschaft zurück. Den zweiten Teil beginnt Hagebucher in neuen Kleidern und belesen in der Residenzstadt, wo er die gebildete Vernunft repräsentiert und als Ratgeber fungiert, was jedoch zunehmend in Müdigkeit und Bedürfnis nach Ruhe resultiert<sup>798</sup>. Dies dominiert im dritten Teil, wobei er aber rekapituliert, dass es ihm gut ginge, da er finanziell versorgt ist und sich sogar die Dorfgesellschaft annähert.<sup>799</sup> Zwar bringt ihn das zu der Fehleinschätzung, dass ihn jemand heiraten würde. Doch Hagebucher fasst sich nach der Ablehnung seines Antrages, redet sich selbst zu, sich selbst als das zu erkennen und zu akzeptieren, was er ist.<sup>800</sup> So passt er sich schließlich an, wird wie sein Vater mit Pfeife und Pantoffeln den Familienvorsitz in Bumsdorf übernehmen, wacht aber weiterhin über die nun resignierte Nikola und betrachtet alles mit einer gewissen Distanz.

Hagebucher wird also mehrfach von der Gesellschaft gebrochen, behält jedoch immer seine Humanität. Er entwickelt seine Form von Humor und damit einen Weg in seinem Leben, mit der Gesellschaft umzugehen, wenn auch mit einer bestimmten Distanz. Diese Entwicklung drückt sich an markanten Wendepunkten der Geschichte durch ein lautes, befreiendes Lachen aus: nachdem das

---

<sup>796</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 143.

<sup>797</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 128.

<sup>798</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 258f.

<sup>799</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 283f.

<sup>800</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 320.

Familiengericht über seine Rückkehr beraten und ihn wie früher zur Anpassung gemahnt hat<sup>801</sup>; nach seiner Vorlesung sieht er ein, „[e]r bekam seinen Teil“<sup>802</sup> als Strafe; und als er als Schwiegersohn des Professors abgelehnt wird, bricht er in „ein ganz munteres Lachen“<sup>803</sup> aus, da er die Sinnlosigkeit seiner Eingliederungsversuche erkennt.

Hagebucher zeigt sich in verschiedenen Stufen humorvoll. Er hat offensichtlich Gefühle für Nikola (er reagiert unangemessen heftig auf Nikolas Heirat<sup>804</sup>), aber ordnet seine mangelnden Chancen bei ihr realistisch im Gespräch mit dem Major ein<sup>805</sup> und macht keine Avancen außer ihr ein guter Freund zu sein. Wer ihm Humor entgegenbringt, wird selbst mit Humor bedacht. Selbst gegenüber dem Vater, der ihn verstoßen hat, beweist Hagebucher Humor. Sein Vater hätte sein „Recht“<sup>806</sup>, er lässt seinen Vater selbst nach der Verstoßung noch grüßen<sup>807</sup> und hat Mitleid mit ihm nach seinem Tod<sup>808</sup>. Obwohl sie seinen Heiratsantrag abgelehnt hat, wünscht er der Tochter des Professors für ihre Hochzeit alles Gute<sup>809</sup> und reißt sich nach dieser Nachricht gegenüber dem Professor zusammen, obwohl der eine Szene macht<sup>810</sup>. Nikola sagt über ihren guten Freund, sein Schicksal würde sie mahnen, ihr eigenes mit „besserem Humor“<sup>811</sup> zu ertragen. Gemeinsam wären sie zu dem Ergebnis gekommen, dass „totstellen“<sup>812</sup> der beste Weg sei, mit der Gesellschaft klar zu kommen.

Damit geht jedoch bei Hagebucher, als einzige der Figuren, trotz allem Akzeptieren und Anpassen eine mentale Distanz einher. Leute lästern nach der Vorlesung, aber er kümmert sich nicht mehr darum<sup>813</sup>. Als er mit Täuberich Nikola in ihrer Zurückgezogenheit besucht, sagt er schließlich, sie sollten „wieder

---

<sup>801</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 56.

<sup>802</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 205.

<sup>803</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 322.

<sup>804</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 129.

<sup>805</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 169.

<sup>806</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 132.

<sup>807</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 207.

<sup>808</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 249.

<sup>809</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 314.

<sup>810</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 317.

<sup>811</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 117.

<sup>812</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 119.

<sup>813</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 206.

zu den Lebendigen gehen“<sup>814</sup>. Hagebucher wird in dieser Distanz aber auch zunehmend ironisch. Selbstironisch berichtet Hagebucher über sein Studium<sup>815</sup>, mit dem er sich wieder auf den Stand der Zivilisation bringt. Öfter setzt er nun seinen „Schulbubenhumor“<sup>816</sup> ein, und seine zivilisierten Kleider trägt er mit Ironie<sup>817</sup>. Nikola analysiert die Funktion seiner Form von Ironie wie folgt:

„[...]Armer Freund, Sie stehen da, wo Sie mich fanden, als Sie aus der Wüste heimkehrten. Sie wollen Ihr zerstörtes Leben durch wilde Ironie zusammenfassen und zusammenhalten und glauben sich in dem Lachen retten zu können, mit welchem Sie sich alle Gegensätze stürzen.“<sup>818</sup>

Humor bedeutet bei Hagebucher also, reflektiert über sich selbst und die Situation, einen Weg zu finden, sich einzupassen, andere und ihre Sichtweisen zu akzeptieren, aber damit auch ein wenig Resignation.

Auf Erzählebene steht den Figuren eine starke Erzählinstanz gegenüber. So gibt sie sich mit Selbstverweisen<sup>819</sup>, direkter Anrede des Lesers mit „du“<sup>820</sup> und insbesondere durch klare Meinungsäußerungen zu erkennen. Ebenso macht die Erzählinstanz mit metanarrativen Verweisen auf sich und ihre Erzählweise aufmerksam. So spricht sie zum Beispiel über die Planung der nächsten Kapitel<sup>821</sup> oder dass sie etwas sieht, wie als wenn sie von einem Fenster zurücktreten würde<sup>822</sup>.

Auch in der Beschreibung tritt die Erzählinstanz stark hervor, indem sie insbesondere über Figuren Kommentare abgibt. Sie bezeichnet Figuren zum Beispiel als „dumme Dinger“<sup>823</sup> und versieht die Beschreibung der Hagebucher'schen Verwandtschaft mit ironischen Spitzen<sup>824</sup>. Doch teilt die

---

<sup>814</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 394.

<sup>815</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 131.

<sup>816</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 132.

<sup>817</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 144.

<sup>818</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 167.

<sup>819</sup> Z.B. Raabe: Abu Telfan. S. 11.

<sup>820</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 19.

<sup>821</sup> Z.B. Anfang Kapitel 12.

<sup>822</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 256.

<sup>823</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 24.

<sup>824</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 43f.

Erzählinstanz auch den Humor Hagebuchers gegenüber einigen Figuren und macht dies zum Beispiel in der Beschreibung von ihnen deutlich. So wird der Vetter Wassertreter ironisch, aber nicht schneidend ironisch wie etwa die Tante beschrieben.<sup>825</sup> Genauso ist es beim Täuberich.<sup>826</sup> Trotzdem überwiegen die verurteilenden und damit humorlosen Kommentare der Erzählinstanz über Figuren.

Diese Direktheit in den Kommentaren lässt wenig Raum für Humor in Nebensächlichkeiten der Beschreibung wie bei Fontane. Natürlich werden in *Abu Telfan* Symbole, die für Größeres stehen, verwendet. Zum Beispiel steht das Dorf Bumsdorf für die deutsche ländliche Biederlichkeit. Auch sind durch den Roman hindurch Andeutungen zum Beispiel auf die 1848er-Revolution zu finden. Doch dass eine Kleinigkeit einen komplexeren Aspekt der erzählten Welt ausdrückt, wie bei Fontane, kommt nicht vor.

Auch Humor in der Konstellation von Sichtweisen wie bei Fontane spielt keine Rolle in *Abu Telfan*. Zwar werden Sichtweisen der Figuren zusammengestellt. Figuren äußern sich zu erzähltextimmanenten Themen und, in geringerem Umfang, über andere Figuren. Ebenso haben sie kurze Gedankenberichte. Doch die dominante Sicht ist die der Erzählinstanz, die Figuren, Situationen und Orte einführt sowie, wie bereits geschildert, alles stark kommentiert. Die Erzählinstanz macht, meist durch Ironie, deutlich, wie Themen oder auch Figuren zu verstehen und zu sehen sind. Dies geschieht bezogen auf Hagebucher, der als Angelpunkt der Geschichte dient. Im Verlauf des Romans entwickelt Hagebucher mehr und mehr seine eigene Stimme. Doch ergänzt Hagebuchers Perspektive nur die der Erzählinstanz beziehungsweise ist nur einer Variation dieser. Die weiteren Figuren setzen inhaltlich ebenfalls keine Meinung gegen die der Erzählinstanz. Die Konstellation ist unausgewogen und eindeutig, also humorlos.

