

Theodor Fontane: "Effi Briest"

Literarische und ästhetische Transformation eines biographischen Materials

Wissenschaftliche Hausarbeit

Zur Erlangung des Magistergrades im Fachbereich

Germanistik

Institut für Neuere Deutsche Literatur

Justus-Liebig-Universität Gießen

Betreuung: Prof. Dr. Günter Oesterle

vorgelegt von:

Johanna Gast

Gießen, den 24. Mai 2002

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	2
2 <i>Effi Briest</i>: "Wie mit einem Psychographen geschrieben"? - Entstehung, Bearbeitung und Veröffentlichung eines Klassikers	9
3 Persönliche und soziale Voraussetzungen – Rekonstruktion der wichtigsten Einflussfaktoren Fontanes	12
3.1 Fontanes zentrales Thema: Frauenschicksale	12
3.2 Die historische Basis: Ehe, Ehebruch und Frauenbewegung in Preußen	15
3.3 Der Ardenne-Skandal.....	20
3.4 Fontanes Erfahrungen mit der bildenden Kunst.....	28
4 Fontanes literarische und ästhetische Transformation	35
4.1 Wissen und Interesse Fontanes am Fall "von Ardenne"	35
4.2 Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen Roman und biographischer Vorlage	43
EXKURS: Fontanes "Melusinen"	66
4.3 "Disguised symbolism" als Prinzip der ästhetischen Verdichtung	74
4.4 Der Einfluss der Präraffaeliten auf Fontanes Erzähltechnik	77
5 Zusammenfassung	98
6 Literatur- und Abbildungsverzeichnis	102
7 Anhang	111

1 Einleitung

Im Frühjahr 1895 schreibt Fontane an Hans Herz:

"Ja, die arme Effi! Vielleicht ist es mir so gelungen, weil ich das Ganze träumerisch und fast wie mit einem Psychographen geschrieben habe. Sonst kann ich mich immer der Arbeit, ihrer Mühe, Sorgen und Etappen erinnern - in *diesem* Falle gar nicht. Es ist so wie von selbst gekommen, ohne rechte Überlegung und ohne alle Kritik."¹

Dieser vielzitierte Satz von Fontane wirft starke Zweifel auf. Ein Roman wie *Effi Briest*, von der ersten Seite an voller Anspielungen und Vorausdeutungen, symbolisch aufgeladen und kunstvoll konstruiert, will Fontane "wie von selbst" geschrieben haben?

Wiederholt wird darauf hingewiesen, dass diese Aussage Fontanes - wenn überhaupt - nur für die erste Fassung von *Effi Briest* zutreffen kann.² Ein Brief Fontanes an Schlenther im November 1895 bestätigt diese Vermutung:

"[...] Ich habe das Buch wie mit dem Psychographen geschrieben. Nachträglich, beim Korrigieren, hat es mir viel Arbeit gemacht, beim ersten Entwurf gar keine. Der alte Witz, daß man Mundstück sei, in das von irgendwoher hineingetutet wird, hat doch was für sich [...]"³

¹ Fontane an Hans Herz, 2. März 1895. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968. Bd. 2, S. 368.

² Bereits Helene Hermann, die als erste die Entstehungsgeschichte von *Effi Briest* rekonstruierte, äußerte ihre Zweifel an Fontanes Aussage. Vgl.: Herrmann, Helene: *Theodor Fontanes 'Effi Briest': Die Geschichte eines Romans*. In: *Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit*. Heft 9, 10, 11 (1912). Hier: Heft 11, S. 687.

³ Fontane an Paul Schlenther, 11. November 1895. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968. Bd. 2, S. 385.

Walter Jens erkennt in dieser Kombination von "*ars* und *natura*"⁴ Fontanes produktionsästhetisches Prinzip: "Ein Zehntel Dunkelschöpfung, neun Zehntel hellwaches Korrigieren: so waren die Dinge im Lot."⁵

Die genaue Rekonstruktion der einzelnen Korrekturphasen und die Erschließung der Vorstufen zu Fontanes Romanen wird erst eine historisch-kritische Ausgabe seiner Werke ermöglichen.⁶

Wie die ersten Entwürfe zu *Effi Briest* aussahen, lässt sich heute nur mühsam und am Beispiel einzelner Ausschnitte rekonstruieren. Kommentare und Bemerkungen Fontanes sowie Hinweise zur Genese und Stofffindung des Romans sind dagegen in zahlreichen erhaltenen Briefen nachzulesen. So berichtet er, dass die eigentliche Handlung von *Effi Briest* auf einen Ehebruchskandal von 1886 zurückgeht. Else von Ardenne, geborene von Plotho, kannte Fontane noch von Zusammenkünften bei seiner Gönnerin Emma Lessing. Von dieser hörte er auch von dem Ehebruchskandal der Ardennes. Elses Ehemann Armand von Ardenne hatte 1886 nach der Entdeckung von Liebesbriefen den Liebhaber seiner Frau, Emil Hartwich, zum Duell herausgefordert und erschossen. Bei der Lektüre dieser Briefe wird deutlich, auf was Fontane mit dem Vergleich des Psychographen anspielt: Er beschreibt hier ausführlich, welche Begegnungen und Bemerkungen seinen "inneren Produktionsprozess" in Gang gesetzt haben. Von dieser Geschichte habe er aber erst 1891 in einem Ge-

⁴ Jens, Walter: *'Wer am besten redet, ist der reinste Mensch.'* Über Theodor Fontane. Weimar 2000. S. 7.

⁵ Ebd.: S. 7.

⁶ Vgl.: *Fontane Handbuch*. Hg. v. Christian Grawe und Helmut Nürnberger. Stuttgart 2000. S. XV. Grawe/Nürnberger begründen in diesem Zusammenhang auch das Fehlen einer Gesamtausgabe von Fontanes Korrespondenz: Diese sei bisher nicht begonnen worden, da "[...] noch immer [...] verloren geglaubte oder auch bisher gänzlich unbekannte Briefe zugänglich" werden. (Ebd. S. XV)

spräch mit Emma Lessing erfahren, in dessen Verlauf er plötzlich wusste: "*Das* mußt du schreiben."⁷

Auslöser für diese Erkenntnis war nach eigener Aussage eine bestimmte Stelle in der Erzählung der "Vossin":

"[...] Die ganze Geschichte hätte [...] weiter keinen großen Eindruck auf mich gemacht, wenn nicht [...] die Szene bez. die Worte: "Effi, komm" darin vorgekommen wären."⁸

Das Bild des Psychographen nutzt Fontane um jene Vorgänge zu beschreiben, die - gleich einer "Eingebung" oder "Offenbarung" - seinen literarischen Produktionsprozess vorantreiben.

In der vorliegenden Arbeit soll nun der Versuch unternommen werden zu rekonstruieren, welche Komponenten im einzelnen als Auslöser für diesen "Literarisierungsprozess" in Frage kommen; welche Faktoren Fontane bei der Entstehung von *Effi Briest* beeinflussten.

In einem zweiten Schritt soll verdeutlicht werden, wie Fontane diese Faktoren literarisch und ästhetisch transformierte.

Im ersten Teil der Arbeit wird zunächst beschrieben, aus welcher persönlichen, aber auch sozialen Situation heraus Fontane den "Ehebruchroman" *Effi Briest* geschrieben hat.

Dabei steht sein Interesse an "Frauensicksalen" in seinen Romanen im Mittelpunkt. Gleichzeitig soll die historische Basis berücksichtigt werden, auf der Fontane seinen Roman konstruiert hat: Fragen nach Ehe, Ehebruch und Frauenbewegung im Deutschland des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind dabei von besonderem Interesse.

⁷ Fontane an Hans Hertz, 2. März 1895. In: *Theodor Fontane, Briefe an Wilhelm und Hans Hertz, 1895-1898*. Hg. v. Kurt Schreinert, vollendet und mit einer Einführung versehen v. Gerhard Hay. Stuttgart 1972. S. 356.

⁸ Theodor Fontane: *Briefe an seine Freunde*. Zweite Sammlung. Hg. v. Otto Pniower u. Paul Schlenther. Bd. II. Berlin 1910. S. 365f.

Im Anschluss daran wird der Ehebruchskandal der Elisabeth von Ardenne beschrieben, der 1886 durch die Presse ging und der die historische Grundlage für Fontanes *Effi Briest* bildet.

Von eminenter Bedeutung für die Entstehung *Effi Briests* sind aber auch Fontanes Erfahrungen mit der bildenden Kunst, die als ein wesentlicher Einfluss noch im ersten Teil beschrieben werden. Peter-Klaus Schuster hatte bereits 1978 in einer ausführlichen Arbeit die Bedeutung der Kunst, insbesondere die der Präraffaeliten, für Fontane herausgestellt.⁹ Im Katalog der Ausstellung: "Bilder..., immer wieder Bilder" von 1998¹⁰, die auch von Schuster initiiert wurde, zeigt ein sorgfältig ausgewählter Bildteil, welche Werke Fontane in England gesehen und rezensiert hatte.

Ein Blick auf wesentliche Teile dieser Ausstellung genügt, um zu erkennen, wie groß der Einfluss dieser Bildervielfalt auf das ästhetische Konzept in Fontanes Romanen ist.

Der zweite Teil der Arbeit konzentriert sich auf Fontanes Umgang mit den herausgearbeiteten Einflüssen und deren literarischer und ästhetischer Transformation.

Einem Überblick zu Fontanes Wissen und Interesse am Fall "von Ardenne" schließt sich ein Vergleich zwischen den historischen Fakten und Fontanes literarischer Bearbeitung des Ardenne-Stoffes an.

Hier soll verdeutlicht werden, wie stark Fontane von seiner Vorlage abweicht und nicht etwa - wie er selber in einigen Briefen lapidar formuliert - nur "Ort und Namen transponierte"¹¹. Dabei wird der Figur der "Effi" besondere Beachtung geschenkt: Der Vergleich zwischen

⁹ Schuster, Peter-Klaus: *Theodor Fontane: Effi Briest - Ein Leben nach christlichen Bildern*. Tübingen 1978.

¹⁰ *Fontane und die bildende Kunst*. Hg. v. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen. Berlin 1998.

¹¹ Zit. n. Behrend: *Aus Theodor Fontanes Werkstatt (zu 'Effi Briest')*. (1924), S. 43.

ihr und ihrem "Vorbild" Elisabeth von Ardenne zeigt, dass beide völlig unterschiedliche Charaktereigenschaften haben und Fontane seiner Heldin gänzlich andere Züge verliehen hat: Effi wird zum wilden und verspielten "Naturkind" stilisiert und offenbart schon im ersten Kapitel ihren Hang zur Gefahr und ihre Affinität zur Natur, die ihr später zum Verhängnis werden.

Fontane hat nicht nur in *Effi Briest* dieses "Melusinen-Motiv" zur Figurenzeichnung herangezogen. Fast alle Frauengestalten bei Fontane haben teil an der Melusinen-Thematik und erhalten dadurch mythisierende Züge.¹² In einem Exkurs soll auf "Fontanes Melusinen" eingegangen und ihre Funktion kurz skizziert werden.

Effis Charakter erschließt sich erst durch das Netz der An- und Vorausdeutungen sowie durch die zahlreichen Bilder und Bezüge, die sich leitmotivisch durch den Text ziehen, das Bild der Melusine ist eines davon.

In der Forschungsliteratur ist man in diesem Zusammenhang wiederholt den zahlreichen Symbolen nachgegangen, die dem Roman seine Komplexität verleihen und die Fontane als seine "tausend Finessen"¹³ bezeichnete.

Peter-Klaus Schuster hat 1978 zum ersten Mal das Prinzip des "disguised symbolism" - das Verfahren, symbolische Verweise hinter realistischer Darstellung "verschleiert" darzustellen - auf die Erzähltechnik in *Effi Briest* übertragen. Schuster sieht in *Effi Briest* einen Roman, mit dem Fontane durch "die Ausrichtung seines Romangesche-

¹² Vgl. Hubert Ohl: "Melusine als Mythos bei Theodor Fontane". In: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hg. v. Helmut Koopmann. Frankfurt a. M. 1979. S. 294.

¹³ An Emil Dominik, 14. Juli 1887. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968. Bd. 2, S. 167.

hens und deren Personen auf biblische Vorbilder"¹⁴ die zeitgenössische Gesellschaft kritisieren wollte, da diese den Frauen eine Orientierung an christlichen Leitmotiven zur Nachahmung vorhielt. Durch die Aufdeckung von Verweisen auf christliche Symbolik, insbesondere im ersten Kapitel des Romans, versucht Schuster zu beweisen, dass Effis Leben auf symbolischer Ebene als ein Prozess von Heimsuchung, Passion und Erlösung dargestellt wird, als ein "Fall von der Makellosigkeit zur Verworfenheit"¹⁵. Laut Schuster erscheint sie am Anfang als Gottesmutter – der Garten von Hohen-Cremmen fungiert dabei als 'hortus conclusus' – und wird am Ende zur sündigen Eva. "Die Gesellschaft als Reproduktion mythischer Verhältnisse vollzieht hier ihr Schicksal."¹⁶

Schuster liest *Effi Briest* als literarisiertes Gemälde: Er findet die bei Fontane nachgewiesene Eva-Maria-Typologie bereits in den Gemälden der englischen Malervereinigung der Präraffaeliten, die Fontane während seines Englandsaufenthaltes intensiv studiert hatte. Auch hier erscheint die Frau zugleich als reine Maria und sündige (begehrenswerte) Eva.

Erweitert man Schusters These, die sich allein auf religiöse Verweise konzentriert, lässt sich mit dem Prinzip des "disguised symbolism" Fontanes Technik beschreiben, durch leitmotivische Verknüpfungen sowie An- und Vorausdeutungen den Roman ästhetisch zu verdichten.

Im letzten Teil der Arbeit soll die These aufgestellt werden, dass diese ästhetische Verdichtung vor allem durch Fontanes Einsatz von Bildern innerhalb des Textes erzeugt wird. Ein Vergleich mit den er-

¹⁴ Schuster: *Theodor Fontane: Effi Briest - Ein Leben nach christlichen Bildern.* (1978), S. 64.

¹⁵ Grawe, Christian: *Theodor Fontane: Effi Briest.* Frankfurt a.M. 1985. S. 97.

¹⁶ Schuster: *Theodor Fontane: Effi Briest - Ein Leben nach christlichen Bildern.* (1978), S. 108.

haltenen frühen Fassungen macht deutlich, wie konsequent Fontane sich dieses erzähltechnischen Mittels bedient: In der Überarbeitung einzelner Textpassagen treten immer mehr suggestive Bilder an die Stelle von Beschreibungen.

Wie stark Fontanes Anlehnung an zentrale Bildmotive der präraffaelitischen Kunst ist, wird am Ende der Arbeit deutlich. Die Übernahme des Motivs der 'gefallenen Frau' aus Eggs Gemäldezyklus "Past and Present" zur Darstellung von Effis 'Fall' ist nur ein Beispiel dafür. Mit der gleichen "lyrischen Vertiefung"¹⁷, die er den Bildern der Präraffaeliten zuspricht, "malt" Fontane auch sein Bild von Effi.

¹⁷ Theodor Fontane: *Aufsätze zur bildenden Kunst*. In: Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Edgar Groß und Kurt Schreinert [u.a.]. München: Nymphenburger Verlagshandlung. 1959-1970. NyA, XXIII/I, S.146. **Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit NyA abgekürzt.**

2 Effi Briest: "Wie mit einem Psychographen geschrieben"? - Entstehung, Bearbeitung und Veröffentlichung eines Klassikers

Es ist bekannt, dass Fontane erst spät damit begann, Romane zu schreiben. Bevor er zum "größten Romancier seines Jahrhunderts"¹⁸ wurde, hatte er bereits zahlreiche literarische Genres durchlaufen. Er war Theater- und Kunstkritiker, Reiseberichterstatter und ein begeisterter Briefeschreiber. In den letzten 20 Jahren seines Lebens, also ungefähr zwischen dem 60. und 80. Lebensjahr, verfasste er sechzehn Romane, einer wurde noch im Nachlass entdeckt.

Viele Romane Fontanes sind Gesellschaftsromane. Sie zeigen das Leben und die Menschen des Bürgertums oder der Aristokratie. Diese werden "[...] vorwiegend außerhalb ihrer beruflichen Tätigkeit im geselligen Umgang miteinander"¹⁹ dargestellt. Fontane zeigt immer wieder, wie stark dieser Umgang "durch Sitte, Konvention und Anstand streng reguliert"²⁰ war.

Effi Briest ist Fontanes drittletzter Roman und sein mit Abstand erfolgreichster. Es ist nicht ganz sicher, wann genau er mit *Effi Briest* begann.

Behrend vermutet, dass Fontane einen ersten Entwurf sofort nach "Bekanntschaft mit dem Stoff 1889"²¹ niedergeschrieben hat. Bereits 1890 bietet Fontane Körner ein Konzept des Romans an.

¹⁸ Grawe, Christian: *Effi Briest. Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft: Effi von Innstetten, geborene Briest*, in: *Fontanes Romane und Novellen*, Stuttgart 1991. S. 7.

¹⁹ Grawe: *Theodor Fontane: Effi Briest*. (1985), S. 26.

²⁰ Ebd.: S. 20.

²¹ Behrend, Fritz: *Aus Theodor Fontanes Werkstatt (zu 'Effi Briest')*. Berlin 1924. S.9.

Behrend spielt auf den "Ardenne-Skandal" an, den Fontane von Emma Lessing hörte. Es ist allerdings umstritten, ob Fontane nicht doch schon bereits 1888 von

Sicher ist, dass die Rohfassung von 1892 zunächst liegen bleibt, da Fontane schwer erkrankt. Er leidet unter einer Art psychosomatischen Krise.²² Auf Rat seines Hausarztes beginnt er mit dem biographischen Roman *Meine Kinderjahre*, in dem er seine Kindheit in Swinemünde schildert. Der Arzt versuchte "[...] den Dichter zu weiterem und vor allem zu *neuem* Schaffen anzuregen, richtig erkennend, daß Fontanes Versagen im Ringen um *Effi Briest* eine der Ursachen gewesen war, die die Nervenkrise herbeigeführt hatten."²³ Der Versuch glückt, es scheint, als führe die Arbeit an diesem Roman seine Genesung herbei. Fontane schreibt in sein Tagebuch: "Ich [...] darf sagen, mich an diesem Buch gesund geschrieben zu haben"²⁴, denn nach der Vollendung von *Meine Kinderjahre* nimmt er die Arbeit an *Effi Briest* 1893 wieder auf.²⁵ Korrigiert wird der Roman von Mai 1893 bis Mai 1894. Frühe Stufen von einzelnen Kapiteln sind erhalten und veröffentlicht. Fontane hatte sie auf die leeren Rückseiten von anderen Kapiteln geschrieben.

der Geschichte erfuhr und seinen Roman begann. (Vgl. dazu: Jolles, Charlotte: *Theodor Fontane*. Stuttgart 1993. S. 79.)

²² Fontane litt allem Anschein nach an der Vorstellung, dass er im selben Alter sterben müsse wie sein Vater. Dieser war 1868 mit 71 Jahren gestorben. Vgl. Reuter, Hans-Heinrich: *Fontane*. Bd.I. Berlin 1968. S.71.

²³ Reuter, Hans-Heinrich: *Fontane*. Bd.II. Berlin 1968. S. 767.

²⁴ NYA XXIV: Theodor Fontane: *Fragmente und frühe Erzählungen, Nachträge*. S. 1164.

²⁵ Zur Bedeutung von *Meine Kinderjahre* für die Entstehung von *Effi Briest* vgl.: Anderson, Paul Irving: *Meine Kinderjahre: die Brücke zwischen Leben und Kunst. Eine Analyse der Fontaneschen Mehrdeutigkeit als Versteck-Sprachspiel im Sinne Wittgensteins*. In: *Fontane aus heutiger Sicht*. Hg. v. Hugo Aust, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1980. S. 143-182. Anderson sieht als eigentliches Urbild Effis Fontanes Jugendliebe Minna Krause (Johanna Caroline Wilhemine Dorothea Krause, 1821-1897), die sich von Fontane abwandte, um 1840 den adeligen Karl Gustav von Klöden zu heiraten. Anderson sieht hier die Parallele zu Fontanes Roman, in dem die Heirat zwischen Innstetten und Effi auch durch sachliches Interesse motiviert war.

Die Erinnerungen Fontanes Kindheit in Swinemünde sind noch an anderer Stelle in den Roman *Effi Briest* mit eingeflossen, wie ein Brief von Fontane beweist, in dem er schreibt, dass er "dem rätselhaften Kessin [...] die Scenerie von Swinemünde gegeben" hat. (An Unbekannt, 12.6.1895. In: *Theodor Fontane: Briefe*. Hg. v. Walter Keitel. u.a. München: Carl Hanser Verlag 1982. Abteilung IV/ 4. Bd., S. 454.).

Bereits 1912 hatte Helene Herrmann in ihrem Aufsatz über Fontane in der Zeitschrift *Die Frau*²⁶ die früheren Fassungen mit dem Endergebnis verglichen und auf die vielen Änderungen hingewiesen, die Fontane immer wieder vornahm.

Behrend hat nachgewiesen, dass Fontane "[...] nicht weniger als sechsmal und zu verschiedenen Zeiten angesetzt hat, ehe eine der letzten Fassung ähnliche glückte."²⁷ Er unterscheidet insgesamt sieben Stufen, wobei ihm "Schriftvergleich, Datierung der Texte der Rückseiten, Beobachtung des Namenswechsels"²⁸ zur Feststellung dienten.

Effi Briest erschien zunächst als Vorabdruck von Oktober 1894 bis März 1895 in der *Deutschen Rundschau*. Herausgegeben wurde der Roman dann zum ersten Mal in Buchform 1895 im Verlag von Fontanes Sohn Friedrich (Friedrich Fontane & Co., Berlin). Fontane erlebte als 75jähriger den lange vermissten Erfolg, als sein Roman fünfmal neu aufgelegt wird und das in einer Zeit von nur zwei Jahren.

Effi Briest wurde auch im folgenden Jahrhundert zu einem der beliebtesten Romane Fontanes, aber auch zu einem der meist diskutierten. "Heute ist *Effi Briests* Ruhm als Fontanes vollkommenstes Prosawerk, als einer der größten Romane Deutschlands und als einer der repräsentativsten europäischen Gesellschaftsromane des 19. Jahrhunderts unbestritten."²⁹

²⁶ Herrmann, Helene: *Theodor Fontanes Effi Briest. Die Geschichte eines Romans*. In: *Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit*. Hg. von Helene Lange. H. 9, 10, 11. (1912).

²⁷ Behrend: *Aus Theodor Fontanes Werkstatt (zu 'Effi Briest')*. (1924), S. 12.

²⁸ Ebd.: S. 12. Behrends Beobachtungen weisen beispielsweise nach, dass Fontane Gert von Innstetten insgesamt fünfmal umgetauft hat (vgl. Behrend S. 13).

²⁹ Grawe: *Effi Briest. Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft*. (1991), S. 218.