Statt Humor treten andere Erzählmittel und Darstellungsprinzipien in *Abu Telfan* hervor – so die Komik. Figuren zum Beispiel werden durch Komik herabgesetzt. Wenn Hagebucher den Professor nach Rat über Frauen fragt und der ihm rät, nicht

---

<sup>825</sup> Raabe: *Abu Telfan*. S. 62.

<sup>826</sup> Raabe: *Abu Telfan*. S. 154.

zu heiraten, ist es so, als ob der Blinde den Blinden führt und wirkt komisch.<sup>827</sup> Wenn der Täuberich beschreibt, dass er auch mal heiraten wollte<sup>828</sup>, die Auserwählte ihm aber nicht genügte, bildet dies angesichts seiner eigenen Verschrobenheit einen komischen Kontrast. Wenn der Täuberich und der Professor auf dem Weg sind, Hagebucher zu Hause zu besuchen, motivieren sie sich auf komische Art und Weise gegenseitig.<sup>829</sup> Darüber hinaus verwendet die Erzählinstanz Sprachkomik, wie Mayer nachweist, zum Beispiel groteske Vergleiche<sup>830</sup>. Diese Sprachkomik diene, nach Mayer, dem Humor, indem sie den Unterschied zwischen Schein und Sein aufdecke<sup>831</sup>, doch geht dies viel mehr in die Richtung der Satire als des Humors.

Es ist die Ironie, die bei der Erzählinstanz dominiert und auch Grundprinzip der Darstellung ist. Es handelt sich dabei einerseits um Ironie in der Stilistik des Romans, beispielsweise die Anwendung von Litotes und Unterstatement<sup>832</sup>. Aber auch die Übertreibung dient der Ironie. Als Hagebuchers Vater stirbt, wird dies ironisch mit einem fallenden Königreich verglichen.<sup>833</sup>

Das Ganze wird andererseits durch Ironie in der Darstellung ergänzt. So behauptet die Erzählinstanz, sonst als Allwissende bestens informiert, zum Teil, nicht alles erzählen zu können, weil nicht alle „Akten“<sup>834</sup> vorliegen oder weil sie die Hauptfigur verloren hat<sup>835</sup>. Sie spielt mit Perspektiven und Wiedergabe: sie erzählt etwas, wie es Hagebucher hätte sagen können, wenn er direkt spräche.<sup>836</sup> Einen ganzen Abschnitt gibt sie aus der hypothetischen Perspektive eines Geschichtsprofessors wieder, wenn der die Geschichte erzählen würde.<sup>837</sup> Nicht zuletzt nimmt sie ironisch die Perspektive der Nippenburger ein, um aus ihr die

---

<sup>827</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 174f.

<sup>828</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 303.

<sup>829</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 382.

<sup>830</sup> Mayer: Zum Wesen von Raabes humoristischer Sprachform. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. S. 79.

<sup>831</sup> Mayer: Zum Wesen von Raabes humoristischer Sprachform. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. S. 80.

<sup>832</sup> Mayer: Zum Wesen von Raabes humoristischer Sprachform. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. S. 80.

<sup>833</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 244.

<sup>834</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 13.

<sup>835</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 15.

<sup>836</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 61.

<sup>837</sup> Raabe: Abu Telfan. S. 136ff.

„Abscheulichkeit“ der Vorlesung Hagebuchers zu beschreiben.<sup>838</sup> Ironie ist das primäre Darstellungsprinzip in *Abu Telfan*, nicht der Humor.

Dies kann bis zu einem gewissen Grad auch für das gesamte Werk Raabes gesagt werden. Zwar ist das Gesamtwerk heterogen, jedoch die ironische Grundhaltung der Erzählinstanz, egal ob Ich-Erzähler oder allwissend, zieht sich durch, von Werken wie *Der Hungerpastor* bis zu *Stopfkuchen*. Auch die Ironie der Figuren findet sich in anderen Werken. Gerhard Mayer schreibt sie mehr der zweiten Schaffensperiode bis 1874 zu und spricht von Werken mit stärkeren „humoristischen Zügen“<sup>839</sup>:

Zahlreiche dichterische Gestalten dieser Periode empfinden sich in einem Mißverhältnis zu ihrer Umwelt und retten sich daher in die ironische Negation. So ist der Stil dieser Zeit in seiner Tendenz zu grübelnder Reflexion relativ stark vom nüchternen Verstand geprägt und weist kräftige ironische Züge auf.<sup>840</sup>

Becker hebt die zynische Ironie bei Raabe hervor. Protagonisten betrachteten damit die Gesellschaft von einer abgehobenen Position. Als Außenseiter diene sie ihnen zur Abgrenzung und zum Selbstschutz.<sup>841</sup> Ebenso wird Ironie in der Gestaltung in den meisten Werken verwendet. So ist was Detroy bei *Stopfkuchen* Humor nennt, die ständige Gleichzeitigkeit von Idylle und Tragödie, doch eher als Ironie zu bezeichnen.<sup>842</sup> Zudem findet immer ein Spiel mit dem Erzählen statt, sei es die Verschachtelung von Erzählebenen, die sich widersprechen wie in *Stopfkuchen*, oder die ironische Hinterfragung der eigenen Erzählweise.

Wenn Preisendanz also am Beispiel von *Im Odfeld* schreibt, dass nichts versöhnlich dargestellt wird<sup>843</sup>, hat er in gewisser Weise recht. Wohlwollen findet sich bei Raabe nur gegenüber einzelnen Figuren. Detroy spricht in Bezug auf

---

<sup>838</sup> Raabe: *Abu Telfan*. S. 195.

<sup>839</sup> Mayer: Zum Wesen von Raabes humoristischer Sprachform. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*. S. 77.

<sup>840</sup> Mayer: Zum Wesen von Raabes humoristischer Sprachform. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*. S. 77.

<sup>841</sup> Becker: *Bürgerlicher Realismus*. S. 143.

<sup>842</sup> Vgl. Detroy: *Wilhelm Raabe*. S. 40f.

<sup>843</sup> Preisendanz: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. S. 245.

*Stopfkuchen* zum Beispiel immer wieder von Sympathie.<sup>844</sup> Becker sieht Raabe zwar dem Harmonisierungsideal des Realismus verpflichtet<sup>845</sup>, doch nur in der Form der Resignation.

Preisendanz kritisiert 1976, dass fast jede Abhandlung auf den Humor bei Raabe zu sprechen gekommen sei, sich dann aber auf den Vergleich mit Jean Paul und auf den Humor des Subjektes beschränke.<sup>846</sup> Er schreibt Raabe das Konzept des „spekulativen Humors“<sup>847</sup> zu, das er an *Das Odfeld* exemplarisch versucht nachzuweisen. Die Erzählinstanz erzähle auch tragische Umstände nicht versöhnlich sondern stumpf und „banal“<sup>848</sup>, es entstünde also ein Spannungsverhältnis zwischen Erzähltem und Erzählweise. Es zeige auf, dass der beschriebene Gegenstand gleichzeitig auf den größeren Kontext verweise, indem er eingebettet sei<sup>849</sup>. Das geschehe humoristisch<sup>850</sup> und über das Mittel des Zitates<sup>851</sup>. Dieser Ansatz wird durch die einzige Aussage Raabes zum Humor, ein einzelner Aphorismus aus dem Jahr 1873, gestützt: „Wer ist ein Humorist? Der den winzigsten aller Nägel in die Wand oder die Hirnschale des hochlöblichen Publikums schlägt, - und die ganze Garderobe der Zeit und aller vergangenen Zeit dran aufhängt.“<sup>852</sup> Ein größeren Sachverhalt an einem einzelnen Gegenstand ‚aufzuhängen‘ mag inhaltlich bei Raabe eine Rolle spielen, jedoch macht dies Humor nicht zum umfassenden Darstellungssystem bei Raabe. Viel dominanter ist die Ironie.

In der Sekundärliteratur zum Humor wird Raabe dabei trotzdem gerne mit Fontane in Bezug gesetzt.<sup>853</sup> In der Tat ist bei beiden die Humorverwendung an manchen Stellen vergleichbar: Zum Beispiel wird von beiden Humor auf

---

<sup>844</sup> Detroy: Wilhelm Raabe. S. 52.

<sup>845</sup> Becker: Bürgerlicher Realismus. S. 142.

<sup>846</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 241f.

<sup>847</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 241ff.

<sup>848</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 244.

<sup>849</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 246.

<sup>850</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 262.

<sup>851</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 256ff.

<sup>852</sup> Zitiert nach Hoppe: Aphorismen Raabes. Chronologisch geordnet. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. S. 98.

<sup>853</sup> Vgl. z.B. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft.