3 Persönliche und soziale Voraussetzungen – Rekonstruktion der wichtigsten Einflussfaktoren Fontanes

3.1 Fontanes zentrales Thema: Frauenschicksale

Die meisten Hauptfiguren in Fontanes Romanen und Erzählungen sind weiblich, in jedem Fall aber spielen Frauen eine Hauptrolle. Sieben von siebzehn Romanen Fontanes haben im Titel einen Frauennamen. Fontane thematisiert Frauenleben aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten. Man findet bei ihm "adelige, (klein-) bürgerliche und in Neben- und Randfiguren proletarische, jeweils angesiedelt zwischen Fremdbestimmung (z.B. *Cécile*) und Formen von Selbstbestimmung (z.B. *L'Adultera*, *Mathilde Möhring*)."³⁰

Glaser stellt fest, dass sich der realistische Roman vorwiegend "[...] mit dem Wanken oder den Trümmern von Ehen, die ihre Partner ruinieren, wenn nicht unter sich begraben",³¹ beschäftigt. Der Ehebruchroman ist gerade im 19. Jahrhundert stark vertreten. Immer wieder werden Werke wie Goethes *Wahlverwandtschaften*, Flauberts *Madame Bovary* und Tolstois *Anna Karenina*, in diesem Zusammenhang genannt³². In allen Romanen gehen die Heldinnen in ihrer Rolle als Ehefrau zugrunde, die ihnen von einer in ihren eigenen Konventionen erstarrten Gesellschaft aufgezwungen wurde. Grawe weist darauf hin, dass sich zwar "[...] der gesellschaftliche Rang der Ehepartner in den drei prominentesten europäischen Ehebruchromanen in

³⁰ Mende, Dirk: *Frauenleben. Bemerkungen zu Fontanes 'L'Adultera' nebst Exkursen zu 'Cécile' und 'Effi Briest'*. In: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Hg. v. Renate v. Heydebrand u. Klaus Günther Just. Stuttgart 1969. S. 186.

³¹ Glaser, Horst Albert: *Theodor Fontane Effi Briest – im Hinblick auf Emma Bovary und andere*. In: *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus*. Hg. v. Horst Denkler. Stuttgart 1980. S. 387.

³² In Konflikt mit den gesellschaftlichen Konventionen geraten auch die Figuren in Stendhals *Le rouge et le noir* und Zolas *Nana*.

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erheblich unterscheidet - die Spanne reicht vom provinziellen Bürgertum bei Flauberts *Madame Bovary* (1856) über den niederen Adel bei *Effi Briest* bis zur Hocharistokratie bei *Anna Karenina* (1875-1877) von Tolstoi- die beiden Gesellschaftsschichten sich aber im Hinblick auf die Ehemoral in ihren rigiden Ansichten in nichts nachstehen." ³³

Fontanes "Frauengeschichten" zeichnen Frauen unterschiedlichen Typs, die doch allesamt charakteristisch sind für die Gesellschaft der Gründerzeit und des Wilhelminismus. Seine Romane handeln von "Ehe, Ehebruch und Scheidung; von Ehre und Standeskonflikten oder unstandesgemäßen Liebesverhältnissen; vom gesellschaftlichen Aufstieg durch Geld oder Schönheit – niemals jedoch durch Liebe – und von Tabuisierung der Sexualität unter dem Verdikt einer doppelbödigen Moral." ³⁴

Zentral bei Fontane ist das allmähliche Zugrundegehen einer Frau, der – nachdem sie in eine Ehe gedrängt wurde – rechtlich und moralisch keine Entfaltungsmöglichkeiten ihrer geistigen und moralischen Bedürfnisse bleiben. Frustration und ein unerfüllt bleibendes Bedürfnis nach Lebensfreiheit führen schließlich auch in *Effi Briest* zum Ehebruch. Sie "bricht" im wahrsten Sinne des Wortes mit der ihr aufgezwungenen Rolle.

Das Thema des Ehebruchs behandelt Fontane in *Effi Briest* nicht zum ersten Mal, auch in *L'Adultera*, *Graf Petöfy* und *Unwiederbringlich* geht es um das Scheitern einer Ehe. In *Cécile* findet bereits ein Duell mit tödlichem Ausgang statt.

Mende greift in diesem Zusammenhang wieder auf das Bild des Psychographen zurück, wenn er schreibt: "Eher unbewußt [...] spürt Fontane, daß sich die gesellschaftlichen Widersprüche des halb-

³³ Grawe: *Effi Briest. Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft*. (1991), S 221f.

³⁴ Ziegler, Edda / Erler, Gotthart: *Theodor Fontane. Lebensraum und Phantasiewelt. Eine Biographie*. Darmstadt 1996. S. 211.

feudalen, halb-kapitalistischen, patriarchalisch-autoritären Preußen potenziert im Leben von Frauen niederschlagen."³⁵ Auch bei Fontane sehen sich die Frauen einer Gesellschaft gegenüber gestellt, die von ihnen den Erhalt der Sittlichkeit und Etikette erwartet.

Fontanes Frauen sind es aber auch, die sich der "[...] geforderten Triebkanalisierung in die Ehe zu entziehen und so die zivilisierte Gesellschaft durch ihre nie ganz zähmbare elementare Natürlichkeit zu begraben"³⁶ versuchen.

Eben diese Natürlichkeit hat Fontane fasziniert, wie er selber wiederholt bemerkt hat: "Wenn es einen Menschen gibt, der für Frauen schwärmt und sie beinah doppelt liebt, wenn er ihren Schwächen und Verirrungen, dem ganzen Zauber des Ewigen, bis zum infernal Angeflogenen hin, begegnet, so bin ich es."³⁷

In Fontanes Romanen bricht diese Natürlichkeit aus den Frauengestalten hervor und bringt sie damit in Konflikt mit ihrer gesellschaftlichen Rolle. Fontane versinnbildlicht die Natürlichkeit seiner Frauenfiguren wiederholt durch eine "gefährliche Affinität zur Natur."³⁸ Die Natur wird zum Gegenbild der Gesellschaft, und von ihren elementaren Kräften fühlen sich Effi und die anderen Frauengestalten magisch angezogen. Besonders ins Auge fällt dabei die verhängnisvolle Beziehung der weiblichen Heldinnen Fontanes zum Wasser, die er immer wieder durch das Motiv der Melusine betont. Gerade durch diesen Rückgriff auf mythische Urbilder stellt Fontane neben das "Zeittypische das Archetypische"³⁹. Die Handlungen der weiblichen Heldinnen

³⁵ Mende: *Frauenleben. Bemerkungen zu Fontanes 'L'Adultera' nebst Exkursen zu 'Cécile' und 'Effi Briest'*. (1969), S. 186.

³⁶ Grawe: *Effi Briest. Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft*. (1991), S. 224.

³⁷ An Paula und Paul Schlenther, 6. Dezember 1894. In: Fontanes Briefe in zwei Bänden. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968. S. 361.

³⁸ Grawe: *Theodor Fontane: Effi Briest*. (1985), S. 99.

³⁹ Ziegler, Erler: *Theodor Fontane. Lebensraum und Phantasiewelt*. (1996), S. 212.

erweisen sich somit als unausweichlicher, innerer Drang hin zum Elementaren und damit weg von der Gesellschaft.

3.2 Die historische Basis: Ehe, Ehebruch und Frauenbewegung in Preußen

Fontanes "bevorzugter sozialer Schauplatz"⁴⁰ in seinen Romanen ist die Welt des Adels. Im preußischen Kaiserreich spielt neben dem Junkertum, dem Grundbesitzenden Adel, gerade als Gesellschaftsstand zunehmend der Offiziersadel eine Rolle. Bekanntlich wurde dem Militärdienst in Preußen mehr Interesse entgegengebracht als dem Schuldienst.

Das industrielle Besitzbürgertum, die Bourgeoisie, sowie der Adel hatten beide Interesse an einer Heirat untereinander: "Der Adel, dessen Macht und Einfluß ungebrochen war, brauchte Geld und hatte zu wenig, um der Tradition, seinem Titel und Rang wie dem kostspieligen Kodex der Etikette genügen zu können; die Bourgeoisie, die sich ökonomisch durchsetzen konnte, hatte zwar Geld, aber es fehlte ihr das inbrünstig ersehnte soziale Prestige."⁴¹

Effis Ehe mit Innstetten ist so eine typische Standesehe. Bei der Heirat stehen nicht Liebe, sondern eine angemessene gesellschaftliche Stellung und die Lebensversorgung der Tochter im Mittelpunkt des Interesses.

Bevor das "Bürgerliche Gesetzbuch" 1900 in Kraft trat, galten in Deutschland Landes- und Partikularrechte. Was die Rechtstellung der Frau betraf, stimmten diese Rechte weitgehend mit dem "Allgemeinen Landrecht für die preußischen Staaten" (ALR) überein, das von 1794 bis zum 31.12. 1899 gültig und in den vierziger und fünfziger

⁴⁰ Ziegler, Erler: *Theodor Fontane. Lebensraum und Phantasiewelt.* (1996), S. 212.

⁴¹ Mende: *Frauenleben. Bemerkungen zu Fontanes 'L'Adultera' nebst Exkursen zu 'Cécile' und 'Effi Briest'.* (1969), S. 187.

Jahren des 19. Jahrhunderts meistens im konservativen Sinn revidiert worden war. Hierin sind die Rechte und Pflichten einer Ehefrau festgehalten. Marianne Weber hat ihre Bedeutung für die Frau zusammengefasst:

"Die patriarchale Grundform des Eherechts wird dadurch festgelegt, daß §184 den Mann ausdrücklich zum 'Haupt der ehelichen Gemeinschaft' erhebt. Sein Entschluß gibt in gemeinschaftlichen Angelegenheiten den Ausschlag. Die Frau teilt seinen Wohnsitz, seinen Namen und Stand und ist zur Führung seines Hauswesens verpflichtet; sie darf ohne seine Erlaubnis weder ein selbständiges Gewerbe treiben, noch sich zu außerhäuslichen Dienstleistungen verpflichten. Er ist berechtigt ihre Briefschaften zu öffnen, Tätlichkeiten gegen sie sind, je nach Stand und Gewohnheiten, an sich kein Grund zur Beschwerde usw. Als Äquivalent für die Haushaltsführung und den Verzicht auf selbständige Persönlichkeit gewinnt sie den Anspruch auf standesgemäßen Unterhalt im gemeinsamen Haushalt."⁴²

Die Erziehungsgewalt hat der Vater inne. Während die Mutter für die körperliche Pflege der Kinder verantwortlich ist, bestimmt der Vater die Art und Weise der Erziehung. Er verfügt auch darüber, wie lange seine Frau die Kinder zu stillen hat. Bis zu ihrer Heirat unterstanden die Frauen der Autorität ihres Vaters. Eine Heirat bedeutete aus der Vormundschaft des Vaters in die des Ehemannes überzugehen.

Der Wirkungskreis der Frauen war vollständig aufs Private beschränkt. Die adeligen Frauen und die aus wohl-situierten bürgerlichen Kreisen gingen keiner beruflichen Tätigkeit nach. Soziale Anerkennung erlangten sie nur durch ihre Funktion als Ehefrau und Mutter. Innerhalb der Ehe war deshalb die Gefahr groß, emotionalen Frustrationen ausgesetzt zu sein.

⁴² Weber, Marianne: *Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung: Eine Einführung*. Tübingen 1907. S. 332f.

Eine Ehescheidung war in Preußen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Skandal. Nach der Revision des Landrechtes hatte sich die Gesetzgebung in Bezug auf die Scheidung sogar noch verschärft. Eheliche Treue wurde natürlich als ein Muss innerhalb der moralischen Ordnung betrachtet, so dass Ehebruch auch als Scheidungsgrund für beide Ehepartner anerkannt wurde.

Ein Seitensprung des Mannes hatte allerdings weit geringere Folgen, als für die Frau. In *Effi Briest* kommt die Gesetzeshärte zum Ausdruck: Als Ehebrecherin hat sie weder das Recht auf einen Unterhalt von ihrem Mann noch das Sorgerecht für ihr Kind.

Ute Frevert fasst die gesellschaftlichen Folgen für eine Frau im Falle der Scheidung zusammen:

"Ohne Ehemann, noch dazu mit dem Makel der Scheidung behaftet, stand sie quasi außerhalb der Gesellschaft, die eine Frau nicht als Person eigenen Rechts, sondern nur als Mündel des Vaters oder Ehegatten akzeptierte."⁴³

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts trat allmählich die Frauenbewegung auf den Plan⁴⁴. Louise Otto-Peters war eine der ersten Frauen, die sich für mehr Rechte und Freiheiten der Frauen aussprach. Sie setzte sich für das Recht auf Erwerb ein und kritisierte die wirtschaftliche und gesellschaftliche Abhängigkeit der Frauen von ihren Männern. 1865 fand die erste Frauenkonferenz in Leipzig statt. Die Hauptforderungen waren ein Recht auf Bildung und Arbeit. Ihre Ziele verbreiteten führende Persönlichkeiten der Frauenbewegung vor allem gegen Ende des 19. Jahrhunderts in einer Reihe von Zei-

⁴³ Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte: Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt 1986. S.56.

⁴⁴ Alle Angaben zur Frauenbewegung in Deutschland sind im wesentlichen entnommen aus: *Die Frauenfrage in Deutschland 1865-1915: Texte und Dokumente*. Hg. v. Elke Frederiksen. Stuttgart 1994.

tungen und Zeitschriften. Den Anfang machte 1865 die Zeitschrift *Neue Bahnen*, die von Louise Otto-Peters und Auguste Schmidt herausgegeben wurde und sich bis 1919 hielt. In den neunziger Jahren kamen eine Reihe weiterer Zeitschriften hinzu, wie *Die Frau* (1893), *Das Centralblatt des Bundes Deutscher Frauenvereine* (1899), *Frauenbewegung* (1895) usw.

Die Frauenbewegung in Deutschland begann sich früh in zwei Lager zu teilen: "Während bürgerliche Frauen für eine allmähliche Reformierung der Stellung der Frau innerhalb der bestehenden Gesellschaftsstruktur eintraten, sahen proletarische Frauen die Möglichkeit einer Veränderung nur durch totale Umwälzung der bürgerlichen Gesellschaft."⁴⁵

1894 kam es zum offenen Bruch zwischen bürgerlicher und proletarischer Frauenbewegung.

Die Arbeiterinnen und Arbeiterfrauen wandten sich von der bürgerlichen Frauenbewegung ab, weil diese sich zunehmend Themen widmete, die sie als Arbeiterinnen nicht mehr betrafen (z.B. Zulassung zu Hochschulstudium und dementsprechende Berufsmöglichkeiten usw.), oder aber ihre Meinungen zu Themen wie politische Gleichberechtigung der Frau erhebliche Differenzen aufwiesen.

Zum Thema 'Ehe' gibt es aus dieser Zeit zahlreiche Schriften. Beide Seiten der Frauenbewegungen stellten die traditionelle Einrichtung von Ehe und Familie in Frage.

Die bürgerlichen Frauen sprachen sich für eine Anerkennung von Hausfrauentum und Mutterrolle aus und kämpften eher für mehr Rechte im innerhäuslichen Bereich.⁴⁶ Die proletarische Bewegung sah

⁴⁵ Ebd. S. 12f.

⁴⁶ Helene Lange, Vertreterin des gemäßigten Flügels der bürgerlichen Frauenbewegung, sieht das Eheproblem nicht so sehr als ein wirtschaftlich-soziales, sondern vielmehr als ein sittliches, sie glaubt, dass die "wirtschaftlichen Faktoren hinter den

dagegen Chancen auf eine Verbesserung ihrer Lage nur in wirtschaftlichen Veränderungen, wie beispielsweise der Einführung von Kinderbetreuungen während der Arbeitszeiten, um einen Teil der familiären Aufgaben auf die Gesellschaft zu übertragen.

Eine dezidierte Beschreibung der Ehe­landschaft des 19. Jahrhunderts liefert August Bebel, der von der proletarischen Frauenbewegung verehrt wurde, in seinem berühmten Buch *Die Frau und der Sozialismus*, erstmals 1879 erschienen. In seinem Aufsatz *Bürgerliche und proletarische Ehe* macht Bebel für die sozial-politische Benachteiligung und ökonomische Abhängigkeit der Frau vor allem das kapitalistische Gesellschaftsprinzip verantwortlich: Durch die Macht des Kapitalismus verschlechterte sich vor allem die Lage der unteren Klassen. Erhöhung der Steuern, Verschlechterung der Arbeitsbedingungen usw. wirkten sich auch auf die Familie bzw. die Ehe aus. Einen Ausdruck des Kapitalismus sieht Bebel vor allem in Schließung von Ehen mit ausschließlich finan­ziellem Interesse in den oberen Ständen: "Die ehelichen Übel wachsen aber, und die Korruptionen der Ehe nimmt zu in dem Maße, wie der Kampf ums Dasein sich verschärft und die Ehe immer mehr Geld- beziehentlich Kaufehe wird."⁴⁷

Adelheid Popp verurteilt die Heiratspolitik der bürgerlichen Gesellschaft ebenfalls entschieden. Sie weist außerdem auf die ungleichen Konsequenzen eines Ehebruchs für Mann und Frau hin: "Der Mann kann tun was er will, er braucht die eheliche Treue nicht einzuhalten;

geistigen zurückstehen." (Zit. n.: *Die Frauenfrage in Deutschland*. (1994), S: 128.) Sie kritisiert die Doppelmoral der bestehenden Gesellschaft, die von der Frau absolute Treue zu ihrem Mann verlangt, die gleiche Forderung aber nicht an den Mann stellt. Sie sucht die "Überwindung der doppelten Moral (...) darin, daß man für die Frau die gleiche erotische Freiheit verlangt, die sich der Mann zugesteht." (Ebd.: S. 128)

⁴⁷ Bebel, August: *Bürgerliche und proletarische Ehe*. In: Bebel, August: *Die Frau und der Sozialismus*. Berlin, Bonn 1979. S. 124-131. Hier: S. 124.

höchstens dann, wenn er eine Konkubine ins Haus nimmt, verfällt er der Verachtung und der Strafe. Auf das Weib aber wird mit Fingern gewiesen, die sich auch nur anscheinend gegen die eheliche Treue vergeht."⁴⁸

Ein Ehebruch konnte allerdings noch weitaus folgenschwerere Konsequenzen haben. Die Wiederherstellung der verletzten Ehre des gehörnten Ehemanns durch ein Duell war im 19. Jahrhundert noch geäußerte Praxis.

Duelle waren zwar offiziell verboten, jedoch wurden die Täter vom Staat in der Regel schnell wieder begnadigt. In seinem Plädoyer gegen die Duellfrage unterstellt der Historiker Georg von Below dem Staat, gerade durch mangelnde Schärfe der Verurteilung und Strafe den Duellzwang indirekt zu fördern.⁴⁹

Frevert weist darauf hin, dass mit In-Erscheinung-treten der Frauenbewegung an der Duellpraxis festgehalten wurde, "[...] geradezu als Bollwerk gegen die schleichende ‚Feminisierung‘ der Gesellschaft [...]".⁵⁰

3.3 Der Ardenne-Skandal

Wie aktuell diese Thematik im Leben der Zeitgenossen war, zeigt die Tatsache, dass Fontane als Vorbild für seinen Roman *Effi Briest* ein Ehebruchskandal gedient haben soll, der im November 1886 stattfand und sogar in der Presse beachtet wurde: Armand von Ardenne

⁴⁸ Popp, Adelheit: *Freie Liebe und bürgerliche Ehe*. In: *Die Frauenfrage in Deutschland*. (1994), S. 164.

⁴⁹ Below, Georg von: *Das Duell in Deutschland*. Zit. n. Schafarschik, Walter: *Theodor Fontane, Effi Briest. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 1999. S. 161-164.

⁵⁰ Frevert, Ute: *Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München 1991. S. 215.

hatte in einem Duell Emil Hartwich, den Liebhaber seiner Frau Else von Ardenne, geborene Plotho, erschossen.

Elisabeth von Ardenne hat zwei autobiographische Schriften hinterlassen, die sich im Familienarchiv Ardenne in Dresden befinden. Die beiden handschriftlichen Manuskripte sind unveröffentlicht.⁵¹ Der erste Text wurde 1931 geschrieben und besteht aus 26 Blättern, ist damit wesentlich umfangreicher als die zweite Fassung von 1934, die nur 10 Blätter umfasst. Während von der ersten Fassung allerdings nur noch Fragmente erhalten sind, ist die kürzere zweite Fassung vollständig überliefert.

Bei der Rekonstruktion des Lebens der Elisabeth von Ardenne greife ich im wesentlichen auf das Buch von Manfred Franke *Leben und Roman der Elisabeth von Ardenne, Fontanes 'Effi Briest'* zurück.⁵² Für seine Biographie recherchierte Franke im Familienarchiv der Ardenne in Dresden und arbeitete nicht nur mit den autobiographischen Schriften der Elisabeth von Ardenne, sondern auch mit anderen Aufzeichnungen wie Briefen und Notizen, die er dort vorfand. Ausführliche Informationen bekam er auch durch Gespräche mit Wolfgang

⁵¹ *Else Baronin von Ardenne, geb. Edle und Freiin v. Plotho-Zerben erzählt aus ihrem Leben*. Handschriftliche Aufzeichnungen in 2 Teilen, 1931 und 1934. Manuskript im Familienarchiv Ardenne, Dresden.

⁵² Franke, Manfred: *Leben und Roman der Elisabeth von Ardenne, Fontanes 'Effi Briest'*. Düsseldorf 1994. Eine weitere Biographie mit dem Titel: *'Effi Briest' - Das Leben der Elisabeth von Ardenne* hat Horst Budjuhn 1985 herausgebracht. Budjuhn, der auch am Drehbuch zu dem Film "Rosen im Herbst" beteiligt war, bemerkt im Vorwort: "Die dokumentarische Grundlage dieses Buches wird durch Fiktion ergänzt, wo die exakte Auf- und Nachzeichnung der unmittelbaren Anteilnahme entgegenzustehen droht. so stützen sich jedoch sämtliche fiktiv verarbeiteten Dialoge auf authentische Briefe, Gespräche mit Zeitzeugen und andere Materialien, sie sind nach ihrem Inhalt keine freie Erfindung des Autors." (Ebd.: S.7) Als Grundlage für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung eignet sich Budjuhns Biographie daher wenig, hinzu kommt noch erschwerend, dass Fontane nur am Rande erscheint und Vergleiche zwischen autobiographischen Schriften Else von Ardenne und Passagen aus *Effi Briest* unkommentiert bleiben.

Frhr. von Plotho, sowie Manfred von Ardenne, dem Enkel Elisabeths von Ardenne.⁵³

Franke nutzt die autobiographischen Schriften aus dem Familienarchiv "[...] immer dann, wenn es um Else von Ardenne's Sicht der Dinge geht, um ihre Urteile oder Beschreibungen [...]"⁵⁴

Elisabeth von Plotho wird am 26.10.1853 auf dem Gut Zerben an der Elbe geboren.

Sie ist die jüngste von vier Töchtern und einem Sohn.

Als 1864 ihr Vater stirbt, übernimmt die Mutter Elses die Führung der Güter Zerben, Penningsdorf und Güsen. Sie ist es auch, die eine "[...] aktive Heiratspolitik für ihre Töchter [...]"⁵⁵ betrieb. Die zunehmende wirtschaftliche Verschlechterung des Grundbesitzes mag dabei eine Rolle gespielt haben.