Figurenebene verwendet. Dies ist jedoch nur eine kleine Schnittmenge, in der sich allerdings auch bereits maßgebliche Unterschiede in der Ausgestaltung der Humorverwendung zeigen: Der Humor der Figuren ist bei Fontane wesentlich stärker, macht einen Großteil der Figurenkonzeption aus und wirkt auf die Erzählebene ein. Bei Raabe spielt er eine untergeordnete Rolle. Humor in der Beschreibung ist bei Raabe nur wenig zu finden. Darüber dominiert bei Raabe die unversöhnliche Ironie. Bei Fontane ist der Humor in der Konstellation der Sichtweisen von großer Bedeutung, bei Raabe dominiert die Sicht der Erzählinstanz. Nicht zu vergessen ist die unterschiedliche Verwendung von Humorlosigkeit. Raabe setzt sie viel stärker auf Figurenebene ein als Fontane und ermöglicht so gut wie keiner Figur, zwischen Humor und Humorlosigkeit zu stehen.

Beide Autoren verfolgen letztlich unterschiedliche Ziele mit ihrer Verwendung von Humor und Humorlosigkeit: Fontanes Humor steht im Dienste des Realismus und es macht gerade Fontanes Humor aus, mehrere Möglichkeiten der Deutung zuzulassen. Raabe dagegen zeigt mit seiner Ironie Missstände gezielt auf. Er ist schärfer im Ton und konkreter in der Aussage, wenn auch ohne eine Lösung vorzuführen. Humor ist bei Raabe kein Grundprinzip, genauso wie Ironie das nicht bei Fontane ist. Raabes und Fontanes Werke sind also in Bezug auf ihre Humorverwendung nicht unbedingt zu vergleichen.

## **4.2 Gottfried Kellers *Die drei gerechten Kammacher***

Auch Gottfried Kellers (1819-90) Erzählliteratur findet sich in den meisten Sekundärwerken zum Humor im Realismus als Beispiel.<sup>854</sup> Der Schweizer, der nach längeren Aufenthalten in München, Heidelberg und Berlin wieder nach Zürich zurückkehrte, umspannt wie Raabe mit seinem Werk die Zeit des literarischen Realismus. Dabei war er zwar früher literarisch tätig als Fontane, hatte sich jedoch zunächst als Lyriker und schließlich erfolgloser Dramatiker versucht. Als erster Erzähltext kommt dann ab 1853 die erste Fassung von dem

---

<sup>854</sup> Vgl. z.B. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft.

Roman *Der grüne Heinrich* heraus, für den er 1879/80 eine zweite, man könnte sagen positivere Fassung vorlegt. Keller wird jedoch hauptsächlich bekannt mit seinen Novellenzyklen, allen voran *Die Leute von Seldwyla* und die *Züricher Novellen*. Kellers letzte Veröffentlichung erscheint 1886 mit dem Roman *Martin Salander*.<sup>855</sup>

Die Erzählungen reichen im Setting vom Ländlichen bis zur Großstadt Zürich. Dies geschieht laut Sabine Becker vor einem bürgerlichen Horizont, wobei sie betont, dass Keller kein eindeutiges bürgerliches Moralprogramm damit vertritt und das Bürgerliche auch nicht über andere Moralvorstellungen stellt.<sup>856</sup> Die Themen drehen sich um den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, so zum Beispiel die Unvereinbarkeit des Künstlerlebens mit der Realität wie in *Der grüne Heinrich*. Hauptthema Kellers ist damit das moralische und demokratische Handeln und das Erziehen dazu in Kontrast zu individuellen Vorstellungen. Dargestellt wird das Hereinwachsen in die Rolle eines verantwortlichen Mitglieds einer bürgerlichen Gesellschaft. Auch in den *Züricher Novellen* oder im *Sinngedicht* ist es Thema, in wieweit man sein Leben gut zu gestalten und zu erlernen hat, was Boeschstein „Sittlichkeit“<sup>857</sup> nennt. Meist ist die Zielsetzung der Werke somit eine erzieherische.<sup>858</sup> Dies geschieht oft in der Form der allwissenden, wertenden Erzählinstanz, die zwar in souveräner Distanz eine Versöhnungsfähigkeit der Welt andeutet, aber die Lösung nicht immer vorführt.

Die im Anschluss vorgestellte Novelle *Die drei gerechten Kammacher* kann zum Teil als Beispiel für das gesamte Werk dienen. Erschienen 1856 im ersten Teil des Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* ist, wie für alle Novellen des Zyklus, der fiktive Schweizer Ort Seldwyla Schauplatz – ein entrückter, besonderer Platz, dessen außergewöhnliche Figuren aber irgendwie, tragisch oder komisch, in der Realität ankommen müssen.<sup>859</sup> Der erste Teil des Zyklus beinhaltet fünf Novellen, die von den ersten Auswirkungen von Veränderungen wie dem Kapitalismus auf die Bürgerlichkeit handeln. So geht es zum Beispiel um eine neue Überbewertung

---

<sup>855</sup> Vgl. Neumann: Gottfried Keller.

<sup>856</sup> Becker: Bürgerlicher Realismus. S. 188.

<sup>857</sup> Boeschstein: Gottfried Keller. S. 46.

<sup>858</sup> Boeschstein: Gottfried Keller. S. 63.

<sup>859</sup> Vgl. Becker: Bürgerlicher Realismus. S. 306.

des Eigentums in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, die die Familien entzweit und beide Kinder in den Selbstmord treibt, oder um den Vorzug der Liebe zum Geld vor der Liebe für eine Person in *Spiegel, ein Kätzchen. Frau Regel Amrein und ihr Jüngster* handelt von der Erziehung zu einem anteilnehmenden guten Bürger. Der zweite Teil des Zyklus erscheint fast zwanzig Jahre später 1874, wiederum mit fünf Novellen. Die Gesellschaftskritik bleibt, sie ist jedoch satirischer als im ersten Teil, wird sie doch durch Schein und Sein wie etwa in *Kleider machen Leute* dargestellt. Becker spricht von dem Deutlichmachen der Notwendigkeit, von romantischen Bürgeridealen zugunsten wahrer bürgerlicher Werte, Rechtschaffenheit und Familie abzulassen.<sup>860</sup> Es richtet sich also gegen die fehlgeleiteten Kleinbürger in den in sich geschlossenen Geschichten, ohne jedoch in Negation zu verfallen. Thematisch typisch für die Seldwyler Geschichten handelt die Novelle *Die drei gerechten Kammacher* von den neuen sozialen Bedingungen, in diesem Fall die des Kapitalismus, und die Kritik am Umgang der Seldwyler damit.

Drei deutsche Kammacher-Gesellen – ein Sachse, ein Bayer, ein Schwabe – arbeiten im örtlichen Meisterbetrieb und sparen um die Wette, um diesen übernehmen zu können. Als sich die Gelegenheit überraschend schnell ergibt, besitzt allerdings keiner der drei genug Vermögen und der Kampf um die Jungfer Züs, die mit einem kleinen Erbe aufwarten kann, entbrennt. Scherzhaft schlägt der derzeitige Betriebsbesitzer vor, den Wettstreit durch einen Wettlauf zu lösen und blind auf ihr Ziel fixiert gehen die Kammacher darauf ein. Durch diesen Wettlauf der Lächerlichkeit preisgegeben und von den Seldwylern verspottet nimmt sich einer das Leben, einer wird verrückt und der Dritte endet zwar als Meister, aber unterdrückt in einer unglücklichen Ehe mit Züs.

Markant an dieser Novelle ist die Charakterisierung der drei Figuren Jobst, Fridolin und Dietrich, die einzig durch Humorlosigkeit und verwandte Eigenschaften bestechen. Die Humorlosigkeit zeigt sich dabei in ihrem

---

<sup>860</sup> Becker: Bürgerlicher Realismus. S. 305.