Auch Elses Vermählung mit Armand von Ardenne (geboren am 26.8.1848) wird von ihr vorangetrieben. Armand ist ein junger Fähnrich, der aus belgischem Adel stammt und von einer Karriere als Berufsoffizier in der preußischen Armee träumt. Aus den biographischen Aufzeichnungen⁵⁶ Elses geht eindeutig hervor, dass sie ihm zunächst völlig desinteressiert gegenübertritt. Das junge Mädchen von vierzehn Jahren empfindet Armand von Ardenne als Störenfried, für den sie "[...] wilde Spiele mit meinem Fünfergespann [...]"⁵⁷ unterbrechen musste, da sie ins Haus gerufen wurde, um seinem Klavierspiel beizuwohnen: "[...] Dagegen ärgerte ich mich wütend, sah ich unseren Carl, den Bedienten suchend kommen, mit der üblichen Order

⁵³ Vgl. Franke: *Leben und Roman der Elisabeth von Ardenne* (1994), S. 14.

⁵⁴ Ebd.: S. 13.

⁵⁵ Restenberger, Anja: *Effi Briest: Historische Realität und literarische Fiktion in den Werken von Fontane, Spielhagen, Hochhuth, Brückner und Keuler*. Frankfurt a. M./u.a. 2001. S. 59.

⁵⁶ Alle Zitate aus den beiden autobiographischen Schriften von Else von Ardenne sind im Folgenden Frankes Biographie entnommen.

⁵⁷ Franke: *Leben und Roman der Elisabeth von Ardenne* (1994), S. 24.

'Elseken mach rasch daß Du rein kommst, Du sollst den Fähnrich v. Ardenne Klavier spielen hören, sagt die Frau Mama'. Wer mehr über den Störenfried geschimpft, die Jungens oder ich, kann ich nicht mehr sagen."⁵⁸

Aus ihrer Abneigung macht Else von Ardenne keinen Hehl. Durch eine ihrer älteren Schwestern bekommt Armand deutliche Worte der Ablehnung zu hören. Elses Mutter, Maria von Plotho, bittet Armand, sich zunächst von ihrer Tochter fernzuhalten.

Das Blatt wendet sich, als es 1870 zum Krieg gegen Frankreich kommt. Ardenne wird eingezogen. Else von Plotho beschreibt im Rückblick die allgemein entstehende Begeisterung für den nun anstehenden Krieg: "Von den Lippen der in den Krieg ziehenden Husaren hörten wir zum ersten Mal das Lied vom Rhein. Wahrlich, es 'brauste ein Ruf wie Donnerhall' durch ihre wie unsere Herzen. Plötzlich wie durch die Luft getragen erklang das Lied durch alle Lande, alle Seelen mit begeisterndem Mut erfüllend."⁵⁹ Franke führt es auf diese "[...] übergeordnete[n] Umstände [...]"⁶⁰ und das Drängen der Mutter zurück, dass es schließlich doch zur Verlobung kommt: "Be-flügelt vom brausenden Ruf wie Donnerhall und ins Religiöse gesteigert durch fromme Sprüche, überließ sich Else den Emotionen der Stunde: 'Ich fand Gelegenheit, Ardenne einen selbst geschriebenen Bibelspruch in die Hand zu geben. Ein zu unsrer Zeit schon - verwegenes Wagnis, in der Heimlichkeit."⁶¹ Armand beginnt sich erneut Hoffnungen zu machen und schreibt regelmäßig Briefe an Elses Mutter.

Am 7.2. 1871 verlobt sich der 22jährige Armand mit der 17jährigen Else von Plotho. Armands Vater allerdings verlangt eine Wartezeit

⁵⁸ Franke: *Leben und Roman der Elisabeth von Ardenne* (1994), S. 24.

⁵⁹ Ebd.: S. 49.

⁶⁰ Ebd.: S. 42.

⁶¹ Ebd.: S. 50.

und begründet diese mit dem Alter und der Unerfahrenheit der Verlobten.

So findet die Hochzeit erst am 1.1. 1873 statt. Else heiratet einen Mann, der ehrgeizige berufliche Pläne für die Zukunft schmiedet. Er wird Bücher veröffentlichen mit den Titel: "Geschichte des Zieten'schen Husaren Regiments" (1874) oder "Bergische Lanziers. Westfälische Husaren Nr. 11" (1877) und sich damit einen Namen machen. Was ihm sonst nachgesagt wird, fasst Franke unter Berufung auf Tonbandaufnahmen mit Äußerungen von Wolfgang Frhr. von Plotho treffend zusammen: "Noch heute wird Ardenne in der Familie von Plotho als ein Mann geschätzt, der bei seinen Kameraden zwar beliebt, aber 'kein homme à femme und distanziert zu Frauen war. Das hat Else empfunden. Diese Schwelle zu überwinden, hat dann Elses Mutter geholfen.'"⁶²

Das Paar wohnt zunächst in Berlin, dort besucht Armand die Kriegsakademie. Else hat wenig Kontakt zu Familie und Freunden. Am 5.11.1873 wird die Tochter Margot geboren.

Zwischenzeitlich wird Armand nach Rathenow versetzt, doch kehren die Ardennes 1875 wieder nach Berlin zurück, wo am 5.1. 1877 der Sohn Egmont geboren wird.

Hier verkehren die Ardennes bei dem Ehepaar Lessing, Miteigentümer der *Vossischen Zeitung*. Hier verkehrt auch Fontane mit seiner Frau, sowie Friedrich Spielhagen und Max Liebermann.

Im Herbst 1877 ziehen die Ardennes um nach Düsseldorf, hier lernt Else auch Emil Ferdinand Hartwich (geboren 9.5.1843) kennen, der zu dieser Zeit als Hilfsrichter am Landgericht Düsseldorf arbeitet und 1879 Amtsrichter am Amtsgericht Düsseldorf wird. Er führt eine wenig glückliche Ehe, aus der vier Kinder hervorgehen.

⁶² Ebd.: S. 51.

Über ihre Beziehung zu Hartwich hat sich Else von Ardenne in ihren Erinnerungen nicht geäußert.

Armand und Hartwich sind Freunde. Was sie beide verbindet ist vor allem die Musik, Hartwich spielte Cello, Armand Klavier.

Ansonsten aber waren Elses Ehemann und ihr Liebhaber zwei völlig unterschiedliche Charaktere. Hartwich veröffentlichte 1884 seine Broschüre "Woran wir leiden", in der er das bestehende Schulwesen stark kritisierte und sich für zunehmende körperliche Ertüchtigung der Jugend einsetzte, da diese seiner Meinung nach in der Schule völlig vernachlässigt würde. Hartwichs Interesse galt aber auch der bildenden Kunst, so dass er "[...] ein Mann voller Aktivität"⁶³ auch ein Porträt von Else von Ardenne anfertigte. Die Gegenüberstellung der beiden Männer zeigt den Kontrast: "[...] hier der an Haltung und militärische Umgangsformen gewohnte Uniformträger von Ardenne - dort der ungestüme, die gesellschaftlichen Etikette bewußt ignorierende Zivilist Hartwich; hier der auf den preußischen Barontitel und auf die Ehe mit einer Edlen und Freiin Angewiesene - dort der Bürgerliche; hier der plichtbewußte, an Befehl und Gehorsam gewohnte Offizier, der das Bestehende nur mit Vorsicht kritisierte - dort jemand, der sich nicht nur Extravaganzen leistete, sondern sich auch die Freiheit nahm, das etablierte Schulsystem anzugreifen und temperamentvoll bei dem zukünftigen Kaiser für Reformen einzutreten."⁶⁴

Zwei Fotos, die Emil Hartwich und Else von Ardenne kostümiert bei der Darstellung eines "lebenden Bildes" zeigen, dokumentieren die Vorliebe der beiden für Theater und Kostümierung; Dinge, die Armand von Ardenne entschieden ablehnte.

⁶³ Ebd.: S. 104.

⁶⁴ Ebd.: S. 102.

Unterbrochen wird die Zeit in Düsseldorf 1879 durch einen ein-
halbjährigen Aufenthalt in Metz. Nach ihrer Rückkehr 1881 beziehen
die Ardennes in Düsseldorf eine Dienstwohnung im linken Seitenflü-
gel des Schlosses Benrath.

Zum 1. Oktober 1884 wird Armand von Ardenne ins Kriegsministeri-
um nach Berlin kommandiert. Der rege Briefverkehr zwischen Else
und Hartwich wird fortgesetzt. Auch besucht Hartwich die Ardennes
öfter in Berlin. Am 26.8.1886 treffen Else von Ardenne und Emil
Hartwich bei einem Besuch wohl den Entschluss, sich von ihren Ehe-
gatten zu trennen.

Armand hat aber in der Zwischenzeit Verdacht geschöpft. Mit einem
Nachschlüssel verschafft er sich Zugang zu der Briefkassette seiner
Frau. Er öffnet sie in der Nacht vom 24. auf den 25. November und
findet Briefe von Emil Hartwich, an Else gerichtet. Es sind nur aktuel-
le Briefe, datiert von September bis November 1886. Aus ihnen soll
hervorgehen, [...] "daß die Ehefrau und Hartwich Geschlechtsge-
meinschaft gehabt, dass sie getrennt voneinander in der Phantasie
diese Gemeinschaft mit glühender Leidenschaft vorgesetzt [ha-
ben]."⁶⁵

Am 25. November legt Else ein volles Geständnis ab. Auch Hartwich
leugnet ein Verhältnis nicht. Franke gibt zu Bedenken, dass es heute
nicht mehr eindeutig zu klären ist, ob die Beschuldigungen in vollem
Maße zutreffen, da die erhaltenen Briefe keine eindeutigen Beweise
liefern und die Akten beim zuständigen Zivilgericht später vernichtet
wurden.⁶⁶

Armand von Ardenne fordert Hartwich zum Duell heraus. Am 27. No-
vember findet das Duell auf der "Hasenheide" statt. Hartwich, dem
das Recht auf den ersten Schuss zusteht, gibt ihn in die Luft ab. Ar-

⁶⁵ Franke: *Leben und Roman der Elisabeth von Ardenne* (1994), S. 148.

⁶⁶ Ebd.: S. 148.

mand von Ardenne trifft ihn daraufhin in den Unterleib. Glaubt man den Gerichtsakten so bittet der "[...]schwer verwundete Hartwich seinen Gegner wegen der ihm angethanen schweren Kränkung noch um Verzeihung[...]"⁶⁷

Hartwich stirbt am 1.12.1886. Am 15.3.1887 wird die Ehe zwischen Armand und Else von Ardenne in Berlin rechtskräftig geschieden. Armand wird zu zwei Jahren Festungshaft verurteilt, welche er am 4.11.1887 antritt. Er wird nach 18 Tagen von Wilhelm I. begnadigt und kann so seine militärische Laufbahn fortsetzen.

Er bekommt bei der Scheidung die beiden 13 und 10 Jahre alten Kinder zugesprochen, die von nun an bei seinen Eltern in Leipzig leben werden.

Else von Ardenne macht eine kurze Ausbildung zur Krankenschwester und widmet den größten Teil ihres Lebens der Nervenpflege. So betreut sie über 50 Jahre lang die nervenranke Margarethe Weyersberg, deren Eltern bis zum Tod Elses für ihren Lebensunterhalt aufkommen.

Armand heiratet 1888 die geschiedene Julia Peters. Ihre Kinder sieht Else erst nach 16 Jahren wieder. Zu Egmont und seiner Familie unterhält Else bis zu ihrem Tod ein enges Verhältnis.

Armand von Ardenne stirbt am 20.5.1919, er war bis kurz vor seinem Tod wieder als Militärschriftsteller tätig gewesen, nachdem er bei Wilhelm II. in Ungnade gefallen und vorzeitig verabschiedet worden war.

Else von Ardenne stirbt kurz vor ihrem einhundertsten Geburtstag, im Februar 1952 mit 99 Jahren in Lindau am Bodensee.

⁶⁷ Ebd.: S. 149.

Das Duell erregte allgemein großes Aufsehen. Auch die Presse ging ausführlich darauf ein.⁶⁸

Das hatte zur Folge, dass vor allem die militärische Öffentlichkeit Berlins aufmerksam wurde. Infolge des Duells debattierte sogar der Reichstag im Dezember 1886 über dieses Thema.⁶⁹

Die ausführliche Darstellung des Schicksals Else von Ardennes bildet die Grundlage für einen detaillierten Vergleich zwischen dieser real-historischen Vorlage Fontanes für *Effi Briest* und seiner Transformation in einen Eheroman, wie er in Punkt 4.2 erfolgen wird.

Die Skandalgeschichte der Ardennes ist allerdings nur ein wichtiger Faktor, der Fontane in seinem Literarisierungsprozess beeinflusste. Wie im zweiten Teil der Arbeit nachgewiesen werden soll, spielten Fontanes Erfahrungen mit der bildenden Kunst und sein Interesse an den Bildern der Präraffaeliten eine ebenso wichtige Rolle bei der Umsetzung.

3.4 Fontanes Erfahrungen mit der bildenden Kunst

Reuter nennt Fontane einen "Augenmensch"⁷⁰ und diagnostiziert bei ihm ein starkes "Bedürfnis zum Beobachten"⁷¹.

Tatsächlich zeigte Fontane Zeit seines Lebens ein großes Interesse vor allem an der bildenden Kunst, wie zahlreiche Schriften und Berichte sowie biographische Notizen belegen.⁷²

⁶⁸ Das *Berliner Tageblatt* berichtete am 3.12.1886, die *Deutsche Reichszeitung* am 5.12.1886 vom dem Schusswechsel.

⁶⁹ In jüngerer Zeit hat sich Rolf Hochhuth mit der Lebensgeschichte von Else v. Ardenne auseinandergesetzt. In seinem Buch *Effis Nacht* lässt er die inzwischen über neunzigjährige Else einen Monolog sprechen, in dem sie ihr Leben und Schicksal reflektiert und sich kritisch zu Fontanes Umsetzung äußert.

⁷⁰ Reuter: *Fontane*. (1968), S. 329.

⁷¹ Ebd.: S. 329.

Bachmann/Groß resümieren im Nachwort zu den Aufsätzen zur bildenden Kunst, dass sich Fontanes Interesse "[...] bis in die Dresdener Zeit"⁷³ (1842) nachweisen lässt.

Intensiv setzt er sich mit diesem Thema in der literarischen Vereinigung *Tunnel über der Spree* in Berlin auseinander, in der er seit 1843 als Gast verkehrte und Ende September 1844 – eingeführt von Bernhard von Lepel - für 21 Jahre Mitglied wird. Hier knüpft er nicht nur zahlreiche literarische Kontakte (wie zum Beispiel zu Paul Heyse und Theodor Storm). Er trifft auch auf den noch unbekanntem Maler Adolph Menzel sowie den Kunstwissenschaftler und Akademieprofessor Franz Kugler. Begegnungen dieser Art bahnten "den Weg zu einer ersten großen Auseinandersetzung mit den Werken der bildenden Kunst in Gent und London."⁷⁴ Hugo Aust spricht von einer Verschmelzung von "Kunst- mit Welterlebnissen: Gent (1852), London (1852 u.ö.), Manchester (1857), Kopenhagen (1865), Italien (1874, 1875) und immer wieder Berlin markieren die Stationen einer Bilder-Reise als Welt-Ausstellung."⁷⁵

Seit 1856 - während seines dritten London-Aufenthaltes⁷⁶ schreibt Fontane bis 1857 Kunstberichte für deutsche Zeitungen und berichtet in Briefen über die Entwicklung und den Stand des englischen Kunstlebens. Eine erste wichtige Veröffentlichung hat er am 15.1.1857 im

⁷² Vgl.: NyA, Band XXIII/I u. II: *Aufsätze zur bildenden Kunst*. Oder: Hanser Ausgabe (Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walter Keitel. München 1963.) Abteilung III.3 und III.5

⁷³ Bachmann, Rainer/ Groß, Edgar: *Nachwort zu: Theodor Fontane. Aufsätze zur bildenden Kunst*. In: NyA XXIII/II: *Aufsätze zur bildenden Kunst*. S. 177.

⁷⁴ Ebd. S. 177 f.

⁷⁵ Aust, Hugo: *Fontane und die bildende Kunst*. In: *Fontane Handbuch*. Hg. v. Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart 2000. S. 406.

⁷⁶ Fontane kam in August 1855 nach London und blieb für dreieinhalb Jahre. Zunächst ist er als politischer Berichtersteller tätig, später schreibt er Artikel für die englische Presse, arbeitet aber auch für deutsche Blätter und schreibt unzählige Aufsätze, Feuilletons, Reportagen, Briefe und Rezensionen. (Darunter auch die *Briefe aus Manchester*). Einige seiner Schriften hat Fontane in drei Englandbüchern publiziert: *Ein Sommer in London* (1854), *Aus England* (1860) und *Jenseits des Tweed* (1860).

"Deutschen Kunstblatt", herausgegeben von Eggers, mit einer Würdigung Turners, anschließend werden seine *Briefe aus Manchester* von Juli bis November 1857 zunächst in *Die Zeit. Neueste Berliner Morgenzeitung* und 1860 als Buch unter dem Titel *Aus England. Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse* veröffentlicht.

Er berichtete über Turner, einen in Deutschland noch unbekanntem Maler, und über "[...] die modernen englischen Maler von Hogarth, West, Reynolds und Gainsborough bis zu den neuesten Kraftgenies des Präraffaelitentums"⁷⁷.

Auch nach der Rückkehr bleibt er in Berlin dieser Tätigkeit treu und übernimmt von 1862 bis 1869 die regelmäßige Berichterstattung für die "Neue Preußische Zeitung". Er schreibt über Ausstellungen, Einweihungen von Denkmälern und Gebäuden, Sammlungen in Kunstsälen, veröffentlicht kunstbiographische Darstellungen in der Tagespresse sowie in Lexika und Magazinen oder rezensiert Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt über Kunst oder Architektur.⁷⁸

Schuster glaubt, dass Fontane in Berlin "[...] eine hohe Sensibilität und optische Bildung für visuelle Phänomene des Stadtraumes entwickelt haben[...]" muss und "[...] es vielleicht weniger die kunsthistorischen Urteile in seinen zahlreichen Berliner Ausstellungen [sind], wodurch uns Fontane auch nach seinen Londoner Jahren als Kenner der bildenden Künste noch heute so sehr besticht, als vielmehr sein vom Schreiben über Kunst beständig herausgefordertes Rasonieren

⁷⁷ NyA XXIII/I: *Aufsätze zur bildenden Kunst*, S. 59.

⁷⁸ Bachmann, Rainer/ Groß, Edgar: *Nachwort* zu: *Theodor Fontane. Aufsätze zur bildenden Kunst*. In: NyA XXIII, 2. Teil, S. 178. Außerdem beginnt er 1859 mit seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, in denen er auch auf Kunstdenkmäler eingeht und in dessen Zusammenhang auch Aufsätze zu Schinkel, Schadow und Blechen entstehen. Vgl.: Schuster: *Die Kunst bei Fontane*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 20.

über optische Erscheinungsformen, ihre Modi, ihre Grammatik wie ihre Alphabete des Angemessenen und Unangemessenen."⁷⁹

Auf seinen Kunstreisen nach Italien (1874 und 1875) gibt er seine Eindrücke in Tagebucheintragungen wieder und schreibt über Gemälde, Architektur und Skulpturen.

In Aufzeichnungen über diese Reisen sowie in Berichten über die großen Berliner Kunstausstellungen fragt Fontane wiederholt nach der Berechtigung des Urteils eines "kritischen Dilettanten"⁸⁰. In der Tat war Fontane Autodidakt. Lange wurde Fontane jede kunstgeschichtliche Kompetenz abgesprochen.⁸¹ Doch oftmals erscheint die Kritik mehr als fragwürdig, wie beispielsweise die Äußerung Vogts: "Gefühlsmäßig blieb er stets dem Stofflichen verhaftet. Die Werke der bildenden Kunst sah er Zeit seines Lebens mehr mit Dichter- als mit Maleraugen an. Ein bloß formaler Kunstgenuß blieb ihm versagt."⁸²

Erst im Laufe der 70er Jahren wurden Gegenstimmen laut. Sonja Wüsten unterstellt Fontane zwar noch das Fehlen kunsthistorischer Kenntnisse, weist aber darauf hin, dass er "dem durchschnittlichen Laien und auch dem reinen Theoretiker [...] eines voraus [hat]: Er war selbst Künstler, sein Kunstsinn war durch eigene Erfahrung ge-

⁷⁹ Schuster: *Die Kunst bei Fontane*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 22.

⁸⁰ Vgl: Greif, Stefan: "Wer immer dasselbe sieht, sieht nichts...". *Fontanes Kunstbegriff im Kontext des 19. Jahrhunderts*. In: *Fontane Blätter* 55 (1993), S. 70.

⁸¹ Vgl. Nürnberger, Helmut: *Der frühe Fontane. Politik. Poesie. Geschichte 1840-1860*. Hamburg 1967. S. 235. Sowie Reuter: *Fontane*. Bd.1. 1968, S. 330. Reuter unterstellt Fontane "aus dem Publikumsomnibus" ausgestiegen "und sich in die Kutsche eines Kunsthistorikers" geschwungen zu haben, um sachverständigen Freunden, wie beispielsweise Kugler imponieren zu wollen. Vielleicht beeinflusste auch die negative Kritik Wandreys von 1919 nachhaltig die Urteile über Fontanes Kunstkritiken, Wandrey schreibt: "Wie den meisten seiner Zeit hat Fontane das Verständnis für das eigentliche Wesen der bildenden Kunst gefehlt. Er hat aber auch nie den Anspruch erhoben ein Kenner zu sein...[...]" (Wandrey, Conrad: *Theodor Fontane*. München 1919. S. 74.)

⁸² Vogt, Wilhelm: *Fontane und die Bildende Kunst*. In: *NyA XXIII.*,2. Teil. *Aufsätze zur bildenden Kunst*, S. 188.

schult. [...] Der Unterschied zwischen der Bewertung zeitgenössischer Werke der bildenden Kunst durch die Fachleute und Fontanes Kunstkritiken ist tatsächlich oft nicht so gravierend.⁸³ Mittlerweile wird die Forderung laut, Fontane als "kunstkritische[n] Spezialisten"⁸⁴ ernstzunehmen.⁸⁵ Aust spricht Fontane die Fähigkeit zu, "literarische Kategorien auf künstlerische Zusammenhänge sinnvoll zu übertragen"⁸⁶ und bezieht sich dabei u.a. auf Stoffwahl, Motiv, Komposition, Symbol usw. Auch hat Fontane selber betont, er sehe keine zu große Kluft zwischen dem Bildermalen "mit Worten oder Farben".⁸⁷ Er betrachtete die Bilder der Kunst mit dem suchenden Blick "für das Besondere, für das Kleine und scheinbar Nebensächliche"⁸⁸, ein Prinzip, das sich auch auf seine literarische Produktion übertragen lässt. So schreibt er 1890 beispielsweise: "Große Geschichten interessieren mich in der Geschichte; sonst ist mir das Kleinste das Liebste."⁸⁹ Dieses Interesse erklärt auch Fontanes intensive Freundschaft und Auseinandersetzung mit Adolph Menzel. An ihm schätzte Fontane vor allem den "[...] positivistischen Blick [...] für die Einzelheiten."⁹⁰

⁸³ Wüst, Sonja: *Zu kunstkritischen Schriften Fontanes*. In: Fontane Blätter 27 (1978), S. 174.

⁸⁴ Aust: *Fontane und die bildende Kunst*. In: *Fontane Handbuch*. (2000), S. 406.