Arbeitsverhalten – man kann von einem Arbeitsethos sprechen, da Arbeiten so gut wie ihr einziges Verhalten ist. Jobst, der Sachse, der als erster Geselle im Betrieb die meiste Beschreibung erhält und darin stellvertretend für die anderen beiden steht, arbeitet sogar sonntags und geht nur spät, wenn überhaupt, aus<sup>861</sup>. Er „gab nichts aus“<sup>862</sup> und „lebte nicht wie andere Handwerksgesellen, trank nie einen Schoppen“<sup>863</sup>. Er handelt übertrieben und nimmt sich in seiner Arbeitshaltung zu ernst. Der Schwabe Dietrich ist „aus dem gleichen Holze geschnitten“<sup>864</sup>, wie die zwei anderen Gesellen feststellen: „Aber wer beschreibt ihr Erstaunen, als der Schwabe sich gerade so benahm wie sie selbst“<sup>865</sup>. Nie wird dieses Verhalten von ihnen selbst hinterfragt oder ironisiert. Scheinbare, singuläre Ausbrüche wie von Jobst, als er durch die wiedererwachte Wanze darüber nachdenkt, weiterzuziehen<sup>866</sup>, oder Dietrich, der gelegentliche individuelle Avancen gegen Züs startet und etwas gegenüber den anderen heraussteht (er war „der jüngst, klügste und liebenswürdigste der Gesellen“<sup>867</sup>), sind schnell vorbei. Sie sind nicht fähig, außerhalb ihrer eigenen, beschränkten Sichtweise zu denken. Die Erzählinstanz nennt sie die „ernsten drei Männer“<sup>868</sup>. Jobst wird kontrastiert zu dem „lustigen Schuhmacher“<sup>869</sup>. Ihm wird zwar die Fähigkeit zur Ironie zugesprochen, sie bezieht sich aber nie auf ihn selbst: „Bei all diesem anspruchlosen, sanften und ehrbaren Wesen ging ihm aber nicht ein leiser Zug von innerlicher Ironie ab, wie wenn er sich heimlich über die Leichtsinnigkeit und Eitelkeit der Welt lustig machte“<sup>870</sup>. Er hat nur das gute „Auskommen“<sup>871</sup> im Sinn. Darüber hinaus ergibt sich die Humorlosigkeit auch durch die Beschreibung verwandter Eigenschaften. So arbeitet Jobst „nüchtern und phantasielos“<sup>872</sup>, er ist „artig und vernünftig“<sup>873</sup> und sparsam, da er seine gute Kleidung kaum trägt<sup>874</sup>. Er

---

<sup>861</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 217f.

<sup>862</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 217.

<sup>863</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 217.

<sup>864</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 227.

<sup>865</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 226.

<sup>866</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 245.

<sup>867</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 237.

<sup>868</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 247.

<sup>869</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 218.

<sup>870</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 219.

<sup>871</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 222.

<sup>872</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 218.

<sup>873</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 219.

zeichnet sich durch eine gewisse „Frömmigkeit“<sup>875</sup> aus und ist „kühl [...] von Gemüt“<sup>876</sup>. Der Bayer Fridolin war „ebenso friedlich und manierlich wie er selbst“<sup>877</sup>, er steigert die Eigenschaften Jobsts sogar: „war Jobst fleißig und genügsam, so war Fridolin tätig und enthaltsam“<sup>878</sup>. Die Flachheit der Kammacher und die Eigenschaft der Humorlosigkeit noch dadurch gesteigert, dass sie in einer nicht zu unterscheidenden Dreifaltigkeit in den Personen der drei Gesellen auftreten.

Nicht zuletzt spielt auch die „blutlose Gerechtigkeit“<sup>879</sup> der drei eine Rolle in deren Humorlosigkeit. Niemandem etwas schuldig zu sein und nichts zu leihen wird von den Kammachern bis zum Extrem getrieben, denn sie wenden es nicht nur auf Geld an. Sie investieren auch nicht in ein soziales oder gesellschaftliches Geben und Nehmen, wie am Beispiel Jobsts zu sehen ist:

Aber so wenig jemand eine Münze von ihm zu besehen kriegte, eben so wenig erhielt jemand von ihm je ein barsches Wort, eine unbillige Zumutung oder ein schiefes Gesicht; er wich vielmehr allen Händeln auf das sorgfältigste aus und nahm keinen Scherz übel [...] <sup>880</sup>

Jeder Geselle bleibt für sich, verfolgt starr sein Ziel, nimmt an keinen gesellschaftlichen Tätigkeiten teil. Sogar das Werben um Züs ist rein erfolgsorientiert: „An eine eheliche Verbindung pflegte er [Jobst] nie zu denken, weil er unter einer Frau nichts anderes denken konnte als ein Wesen, das etwas von ihm wollte, was er nicht schuldig sei“<sup>881</sup>. Diese fehlende Anteilnahme bezieht sich auch auf Politik, wie Jobst erklärt:

„Ja, ja, die Schweizer sind politische Leute! Es ist gewißlich, wie ich glaube, eine schöne Sache um die Politik, wenn man Liebhaber davon ist! Ich für meinen Teil bin kein Kenner davon, wo ich zu Haus bin, da ist es nicht der Brauch gewesen.“<sup>882</sup>

---

<sup>874</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 222.

<sup>875</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 237.

<sup>876</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 238.

<sup>877</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 224.

<sup>878</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 226.

<sup>879</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 215.

<sup>880</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 223.

<sup>881</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 236.

<sup>882</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 221.

Humorlosigkeit wird somit scheinbar zum Ziel der offensichtlichen Moral der Geschichte, die schon direkt am Anfang der Novelle gegeben wird:

Die Leute von Seldwyla haben bewiesen, daß eine ganze Stadt von Ungerechten oder Leichtsinnigen zur Not fortbestehen kann im Wechsel der Zeiten und des Verkehrs; die drei Kammacher aber, daß nicht drei Gerechte lang unter einem Dache leben können, ohne sich in die Haare zu geraten.<sup>883</sup>

Kritisiert werden folglich diejenigen, die so gerecht sind, dass sie sich nicht einmischen, „von jeglicher Leidenschaft frei“<sup>884</sup> sind und ihnen damit quasi alles „gleichgültig“<sup>885</sup> ist. In der Ehefrau sehen sie nur einen Gläubiger. Dies gilt auch für Züs, das Objekt ihres Werbens. Nicht zuletzt ist auch die amorphe Gruppe der Seldwyler humorlos, da sie sich selbst nicht kritisch betrachten können. Schon in den anderen Novellen der Sammlung wird deutlich, dass die Seldwyler sich ihres schildbürgerlichen Daseins nicht bewusst sind. In den *Kammachern* sind sie des Reflektierens über ihre Rolle und Mitschuld am Ende, die Demütigung, die sie ihnen zuteil werden lassen, nicht fähig. Seldwyla, ‚Saelde ‚ ‚wyla‘ = ein sonniger, wonniger Ort, könnte überall sein, heißt es im Vorwort. Das heißt, Seldwyla steht für einen bestimmten unzuverlässigen, ignoranten „Menschenschlag“, der nicht über die Welt und sich selbst reflektiert. So lässt die Erzählinstanz die Figuren in den *Drei gerechten Kammachern* in ihrer Humorlosigkeit sich selbst vorführen. Ihre Humorlosigkeit macht inhaltlich einen Großteil der Zielsetzung der Novelle aus – der Gesellschaftskritik.

Die Erzählinstanz begegnet den Figuren mit einer überlegenen Haltung<sup>886</sup>. In seinen Erzählungen werde das Äußere scheinbar sachliche ohne Erzählerwertung beschrieben, sagt Preisendanz.<sup>887</sup> Dagegen erreiche die Beschreibung durch die Mischung von Groß und Klein, sublim und banal<sup>888</sup>, dass das Menschliche an einem kleinen Teil seiner Oberfläche gezeigt werde, aber trotzdem in seiner

---

<sup>883</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 215.

<sup>884</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 227.

<sup>885</sup> Keller: Die drei gerechten Kammacher. In: Sämtliche Werke. S. 221.

<sup>886</sup> Becker: Bürgerlicher Realismus. S. 142.

<sup>887</sup> Vgl. Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 159.

<sup>888</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 165.

ganzen Komplexität herauskomme.<sup>889</sup> Dies werde durch Ausdrücke in Beschreibungen, die aus logischen oder syntaktischen Gründen gar nicht nötig sind, aber weiteres darüber hinaus ausdrücken, erreicht:

So wird die Beschreibung des labyrinthisch verschachtelten chinesischen Tempels, den ein Buchbinder der Züs Bünzlin anfertigte, zur Physiognomie eines wahren Gefühls, welches sich in eine Vexiergasse verrannt hat (II, S. 188 f.)<sup>890</sup>

Humor sei dabei gebundene Spannung zwischen der Menschlichkeit und ihrer banal-trivialen Darstellung.<sup>891</sup> Der Humor verbinde „Wesen und Erscheinung“<sup>892</sup>. Somit sei das Dichterische bei Keller das Zusammenbringen von Mensch und Dingen, das entfremdeste Detail könne Spiegel des Seelischen sein.<sup>893</sup> Diese „Verlegung des Menschlichen ins Ambiente“<sup>894</sup> gehe jedoch über die indirekte Charakterisierung hinaus.

Alles wird von der Erzählinstanz aus ihrer eigenen Sicht heraus präsentiert. Obwohl auch ein wenig Direkte Rede verwendet wird und in geringem Umfang die Motivationen sowie Ansichten der Figuren wiedergegeben werden, handelt es dabei nicht um Sicht auf Themen oder andere Figuren. Doch wirkt die Sicht der Erzählinstanz auch nicht einseitig, sie ist omnipotent. Es ist also weder von Humor noch Humorlosigkeit in der Darstellung zu sprechen, sondern eine traditionelle, distanzierte Erzählinstanz nutzt das Mittel unterschiedlicher Sichtweisen oder der einseitigen Darstellung einfach nicht. So wird die Humorlosigkeit auf Figurenebene stark verwendet und es findet sich Humor in Nebensächlichkeiten in der Beschreibung, jedoch sind dies nur kleine Elemente in einem sonst nicht an Humor ausgerichteten Darstellungsprinzip.

Dass der Humor oder die Humorlosigkeit nur einen kleinen Aspekt ausmachen, gilt ebenso für andere Werke Kellers, etwa in den restlichen Novellen der Sammlung *Die Leute von Seldwyla*. Figuren sind humorlos, indem sie ähnlich den

---

<sup>889</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 190.

<sup>890</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 170.

<sup>891</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 186.

<sup>892</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 146.

<sup>893</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 153 und 159.

<sup>894</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 155.

Kammachern rücksichtslos auf sich selbst bezogen und unreflektiert sind (vgl. die Väter in *Romeo und Julia auf dem Dorfe*). Sie werden damit Ziel der Kritik. Ein ähnliches Prinzip ist jedoch auch in längeren Werken wie *Der Grüne Heinrich* zu finden. Auf Figurenebene zeigt zum Beispiel die Humorlosigkeit bei Heinrich an, dass er sich entwickeln muss. Manche Figuren der *Seldwyla*-Novellen erfahren, didaktisch intendiert, Läuterung wie *Pankraz, der Schmoller*. Doch es gibt auch ein Beispiel für Humor auf der Figurenebene: Nettchen in *Kleider machen Leute* verzeiht Wenzel sein Spiel, kann anders als die anderen über ihn urteilen und rettet ihn letztendlich vor dem Tod. Den Kleinigkeiten kommt in einigen Novellen im Kontrast von Wesen und Erscheinung Bedeutung zu (vgl. Kleider in *Kleider machen Leute* aus *Die Leute von Seldwyla*), so dass im von Preisendanz beschriebenen Sinne von Humor in diesem Aspekt gesprochen werden kann. Doch Humor oder Humorlosigkeit machen nur einen kleinen Teil der Darstellungsweise in Kellers Werken aus. Da in allen Novellen und auch Romanen die Erzählinstanz, sei es auktorialer oder Ich-Erzähler, die einzige erzählende Sichtweise ist, kann es gar nicht erst zu einer relativierenden Konstellation von Sichten kommen. Bei der Verwendung von Humor im Erzählwerk Kellers handelt es sich um kein umfassendes Prinzip.

Im Vergleich mit Theodor Fontane fallen somit nur wenige Gemeinsamkeiten in der Humorverwendung auf. Zwar ist bei Keller nicht wie bei Raabe Ironie das Grundprinzip, es ist aber auch nicht der Humor. Auf Figurenebene fehlt der Humor fast ganz, wenn man von solchen Ausnahmen wie dem Nettchen absieht. Wenn überhaupt konzentriert sich die Figurengestaltung auf deren Humorlosigkeit. Auf Erzählebene macht der Humor nur einen kleinen Teil der Darstellung aus, nämlich auf die von Preisendanz gezeigte Weise. Dagegen verwendet Fontane den Humor der Nebensächlichkeiten anders als Keller nicht so sehr auf sprachlicher Ebene und zudem weitreichender. Der Unterschied liegt also nicht nur in den verwendeten Mitteln, sondern generell in der Bedeutung des Humors für die jeweiligen Werke, und die ist bei Fontane mehr gegeben als bei Keller.

Somit war zu sehen, dass Raabe und Keller Humor verwenden, jedoch weitestgehend in anderem Umfang und nach einem anderen Prinzip als Fontane. Obwohl es zwischen Raabe und Fontane noch die meisten Ähnlichkeiten bei den Ebenen gibt, auf denen Humor verwendet wird, hat Raabe mit seinem Ironieprinzip eine ganz andere Herangehensweise an die Darstellung als Fontane. Keller verwendet dagegen wesentlich seltener Humor als Fontane.

So ist es schwierig, unter dem Vorzeichen des Humors die Erzählwerke verschiedener Autoren des Realismus zusammenzufassen. Grund dafür sind einerseits die vielen Werken der Epoche, die gar keinen Humor verwenden, und andererseits die oben angedeutete, mangelnde Vergleichbarkeit der Werke, die Humor verwenden. Fontanes Humorverwendung in seinen Erzählwerken tritt in seiner Epoche durch Ausgestaltung, Umfang und Durchdringung individuell hervor.

## 5. Schlussbemerkung

Hauptziel der vorliegenden Arbeit war es, Humor und Humorlosigkeit in Fontanes Erzählwerken erstmals systematisch in deren Formen am Text aufzuzeigen. An den Beispielen *Frau Jenny Treibel* und *Effi Briest* wurde folglich versucht im Detail zu verdeutlichen, wie Fontane in den meisten seiner Erzählwerke Humor und Humorlosigkeit verwendet (vgl. Kap 3.1 und 3.2): Zum ebenfalls ersten Mal wurden dabei die Figuren näher in den Blick genommen. Es stellt sich heraus, dass so gut wie alle Figuren Humor als Eigenschaften in Aussagen oder Handlungen erkennen lassen. Doch – und auch dies wurde erstmalig analysiert – ebenfalls wichtig ist die Humorlosigkeit der Figuren. Dabei dominiert oft eine Seite, jedoch gibt es, vor allen Dingen unter den Hauptfiguren, die differenzierter dargestellt werden können, nahezu ausgewogene Mischungen aus beidem. So wurde die große Bedeutung des Humors und der Humorlosigkeit auf Figurenebene deutlich. Darüber hinaus konnten, in Anlehnung an Preisendanz<sup>895</sup>, auf der Ebene der Beschreibung, Mittel des Humors nachgewiesen werden, etwa in der Verwendung von Nebensächlichkeiten, die komplexe Sachverhalte vermitteln, aber nicht direkt erzählen. Wie in der bisherigen Forschung nur vereinzelt und in anderem Kontext durch zum Beispiel Brinkmann für die Darstellungsform des Gesprächs<sup>896</sup> belegt, ist es jedoch vor allen Dingen das Zusammenspiel von mehreren Sichtweisen, das zur Anwendung kommt und den Humor auf Erzählebene ausmacht. Anhand der Komposition von Sichtweisen sowohl auf Themen als auch auf Figuren in Gesprächen, aber auch Gedankenberichten oder Erzählerberichten wurde beispielhaft gezeigt, dass zwar kein Gleichgewicht zwischen unterschiedlichen Sichtweisen herrscht, jedoch immer dafür gesorgt ist, dass es wirkungsvolle Gegenseiten gibt. Jede dominante Sicht wird relativiert. Oft sind es gerade Sichtweisen des Humors oder der Humorlosigkeit, die sich hier gegenüberstehen. Somit spielen der Humor und die Humorlosigkeit der Figuren eine wichtige Rolle auch für die Erzählebene, da die Inhalte der zusammenspielenden Sichtweisen stark dadurch geprägt werden. Die

---

<sup>895</sup> Preisendanz: Humor als dichterische Einbildungskraft. S. 238.

<sup>896</sup> Brinkmann: Fontane. S. 149.

eingangs geleistete Zusammenführung und Ausarbeitung der Einzelaspekte verschiedener Theorien zum Humor bei Fontane mit mehreren Humorkonzeptionen erwies sich dabei als fruchtbar für die Analyse.

Die Mittel des Humors und der Humorlosigkeit auf Figurenebene sowie die Komposition von Sichtweisen dienen, wie sich zeigte, der hauptsächlichen Funktion der meisten Erzählwerke: die Erzählinstanz lässt im Zusammenspiel alles zusammen wirken, um einen Schwebezustand in der Aussage der Romane zu erreichen – um keine eindeutige Position zu beziehen. Humorverwendung und humorvolle Ausrichtung der Werke korrelieren also. Die überwiegend humorvolle Darstellung dient allerdings auch dem Realismus, indem die Relativierung der Einseitigkeit entgegenwirkt, wie sie im realen Leben auch nicht vorkommt. So wie die Realität mehrere Seiten hat, die durch die humorvolle Darstellung abgebildet werden, wird auch den Figuren ein reales Bild gewährt, indem sie selten nur Humor oder Humorlosigkeit repräsentieren. In nachgeordneter Funktion und nur für individuelle Situation war auch die Gesellschaftskritik als Funktion, insbesondere an humorlosen Figuren festgemacht, zu belegen.