⁸⁵ Schuster weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Fontane, "(a)ls leidenschaftlicher Museums- und Ausstellungsbesucher [...] zwischen London und Berlin jedenfalls mehr an zeitgenössischer Kunst gesehen als viele Kunsthistoriker seiner Zeit." (Schuster: *Vorwort*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 7).

⁸⁶ Aust: *Fontane und die bildende Kunst*. In: *Fontane Handbuch*. (2000), S.407.

⁸⁷ *Theodor Fontane: Erinnerungen, ausgewählte Schriften und Kritiken: Abt. III/5. Bd.: Zur deutschen Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte*. Hg. v. Walter Keitel und Helmut Nürnberger. München. (1975). S. 529.

⁸⁸ Schuster: *Die Kunst bei Fontane*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 23.

⁸⁹ An Theodor Wolff vom 24. Mai 1890. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968. Bd. 2, S. 275.

⁹⁰ Schuster: *Die Kunst bei Fontane*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 23.

Fontane selber zählt ihn in seiner Künstlerbiografie "mit zu den glänzendsten Vertretern des Realismus in der Kunst [...]." ⁹¹

Die moderne Kunst der damaligen Zeit, der Impressionismus, der einen Siegeszug in Berlin feierte, "verweigerte sich [...] jener Detailversessenheit, welche die Präraffaeliten ebenso auszeichnete wie Menzel." ⁹²

In einer "Nachdenklichen Absage" ⁹³ Wolf Jobst Siedlers auf die Bitte Schusters einen Beitrag für den Ausstellungskatalog zu schreiben, bringt dieser ein zentrales Problem zur Sprache: "In seinen letzten Jahren machen im intellektuellen Berlin die französischen Impressionisten und die deutschen Secessionisten Furore; er selber scheint sie alle nicht zur Kenntnis genommen zu haben. Nicht nur Manet, Monet und Renoir sind in Paris wie in Berlin beim Großbürgertum arriviert; selbst Munch und van Gogh haben die Barrieren enger Kreise überwunden und sind von den avantgardistischen Spitzen des Zweiten Kaiserreichs wahrgenommen worden." ⁹⁴

Siedler vermutet, dass Fontane wohl wegen seines langen Aufenthaltes in London und Schottland völlig auf die englische Kunstszene orientiert war, und daher Turner sowie die Präraffaeliten über alle Maßen schätzte.

⁹¹ NyA XXIII., I: *Aufsätze zur bildenden Kunst*, S.432. Fontane schreibt weiter über ihn: "Und so haben wir uns denn daran gewöhnt, Menzel, mehr oder weniger ausschließlich, als einen Verherrlicher unserer preußischen Geschichte [...] aufzufassen. Aber neben diesem Menzel der gäng und geben Auffassung ist immer ein zweiter, in vielen Stücken durchaus anderer Menzel, der [...] in der Erfindung immer neuer Techniken und zugleich in der Lösung immer neuer Probleme sein Ideal fand." (NyA XXIII, 1. Teil, S. 518.) Aust weist in diesem Zusammenhang noch auf eine zweite Gemeinsamkeit zwischen Fontane und Menzel hin, darauf nämlich, dass Menzel wie Fontane eine "»systemerfüllende« als auch eine »systemsprengende« Linie verfolgten." (Aust: *Fontane und die bildende Kunst*. In: *Fontane Handbuch*. (2000), S.409.)

⁹² Schuster: *Die Kunst bei Fontane*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 23.

⁹³ Wolf Jobst Siedler: *Nachdenkliche Absage*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 9.

⁹⁴ Ebd.: S. 9.

Darin zeige sich aber vielleicht gerade, "[...] daß man nicht nur in den Stärken, sondern auch in den Schwächen seiner Zeit verfangen ist. Rossetti und Burne-Jones waren ihm wichtiger als Courbet und Corot [...]"⁹⁵

Siedler begründet seine Absage schließlich mit der Feststellung, dass jede Bemerkung seinerseits über Fontanes Verhältnis zur Kunst seiner Epoche schließlich "auf das verlegene Staunen über die Eingeschlossenheit des Künstlers in seine eigene Welt hinauslaufen"⁹⁶ würde.

Schuster greift dieses Problem in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog auf. Er glaubt, Fontanes intensive Auseinandersetzung mit der englischen Kunstszene habe ihn schließlich dazu veranlasst, seine eigene, "ganz andere Geschichte der Moderne"⁹⁷ zu schreiben, die nicht in Frankreich, sondern in England bei Hogarth und Turner beginnt. Von den Präraffaeliten und der viktorianischen Malerei reiche sie "nach Deutschland, wo Turner bei Blechen, dieser bei Böcklin, Hogarth bei Menzel ihre Fortsetzung haben."⁹⁸

Schuster schreibt Fontanes Zeit in England also große Bedeutung für sein weiteres Leben und Arbeiten zu. Einen besonders großen Einfluss weist er den Präraffaeliten zu. Schuster geht so weit zu behaupten, "Fontane sieht [...] nicht nur unter der Vorgabe von Bildern, sondern mit der lebenslänglichen Kenntnis von bildender Kunst dichtet er schließlich auch nach Bildern."⁹⁹

⁹⁵ Ebd.: S.9.

⁹⁶ Ebd. S.10.

⁹⁷ Schuster: *Vorwort*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 7.

⁹⁸ Ebd.: S. 7.

⁹⁹ Schuster: *Die Kunst bei Fontane*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 24.

4 Fontanes literarische und ästhetische Transformation

4.1 Wissen und Interesse Fontanes am Fall "von Ardenne"

Friedrich Spielhagen schreibt am 20. Februar 1896 an Fontane:

"Über dem allen habe ich Ihnen noch immer nicht gesagt, daß ich einen Roman¹⁰⁰ geschrieben habe, dessen Thema mit dem des Ihren sehr viel Verwandtes hat. Ich machte diese Entdeckung natürlich erst, als ich *Effi Briest* gelesen, was - zu meiner Schande sei es gesagt - nur unlängst geschehen. Mein Roman, der sich *Zum Zeitvertreib* betitelt, geht eben in 'Dies Blatt gehört der Hausfrau' zu Ende und wird am 1. April als Buch ausgegeben. Ich trage das sonderbare Gefühl mit mir herum: wir haben aus derselben Quelle geschöpft. Will sagen: unser beidseitiges Motiv ist dieselbe Ehe tragödie, die sich vor einigen Jahren ereignete und in Folge der gesellschaftlichen Stellung der betr. Personen eine ziemliche Notorietät erlangte. - Das p.p Publikum wird selbstverständlich davon nichts merken. Mir aber wäre es hochinteressant, von Ihnen zu hören, ob Sie glauben, daß meine Vermutung gegründet ist."¹⁰¹

Diese von Spielhagen ausgesprochene Vermutung liegt nahe, weil er - genau wie Fontane und seine Frau - an den Abendgesellschaften der Lessings teilgenommen hatte, und daher auch wusste, dass Fontane auch mit den Ardennes bekannt war.

Fontane selbst hat wahrscheinlich 1886 noch nichts von dem Ardenne-Skandal gewusst, auch die Berichte der zeitgenössischen Presse müssen von ihm ungelesen geblieben sein.

¹⁰⁰ Spielhagen meint seine 1897 zum ersten Mal in Buchform erschienenen Novelle *Zum Zeitvertreib*. Als Vorlage diente auch ihm der "Ardenne-Skandal". (Vgl.: Spielhagen, Friedrich: *Zum Zeitvertreib*. Sämtliche Werke. Bd. 25. Leipzig: 1907.)

¹⁰¹ zit n. Schafarschik, Walter: *Theodor Fontane 'Effi Briest', Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart 1999. S. 92.

In seiner Antwort an Spielhagen am 21. Februar 1896 schildert Fontane, wie er von Emma Lessing in einem Gespräch 1888 oder 1889¹⁰² zufällig von der Geschichte erfahren hatte.

"[...] Meinem herzlichen Dank will ich nur folgende kurze Angaben - freilich immer noch in bloßen Andeutungen - hinzufügen. Innstetten ist ein Oberst Baron v. A., früher Husar, jetzt Dragoner. Effi ist ein Fräulein, wenn ich recht berichtet bin, aus der Gegend von Paretz, *nicht* aus der Mark, sondern aus jenem Teil des Magdeburgerischen der am östlichen Elbufer liegt. Soviel ich weiß, lebt die Dame noch, sogar ganz in der Nähe von Berlin.

Mir wurde die Geschichte vor etwas 7 Jahren durch meine Freundin und Gönnerin Lessing (Vossische Zeitung) bei Tisch erzählt. "Wo ist denn jetzt Baron A.?" fragte ich ganz von ungefähr. "Wissen Sie nicht?" Und nun hörte ich, was ich in meinem Roman erzählt. Übrigens, glaube ich, wußte Frau Lessing den Namen der Dame nicht genau. Alles spielte, um auch das noch zu sagen, am Rhein, nicht in Pommern. Das ist das wenige, was ich weiß.[...]"¹⁰³

Bereits am 2. März 1895 hatte Fontane in einem Brief an Hertz Ähnliches berichtet:

"[...] Meine Gönnerin Lessing (von der Vossin) erzählte mir auf meine Frage: "Was macht denn *der*?" (ein Offizier, der früher viel bei Lessings verkehrte und den ich nachher in Innstetten transponiert habe), die ganze Effi-Briest-Geschichte [...]"¹⁰⁴

¹⁰² Vgl. Seiffert, Hans Werner: *Fontanes 'Effi Briest' und Spielhagens 'Zum Zeitvertreib' - Zeugnisse und Materialien..* In: *Studien zur neueren deutschen Literatur*. Hg. v. Hans Werner Seiffert. Berlin 1964. S. 255-300.

¹⁰³ An Friedrich Spielhagen, 21. Februar 1896. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar: 1968. S. 394.

¹⁰⁴ Fontane an Hertz, 2. März 1895. In: *Theodor Fontane, Briefe an Wilhelm und Hans Hertz, 1859-1898*. Hg. v. K. Schreinert, vollendet und mit einer Einführung versehen von Gerhard Hay. Stuttgart 1972. S. 356f.

Immer wieder weist Fontane in seinen Briefen darauf hin, dass ihm eine echte Geschichte als Vorlage gedient habe, so auch in einem Brief an Clara Kühnast vom 27. Oktober 1895:

"[...] Vielleicht interessiert es Sie, daß die *wirkliche* Effi übrigens noch lebt, als ausgezeichnete Pflegerin in einer großen Heilanstalt. Innstetten, in natura wird mit nächstem General werden. Ich habe ihn seine Militär-carrière nur aufgeben lassen, um die wirklichen Personen nicht zu deutlich hervortreten zu lassen [...]"¹⁰⁵

Dass ihm das nicht gelungen ist, weiß Fontane aber längst. In einem Brief an Marie Uhse vom 13. November 1895 äußert er diesbezüglich Bedenken:

"[...] Es ist eine Geschichte nach dem Leben, und die Heldin lebt noch. Ich erschrecke mitunter bei dem Gedanken, daß ihr das Buch - so relativ schmeichelhaft die Umgestaltung darin ist - zu Gesicht kommen könnte"¹⁰⁶

Aus den Briefen geht allerdings noch mehr hervor: Fontane gibt auch preis, was ihn an der "wahren Geschichte" letztendlich angeregt hat, sie überhaupt aufzugreifen. Er beschreibt, dass in dem Bericht von Emma Lessing eine Stelle vorkam, die ihn magisch anzog.

"[...] Die ganze Geschichte ist eine Ehebruchsgeschichte wie hundert andere mehr und hätte, als mir Frau L. davon erzählte, weiter keinen großen Eindruck auf mich gemacht, wenn nicht (vergl. das kurze 2. Kapitel) die Szene bez. die Worte: "Effi, komm" darin vorgekommen wären. Das Auftauchen der Mädchen an den mit Wein überwachsenen Fenstern, die Rot-

¹⁰⁵ An Clara Kühnast, 27. Oktober 1895. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar: 1968. Bd. 2, S. 383f.