Die Verwendung dieser Darstellungsmittel und Funktionen des Humors und der Humorlosigkeit konnten dann in einem Überblickshaften Vergleich mit den anderen Erzählwerken Fontanes für eine überwiegende Zahl an Werken bestätigt werden (Kap. 3.4) – wenn auch mit jeweils individuellen Ausprägungen in den Werken. Diese sind abhängig von der Thematik und der Anlage des jeweiligen Romans. In der zeitlichen Verteilung ist auffällig, dass Humor und seine typischen Techniken bei Fontane schon in *Vor dem Sturm* verwendet werden und nicht erst durch eine Entwicklung hervortreten.

Doch zeigte sich auch, dass in einigen Erzählwerken Fontanes die genannten Mittel nicht zu finden sind. In diese Kategorie fallen, wie dargelegt wurde, die frühen Erzählungen Fontanes, die in der Zeit vor Fontanes professioneller Karriere entstanden und noch von einer Imitation vorhergehender Erzähltraditionen geprägt sind. Vereinzelt weitere Werke ohne Humor entstehen auch in den ersten Jahren seiner professionellen Erzählerschaft in dem Versuch, einen kommerziellen Erfolg damit zu erzielen.

Wie dabei zu sehen war, ist Fontanes Humorverwendung nicht mit Ironie und Komik zu verwechseln, obwohl er beide durchaus verwendet. Ironie im Sinne der uneigentlichen Rede wird in der Figurenbeschreibung genutzt und lässt die Figuren lächerlich werden. Die Ironie dient damit der Kritik. Komik, wie dargelegt wurde, wird dagegen durch Kontraste erzeugt und dient der kurzweiligen Unterhaltung. Nicht nur in der Funktionsweise und Zielsetzung unterscheiden sich Komik und Ironie damit von der Humorverwendung in Fontanes Erzählwerk, sondern auch durch den Umfang des Wirkungsbereichs: Ironie und Komik sind auf die Darstellung der Figuren beschränkt und bilden kein umfassendes Konzept für die Erzählwerke Fontanes.

Ein Großteil des Erzählwerkes Fontanes unterscheidet sich durch seine Humorverwendung von vorhergehenden deutschsprachigen Erzähltraditionen, die keinen Humor verwenden. Die individuelle Verwendung von Mitteln, wie Figuren oder mehreren Sichtweisen, dienen bei ihm meist der Funktion, keine eindeutige Aussage zu treffen. Dies ist das genaue Gegenteil der eindeutigen Zielsetzung, die Werke der tragischen, moralischen, idealisierenden oder entrückten Traditionen anstreben, wie sie im Exkurs 2.6.2 vorgeschlagen wurden. Doch auch im Vergleich zu Zeitgenossen unterscheidet sich Fontanes Einsatz von Humor – einerseits natürlich gegenüber den Zeitgenossen, die weiterhin in der genannten Tradition verhaftet sind, andererseits gegenüber Zeitgenossen, die Humor verwenden. Im exemplarischen Vergleich mit *Abu Telfan* von Wilhelm Raabe und *Die drei gerechten Kammacher* von Gottfried Keller konnte die Individualität, in der Fontane seine Erzählmittel des Humors und der Humorlosigkeit verwendet, in Kapitel 4 angedeutet werden. Fontane nutzt im Gegensatz zu Raabe beispielsweise Humor und Humorlosigkeit auf Figurenebene wesentlich stärker, während Raabe hauptsächlich auf Ironie setzt. Bei Keller fehlt der Humor auf Figurenebene fast ganz und er nutzt andeutende Beschreibungen weniger als Fontane die Nebensächlichkeiten. Aus Fontanes Ansatz und Praxis heraus entwickelte Theorien, wie es die wichtigsten Theorien zum Humor im Realismus sind, sind daher nicht automatisch auf andere Autoren der Zeit übertragbar.

Dennoch stellt Fontanes Humorverwendung nicht in allen Aspekten etwas revolutionär Neues dar. Es konnte eine Verwandtschaft mit englischsprachigen Vorbildern aufgezeigt werden, die Fontane, wie im Exkurs in Kapitel 3.3 dargestellt, äußerst schätzte. Durch die Herangehensweise des umfassenden Blickes auf die Welt, der alles einschließt und sich nicht beschränkt, die Vielfalt von Perspektiven sowie die humorvollen und komischen Nebenfiguren ist Fontane mit Walter Scott verbunden. Die wohlwollende Darstellung skurriler Figuren hat Fontane auch mit Charles Dickens gemein. So ist es nicht so sehr der Anspruch an die Wirkung der Werke durch den Humor als die Weiterentwicklung und Kombination seiner erzählerischen Mittel des Humors, die Fontanes Erzählwerk besonders macht.

Mit der vorliegenden Analyse ist das Thema der Humorverwendung in den Werken Theodor Fontanes sicherlich nicht erschöpft. Weitere Anwendungsfelder können hier allerdings nur angedeutet werden. Ein Vergleich mit der Humorverwendung in Fontanes Lyrik steht noch aus. Interessant wäre auch zu sehen, inwiefern sich die Elemente der Humorverwendung in der Zeit der journalistischen Tätigkeit entwickelt haben, um dann in den Romanen quasi fertig zur Anwendung kommen zu können. Beides wäre allerdings nur im Umfang einer jeweils eigenständigen Dissertation zu leisten. Außerdem wurden in dieser Arbeit zwar Vergleiche zu Epochen vor Fontane in Bezug auf die Humorverwendung angestellt, sein Einfluss auf folgende Generationen müsste jedoch auch noch konkret an den verwendeten Mitteln nachgewiesen werden. Hier wird oft (auch von sich selbst) Thomas Mann genannt, zum Beispiel der Einfluss auf die *Buddenbrooks*. Grawe meint zwar, dass Fontane aufgrund seiner Techniken eher ins 20. Jahrhundert gehöre und deswegen jetzt noch eher erfolgreich sei.<sup>897</sup> Ob es nicht gerade der Humor in Fontanes Werk ist, der auch ein Grund dafür sein könnte, dass Fontane vor damals wesentlich erfolgreicherem und bekannteren Kollegen den Sprung ins 21. Jahrhundert geschafft hat, bleibt dagegen weiterhin noch zu zeigen.

---

<sup>897</sup> Vgl. Grawe: Der Fontanesche Roman. In: Fontane-Handbuch. S. 483 f.

## 6. Bibliographie

### 6.1 Primärliteratur

- Fontane, Theodor: Der Stechlin. Berlin: Aufbau 2001 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 17. Hg. v. Klaus-Peter Möller).
- Fontane, Theodor: Effi Briest. Berlin: Aufbau 1998 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 15. Hg. v. Christine Hehle).
- Fontane, Theodor: Ellernklipp. Berlin: Aufbau 2012 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 5. Hg. v. Christine Hehle und Christina Salmen).
- Fontane, Theodor: Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zum Herzen find't. Berlin: Aufbau 2005 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 14. Hg. v. Thomas Witt).
- Fontane, Theodor: Graf Petöfy. Berlin: Aufbau 1999 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 7. Hg. v. Petra Kabus).
- Fontane, Theodor: Grete Minde. Nach einer altmärkischen Chronik. Berlin: Aufbau 1997 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 3. Hg. v. Claudia Schmitz).
- Fontane, Theodor: Irrungen, Wirrungen. Berlin: Aufbau 1997 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 10. Hg. v. Karen Bauer).
- Fontane, Theodor: L'Adultera. Berlin: Aufbau 1998 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 4. Hg. v. Gabriele Radecke).
- Fontane, Theodor: Schach von Wuthenow. Berlin: Aufbau 1997 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 6. Hg. v. Katrin Seebacher).
- Fontane, Theodor: Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13. Erster und Zweiter Band. Berlin: Aufbau 2011 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 1. Hg. v. Christine Hehle).
- Fontane, Theodor: Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13. Dritter und Vierter Band. Berlin: Aufbau 2011 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 2. Hg. v. Christine Hehle).
- Fontane, Theodor: Werke, Schriften und Briefe.

- „Alexander Kielland“. In: Bd. III.1. Hg. v. Walter Keitel u.a. München: Hanser 1969. S. 527-532.
- Brief an Bernhard von Lepel vom 15.01.1850. In: Bd. I.1. Hg. v. Otto Drude und Helmut Nürnberger. München: Hanser 1976. S. 104.
- Brief an Clara Kühnast vom 27.10.1895. In: Bd. I.4. Hg. v. Otto Drude und Helmut Nürnberger. München: Hanser 1982. S. 493-494.
- Brief an Ernst von Wolzogen vom 07.01.1891. In: Bd. I.4. Hg. v. Otto Drude und Helmut Nürnberger. München: Hanser 1982. S. 82.
- Brief an Friedrich Spielhagen vom 16.02.1897. In: Bd. IV.4. Hg. v. Walter Keitel u.a. München: Hanser 1982. S. 636.
- Brief an Friedrich Stephany vom 10.10.1889. In: Bd. I.3. Hg. v. Otto Drude u.a. München: Hanser 1980. S. 728-730.
- Brief an Friedrich Witte vom 03.01.1851. In: Bd. I.1. Hg. v. Otto Drude und Helmut Nürnberger. München: Hanser 1976. S. 140-143.
- Brief an Georg Friedländer vom 19.05.1892. In: Bd. IV.4. Hg. v. Walter Keitel u.a. München: Hanser 1982. S. 195-196.
- Brief an Martha Fontane vom 18.04.1884. In: Bd. I.4. Hg. v. Otto Drude und Helmut Nürnberger. München: Hanser 1982. S. 314-316.
- „Gustav Freitag“. In: Bd. III.1. Hg. v. Jürgen Kolbe. München: Hanser 1969. S. 293-325.
- „Meine Kinderjahre“. In: Bd. III.4. Hg. v. Walter Keitel. München: Hanser 1973. S. 9-177.
- „Otto Brahm“. In: Bd. III.1. Hg. v. Jürgen Kolbe. München: Hanser 1969. S. 499-508.
- Rezension zu Theodor Gaßmanns „Der letzte Brief“. In: Bd. III.2. Hg. v. Siegmund Gerndt. München: Hanser 1969. S. 122-124.
- „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“. In: Bd. III.1. Hg. v. Jürgen Kolbe. München: Hanser 1969. S. 236-260.
- „Von Zwanzig bis Dreißig“. In: Bd. III.4. Hg. v. Walter Keitel. München: Hanser 1973. S. 179-540.

- „Willibald Alexis“: In: Bd. III.1. Hg. v. Jürgen Kolbe. München: Hanser 1969. S. 407-462.

Keller, Gottfried: Die drei gerechten Kammacher. Sämtliche Werke. Bd. 4. Die Leute von Seldwyla. Erster Band. Hg. v. Peter Villwock u. a. Zürich u.a.: Stroemfeld Verlag u. a. 2000. S. 213-265.

Raabe, Wilhelm: Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge. Ein Roman in drei Teilen. Raabes Werke in fünf Bänden. 3. Bd. 2. Aufl. Berlin und Weimar: Aufbau 1976.

## 6.2 Sekundärliteratur

Aust, Hugo: Kulturelle Traditionen und Poetik. In: Fontane-Handbuch. Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe. Stuttgart: Kröner 2000. S. 306-465.

Aust, Hugo: Literatur des Realismus. 3. überarbeitete und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler 2000.

Aust, Hugo: Theodor Fontane. Ein Studienbuch. Tübingen: Francke 1998.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt: Fischer 1990.

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

Bange, Pierre: Humor und Ironie in „Effi Briest“. In: Fontanes Realismus. Vorträge und Berichte / Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes in Potsdam. Hg. v. Hans-Erich Teitge u. Joachim Schobess. Berlin: Akademie-Verlag 1972. S. 143-148.

Becker, Sabine: Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848-1900. Tübingen: Utb 2003.

Bernstein, Max: [Rezension zu Frau Jenny Treibel 1892]. In: Die Nation. 19.11.1892. In: Walter Wagner: Theodor Fontane. Frau Jenny Treibel. Durchgesehene und bibliographisch aktualisierte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004. S. 76.

- Blaicher, Günther: Das Deutschland in der englischen Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.
- Bleibtreu, Carl: Geschichte der Deutschen National-Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart. Bd. 2. Berlin 1912. In: Frederick Betz: Theodor Fontane. Irrungen und Wirrungen. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2002. S. 90.
- Boeschstein, Hermann: Gottfried Keller. 2. Durchges. Und erw. Auflage. Stuttgart: Metzler 1977 (= Sammlung Metzler, Bd. 84).
- Bourke, John: Englischer Humor. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1965.
- Brinkmann, Richard: Fontane. Über die Verbindlichkeit der Unverbindlichkeit. München: Piper 1967.
- Brinkmann, Richard: Wirklichkeit und Illusion. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1966.
- Brummack, Jürgen: Satire. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. P-Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin u.a.: de Gruyter 2003. S. 355-360.
- Cazamian, Louis: The Development of English Humour. Durham: Duke University Press 1952.
- Cowen, Roy: Der Poetische Realismus. München: Winkler 1985.
- Detroy, Peter: Wilhelm Raabe : der Humor als Gestaltungsprinzip im "Stopfkuchen". Bonn: Bouvier 1970.
- Diers, Michaela: Wilhelm Busch. Leben und Werk. München: dtv 2008.
- Downes, Daragh: Effi Briest. In: Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe. Stuttgart: Kröner 2000. S. 633-651.
- England – vorwiegend heiter. Kleine Literaturgeschichte des britischen Humors. Hg. v. E. G. Linfield u. E.Larsen. München: Bassermann 1962.
- „Ernst“. In: Meyers Konversationslexikon. Bd. 5, Distanzgeschäfte-Faidherbe. 4. Aufl. Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts 1885-1892. S. 802-803. Im Internet unter: <http://www.retrobibliothek.de/retrobib/seite.html?id=105215> (abgerufen am 05.02.2015).

- L'Estrange, Alfred G.: History of English Humour. London: Hurst and Blackett 1878.
- Fechner, H.: Neue Romane und Novellen. In: Schlesische Zeitung. 1892. Nr. 85.  
In: Walter Wagner: Theodor Fontane. Frau Jenny Treibel. Durchgesehene und bibliographisch aktualisierte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004. S. 73.
- Florack, Ruth: Bekannte Fremde : zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur. Tübingen: Niemeyer 2007.
- Florack, Ruth: Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur. Stuttgart: Metzler 2001.
- „Fontane ungefiltert. Gotthard Erler las aus den Reisetagebüchern“. In: Märkische Allgemeine. 29.5.2012. Im Internet unter: <http://www.maz-online.de/cms/beitrag/12334680/61299/Gotthard-Erler-las-aus-den-Reisetagebuechern-Fontane-ungefiltert.html> (abgerufen am 12.6.2012).
- Freud, Sigmund: Der Humor. In: Gesammelte Werke. 4. Aufl. Frankfurt: Fischer 1968. S. 383-389.
- Genette, Gerard: Die Erzählung. 2. Aufl. München: Fink 1998.
- Goetschel, Willi: Causerie. Zur Funktion des Gesprächs in Fontanes *Der Stechlin*. In: The Germanic Review. Bd. 70. H. 3 (1995). S. 116-122.
- Goulin, Jean: Essai sur la maniere dont les Allemands pratiquent la médecine. In: Ruth Florack: Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur. Stuttgart: Metzler 2001. S. 227-234.
- Graf, Friedrich Wilhelm: Der Protestantismus. Geschichte und Gegenwart. München: C. H. Beck 2006.
- Grawe, Christian: Der Fontanesche Roman. In: Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe. Stuttgart: Kröner 2000. S. 466-488.
- Grawe, Christian: Frau Jenny Treibel. In: Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe. Stuttgart: Kröner 2000. S. 614-627.
- Grawe, Christian: Grete Minde. In: Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe. Stuttgart: Kröner 2000. S. 510-518.
- Grawe, Christian: Schach von Wuthenow. In: Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe. Stuttgart: Kröner 2000. S. 533-546.

- Grieve, Heide: Fontane und Scott. Die Waverley-Romane und Vor dem Sturm. In: Fontane Blätter. Bd. 3. H. 4 (1974). S. 300-312.
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm: Humor. In: Deutsches Wörterbuch. Bd. 10, Sp. 1906f. Im Internet unter: <http://dwb.uni-trier.de/Projekte/WBB2009/DWB//displayLinkInfo?lemid=GH13180> (abgerufen am 19.08.2011).
- Hasubek, Peter: „... wer am meisten red't, ist der reinste Mensch“. Das Gespräch in Theodor Fontanes Roman „Der Stechlin“. Berlin: Erich Schmidt 1998.
- Hamburger, Käte: Logik der Dichtung. 2., stark veränderte Aufl. Stuttgart: Klett 1968.
- Hehle, Christine: Anhang zu Effi Briest. Berlin: Aufbau 1998 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 15. Hg. v. Christine Hehle.). S. 353-529.
- Hehle, Christine: Anhang zu Frühe Erzählungen. Berlin: Aufbau 2002 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 18. Hg. V. Tobias Witt.). S. 123-215.
- Helmers, Hermann: Wilhelm Raabe. Stuttgart: Metzler 1968 (= Sammlung Metzler, Bd. 71).
- Hörhammer, Dieter: Humor. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Hg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart: Metzler 2010. S. 66-85.
- Hoppe, Karl: Aphorismen Raabes. Chronologisch geordnet. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. Bd. 1 (1964). S. 94-139.
- Hügli, Anton: Lachen, das Lächerlichen. In: Historische Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 5. L-Musi. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 2011. Sp.1-17.
- „Humor“. In: Herders Conversations-Lexikon. Bd. 3. G-Lindenau. Freiburg: Herder'sche Verlagshandlung 1855. S. 368. Im Internet unter: <http://www.zeno.org/Herder-1854/A/Humor> (abgerufen am 04.02.2015).
- „Humor“. In: Meyers Konversations-Lexikon. Bd 9. Holbach-Kirschäther. 3. Aufl. Leipzig: Verlag des bibliographischen Institutes 1874. S. 146. Im Internet unter: <https://archive.org/stream/meyerskonversat03unkngoog#page/n160/mode/2up> (abgerufen am 05.02.2015).
- Jolles, Charlotte: Theodor Fontane. 4. überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler

- 1993 (=Sammlung Metzler, Realien zur Literatur. Bd. 114).
- Jolles, Charlotte: Theodor Fontane and England. MA Thesis. 1947.
- Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Gesammelte Werke: Akademie Ausgabe. Band VII. 2. Nachdruck 1973. Hg. v. Karl Vorländer u. Oswald Külpe. S. 117- 333.
- Karrer, Wolfgang: Humor. In: Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Bd. 3. Heft- Maq. Hg. v. Francois Bundy u. a. Dortmund: Harenberg 1989. S. 1395- 1397.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24., durchgesehene und erweiterte Auflage. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin: de Gruyter 2002.
- Kocka, Jürgen: Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft. 10., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2001.
- „Komisch“. In: Herders Conversations-Lexikon. Bd. 3. G-Lindenau. Freiburg: Herder'sche Verlagshandlung 1855. S. 635. Im Internet unter: <http://www.zeno.org/Herder-1854/A/Komisch> (abgerufen am 05.02.2015).
- Kurz, Gerhard: Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1999.
- Krull, Wilhelm: Viel Lob und Tadel. Fontane als Leser und Kritiker. In: Text + Kritik Sonderband Theodor Fontane. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1989. S. 222-228.
- Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 1964.
- Mayer, Gerhard: Zum Wesen von Raabes humoristischer Sprachform. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. Bd. 1 (1960). S. 77-93.
- Müller, Wolfgang: Ironie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. H-O. Hg. v. Harald Fricke. Berlin u.a.: de Gruyter 2000. S. 185- 189.
- Müller-Seidel, Walter: Besitz und Bildung. In: Fontanes Realismus. Vorträge und Berichte / Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor

- Fontanes in Potsdam. Hg. v. Hans-Erich Teitge u. Joachim Schobess.  
Berlin: Akademie-Verlag 1972. S. 129-141.
- Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. 3.  
Aufl. Stuttgart: Metzler 1994.
- Neumann, Bernd: Gottfried Keller. Eine Einführung in sein Werk. Königstein:  
Athenäum 1982.
- Neumeister-Taroni, Brigitta: Theodor Fontane. Poetisches Relativieren – Ausloten  
einer uneindeutigen Wirklichkeit. Bonn: Bouvier 1976.
- Nicolson, Harold: The English Sense of Humour and Other Essays. London:  
Constable 1956.
- Nilsen, Don Lee Fred: Humor in British Literature, from the Middle Ages to the  
Restoration: a Reference Guide. Westport: Greenwood Press 1998.
- Nürnberger, Helmuth: Fontanes Welt. Eine Biographie des Schriftstellers.  
München: Pantheon 2007.
- Nuss, Bernard: Das Faust Syndrom. Ein Versuch über die Mentalität der  
Deutschen. Bonn u.a.: Bouvier 1993.
- Pniower, Otto: Literarische Rundschau. Neue Romane und Novellen. In: Deutsche  
Rundschau. Jg. 14. Bd. 56 (Juli bis Sept. 1888). S. 307-314. In: Frederick  
Betz: Theodor Fontane. Irrungen und Wirrungen. Erläuterungen und  
Dokumente. Stuttgart: Reclam 2002. S.105.
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Fink 1977.
- Platt, Bettina: Frühe Erzählungen. In: Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe.  
Stuttgart: Kröner 2000. S. 690-693.
- Preisendanz, Wolfgang: Humor. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.  
3. G-H. Hg. v. Joachim Ritter. Basel: Schwabe 1974. Sp. 1232-1234.
- Preisendanz, Wolfgang: Humor. In: Reallexikon der deutschen  
Literaturwissenschaft. Bd.2. H-O. Hg. v. Harald Fricke. Berlin u.a.: de  
Gruyter 2000. S. 100-103.
- Preisendanz, Wolfgang: Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur  
Erzählkunst des Poetischen Realismus. 2., durchgesehene und mit einem  
Register versehene Auflage. München: Fink 1976.
- Priestley, John Boynton: English Humour. London: Longmans 1929.

- [Rezension zu Frau Jenny Treibel]. In: Der Kunstwart 6 (1892/93). In: Walter Wagner. Theodor Fontane. Frau Jenny Treibel. Durchgesehene und bibliographisch aktualisierte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004. S. 79-80.
- [Rezension zu Frau Jenny Treibel]. In: Hannoverschen Courier vom 1.12.1892. In: Walter Wagner. Theodor Fontane. Frau Jenny Treibel. Durchgesehene und bibliographisch aktualisierte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004. S. 74.
- Rohde, Carsten: Deutscher Ernst. Aufstieg und Fall eines mentalen Paradigmas. In: Wirkendes Wort. Deutsch Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. 55. Jahrgang. H. 1 (2005). S. 41-52.
- Sagarra, Eda: Fontanes Humor bei der Porträtierung des Mannes: Das englische Erbe. In: Fontane Blätter 94 (2012). S. 76-91.
- Sagarra, Eda: Unterm Birnbaum. In: Fontane-Handbuch. Hg. v. Christian Grawe. Stuttgart: Kröner 2000. S. 554-563.
- Schäfer, Susanne: Komik in Kultur und Kontext. München: Iudicium 1996 (=Studien Deutsch, 22).
- Schlaffer, Heinz: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur. 2. Aufl. München: dtv 2007.
- Schmidt, Julian: Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert. Bd. 3. 2. Aufl. Leipzig 1855. In: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880. Bd. 2. Hg. v. Max Bucher u.a. Stuttgart: Metzler 1981. S. 176- 178.
- Schmidt, Julian: Otto Ludwig. In: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880. Bd. 2. Hg. v. Max Bucher u.a. Stuttgart: Metzler 1981. S. 190-193.
- Schmidt-Hidding, Wolfgang: Humor und Witz. München: Hueber 1963 (=Europäische Schlüsselwörter, 1).
- Schöne, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1968 (= Palaestra 226).
- Schüttpelz, Erhard: Humor. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Hu-K. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 1998. S. 86-98.

- Sindermann, Thorsten: Über praktischen Humor. Oder eine Tugend epistemischer Selbstdistanz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (= Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften Band 460).
- Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes. Hg. v. Karl Heinz Bohrer. Frankfurt: Suhrkamp 2000 (= edition suhrkamp 2083).
- Spinner, Kaspar: Wilhelm Busch: Max und Moritz. In: Große Werke der Literatur. Bd. IV. Hg. v. Hans Vilmar Geppert. Tübingen u. Basel: Francke 1995. S. 159-173.
- Stanzel, Franz: Theorie des Erzählens. 2. Verb. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 1982 (=Uni-Taschenbücher 904).
- Stinde, Julius: [Rezension zu Frau Jenny Treibel 1892]. In: Königsberger Hartungsche Zeitung. 6.12.1892. In: Walter Wagner: Theodor Fontane. Frau Jenny Treibel. Durchgesehene und bibliographisch aktualisierte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004. S. 75-76.
- Stockinger, Claudia: Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus. Berlin: Akademie Verlag 2010.
- Swales, Martin: „Nimm doch vorher eine Tasse Tee ...“: Humor und Ironie bei Theodor Fontane und Thomas Mann. In: Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997. Hg. v. Eckhard Heftrich. Frankfurt: Klostermann 1998 (= Thomas Mann Studien, Bd. 18). S. 135-148.
- Weber, Max: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Hg. von Dirk Kaesler. München: Beck 2004 (=Beck'sche Reihe 1614).
- Winkler, Markus: Komik, das Komische. In: Historische Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4. Hu-K. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen: Niemeyer 1998. Sp. 1166-1176.
- Witt, Tobias: Anhang zu Frau Jenny Treibel. Berlin: Aufbau 2005 (= Große Brandenburger Ausgabe, Bd. 14. Hg. v. Tobias Witt). S. 227-371.
- Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur. Hg. von Thomas Vogel. Tübingen: Attempto 1992.

von Wolzogen, Ernst: Humor und Naturalismus. In: Freie Bühne für modernes  
Leben. 1. Jg. Berlin: Fischer 1890. In: Naturalismus. Hg. v. Manfred  
Brauneck. Stuttgart: Metzler 1987. S. 407-414.

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.

Tanja Hagedorn