¹⁰⁶ An Marie Uhse, 13. November 1895. In: *Theodor Fontane: Briefe an seine Freunde*. Zweite Sammlung. Hg. v. Otto Pniower u. Paul Schlenther. Bd. II. Berlin 1910. S. 365f.

köpfe, der Zuruf und dann das Niederdrucken und Verschwinden machten solchen Eindruck auf mich, daß aus *dieser* Szene die ganze lange Geschichte entstanden ist. An dieser *einen* Szene könnten auch Baron A. und die Dame erkennen, daß *ihre* Geschichte den Stoff gab."¹⁰⁷

"Effi, komm" - ob Emma Lessing tatsächlich diese Formulierung benutzte, ist nicht mehr festzustellen. Doch es liegt nahe, wie es auch Franke vermutet, dass "Else, nachdem sie zu dem Kreis in der Dorotheenstraße Vertrauen gefaßt hatte, selbst erzählt, wie und wann sie ihren Mann kennen gelernt hatte."¹⁰⁸

In ihren Memoiren jedenfalls beschreibt Else von Ardenne, wie sie mit den Worten "Elseken mach rasch daß Du rein kommst, Du sollst den Fähnrich v. Ardenne Klavier spielen hören, sagt die Frau Mama [...]"¹⁰⁹, in das Haus zitiert wurde, um Armand beim Klavierspiel zu bewundern (vgl Kapitel 3.3). "Das sollte nun meine Liebe [...] zum Klavier wecken."¹¹⁰, schreibt sie in leicht spöttischem Ton.

Für Fontane waren es Schlüsselworte:

"[...] und als die Stelle kam, 2. Kapitel, wo die spielenden Mädchen durchs Weinlaub in den Saal hineinrufen: "Effi, komm", stand mir fest: "*Das* mußst du schreiben."¹¹¹

In *Effi Briest* kommt der Ausruf "Effi, komm" wiederholt vor: Zum ersten Mal ist es Hertha, die Effi mit diesen Worten zurückrufen will, genau in dem Moment, in dem Effi Innstetten begrüßen soll:

¹⁰⁷ An Marie Uhse, 13. November 1895. In: *Theodor Fontane: Briefe an seine Freunde*. Zweite Sammlung. Hg. v. Otto Pniower u. Paul Schlenther. Bd. II. Berlin 1910. S. 365f.

¹⁰⁸ Franke: *Leben und Roman der Elisabeth von Ardenne* (1994), S. 68.

¹⁰⁹ Zit. n.: Ebd.: S. 24.

¹¹⁰ Ebd. S. 70.

¹¹¹ An Hans Hertz, 2. März 1895. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar: 1968. S. 368.

"[...] denn im selben Augenblick fast, wo sich Innstetten unter freundlicher Verneigung ihr näherte, wurden an dem mittleren der weit offen stehenden und von wildem Wein halb überwachsenen Fenster die rotblonden Köpfe der Zwillinge sichtbar, und Hertha, die Ausgelassenste, rief in den Saal hinein: 'Effi, komm'."(180)¹¹²

Wie Else von Plotho wird auch Effi herbeizitiert, zu dem Mann, mit dem sie eine Ehe eingehen soll.

Nach der Verlobung von Effi und Innstetten kehrt der Ruf "Effi, komm" leitmotivisch wieder, Innstetten erinnert sich während eines Gesprächs mit dem alten Briest an die vorangegangene Szene:

"Dieser nickte mechanisch zustimmend, war aber eigentlich wenig bei der Sache, sah vielmehr wie gebannt, immer aufs neue nach dem drüben am Fenster rankenden wilden Wein hinüber, von dem Briest eben gesprochen, und während er dem nachhing, war es ihm, als säh' er wieder die rotblonden Mädchenköpfe zwischen den Weinranken und hörte dabei den übermühtigen Zuruf: 'Effi, komm'."(183)

Als Effi mit Innstetten in Kessin wohnt und sie alleine ist, schreibt sie einen Brief an ihre Mutter. Sie denkt an Hohen-Cremmen, erinnert sich an die Freundinnen. Den Zuruf "Effi, komm" spart Fontane hier aus "und setzt an dessen Stelle das damit verbundene optische Signal"¹¹³:

"Was hätte sie darum gegeben, wenn die beiden [...] Rotköpfe jetzt eingetreten wären [...]."(226)

¹¹² **Alle Zitate aus *Effi Briest* werden im Text in Klammern angegeben und beziehen sich auf folgende Ausgabe: *Theodor Fontane: Effi Briest*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. VII. Hg. v. Edgar Groß und Kurt Schreinert [u.a.] München 1959-1970.**

¹¹³ Vgl.: Franke: *Leben und Roman der Elisabeth von Ardenne* (1994), S. 71.

Zum Schluss des Romans wird das Leitmotiv erneut aufgegriffen: Effis Eltern entschließen sich, Effi doch nach Hohen-Cremmen zurückzuholen, Effis Vater bestärkt seinen Entschluss noch einmal mit den Worten:

"Ich werde ganz einfach telegraphieren: 'Effi, komm'."(411)

Es stellt sich die Frage, warum Fontane genau von dieser Stelle des Berichts der "Vossin" so angetan ist. Ein Brief vom 10. August 1880 könnte Aufschluss darüber geben. Fontane beschreibt in ihm, dass man für einen guten Roman, den "Stoff als *Keim*" der Geschichte bräuchte.¹¹⁴

Eben dieser "Keim" scheint für Fontane im Falle von *Effi Briest* die kurze Szene vom Auftauchen der "Rotköpfe" gewesen zu sein, die Emma Lessing ihm im Zusammenhang mit dem Ardenne-Skandal erzählte.

Zimmermann weist zu Recht darauf hin, dass Fontanes dichterische Produktion augenscheinlich genau in diesem Moment des Berichts begann.¹¹⁵

Die erzählte kurze "Else-komm"-Episode, verbunden mit den übrigen Fakten des Skandals, – dessen Inhalt (Ehebruch; Duell) ja per se schon ein geeigneter Stoff für einen Roman ist – waren für Fontane die Initialzündung seines Romans.

Dabei ist zu berücksichtigen, dass Fontane gerade *die* Stelle der Geschichte, in der Else als junges, wildes und herumtollendes Mädchen beschrieben wird, gereizt hat. Gerade dieser natürliche Mädchentyp

¹¹⁴ An Emilie Fontane, 10. August 1880. In: *Theodor Fontane. Briefe an den Vater, die Mutter und die Frau*. Hg. v. Kurt Schreinert. Zu Ende geführt und m. einem Nachwort vers. v. Charlotte Jolles. Berlin 1968. S. 146.

¹¹⁵ Vgl. Zimmermann, Rolf Christian: *Was hat Fontanes 'Effi Briest' noch mit dem Ardenne-Skandal zu tun? Zur Konkurrenz zweier Gestaltungsvorhaben bei Entstehung des Romans*. In: *Fontane Blätter* 64 (1997), S. 98.

ist es, von dem Fontane schon lange fasziniert war. Zimmermann spricht in diesem Zusammenhang von "imaginativer Stereotypik"¹¹⁶ und weist darauf hin, dass bei vielen Frauengestalten Fontanes diese Eigenschaften vertreten sind. Ein Brief Fontanes vom 10. Oktober 1895 an Colmar Grünhagen bestätigt diese Vermutung:

"Der natürliche Mensch will leben, will weder fromm noch keusch noch sittlich sein, lauter Kunstprodukte von einem gewissen, aber immer zweifelhaft bleibendem Wert, weil es an Echtheit und Natürlichkeit fehlt. Dies Natürliche hat es mir seit lange angetan, ich lege nur *darauf* Gewicht, fühle mich nur *dadurch* angezogen, und dies ist wohl der Grund, warum meine Frauengestalten alle einen Knacks weghaben. Gerade dadurch sind sie mir lieb, ich verliebe mich in sie, nicht um ihrer Tugenden, sondern um ihrer Menschlichkeiten, d.h. um ihrer Schwächen und Sünden willen. Sehr viel gilt mir auch Ehrlichkeit, der man bei den Magdalenen mehr begegnet als bei den Genoveven. Dies alles, um Cécile und Effi ein wenig zu erklären."¹¹⁷

Dieses Motiv der Natürlichkeit, des "Naturkindes", fand Fontane bereits in der Schilderung Emma Lessings vertreten: An der Stelle, in der Else mitten aus dem Spiel mit ihren Freunden ins Haus gerufen wird, um Armand Gesellschaft zu leisten, tritt sie besonders stark hervor. Diese Szene ist es schließlich auch, die Fontane direkt übernimmt, denn auch Effi fühlt sich zunächst gestört durch den Besuch Innstettens und begegnet ihm eher mit Desinteresse. Hier sind sich Effi und Else am ähnlichsten. Fontane aber spannt die formelhafte Wiederholung der Wörter in sein dicht gespanntes Netz der Anspielungen mit ein, indem er das "Effi, komm" als indirekte Warnung fungieren lässt: "Nicht *zu* dem sich Effi nähernden Innstetten hin

¹¹⁶ Ebd. S. 100.

¹¹⁷ An Colmar Grünhagen, 10. Oktober 1895. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar: 1968. S. 382.

[wie noch bei Else von Ardenne), sondern *von* ihm weg ruft Hertha ihre Freundin."¹¹⁸

Bereits 1912 hat Helene Herrmann in ihrem Aufsatz über Fontane die These formuliert, dass *Effi Briest* innerlich schon lange vorbereitet war und nur die "Effi, komm"- Anregung gefehlt hatte: "[J]ene lyrisch-symbolische Ebene wäre also das, was bisher gefehlt hatte, der Anstoß, der alles zur Gestaltung zusammenschließen machte."¹¹⁹

Auch Wandrey erkennt schon früh (1919), dass die Geschichte der Ardennes zwar "[...] der Anlaß war, der einen dichterischen Prozeß in Bewegung brachte [...] das eigentliche Material zum Roman lag in Fontane selbst."¹²⁰ Wenn Wandrey in leicht antiquierter Weise im folgenden von dem "[...] anschaulichen Reichtum seines bewegten Lebens"¹²¹ spricht, aus dem Fontane geschöpft hat, oder von "[...] seelischer Fülle seiner gereiften Menschlichkeit [...]"¹²², so spielt er damit auf die zahlreichen Erfahrungen und Entwicklungen an, die Fontane im Laufe der Jahre gemacht hat. "Fragen wir also lieber statt nach dem Rohstoff, der Fontane von außen zukam, nach dem Material der Verarbeitung, das er in sich vorfand [...]"¹²³

Diesem Ansatz folgt in der jüngeren Forschung Hugo Aust, der Fontanes Vorgehen, seinen Produktionsprozess als "Verwertungs- oder gar Verlebendigungsgeschichte"¹²⁴ bezeichnet. In der Tat scheint es, als "verwerte" Fontane bei der Transformation in den Roman die stoffliche Vorlage auf eine für ihn typische Art und Weise. Die 'Effi,

¹¹⁸ Downes, Daragh: *Effi Briest. Roman*. In: *Fontane Handbuch*. Hg. v. Christian Grawe und Helmut Nürnberger. Tübingen 2000. S. 640.

¹¹⁹ Herrmann: *Theodor Fontanes Effi Briest: Die Geschichte eines Romans*. In: *Die Frau: Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit*. Heft 11. (1912), S. 687.

¹²⁰ Wandrey: *Theodor Fontane*. (1919), S. 268.

¹²¹ Ebd.: S. 268.

¹²² Ebd.: S. 268.

¹²³ Ebd.: S. 269

¹²⁴ Aust Hugo: *Effi Briest oder: Suchbilder eines fremden Mädchens aus dem Garten*. In: *Fontane Blätter* 64 (1997), S. 68.

komm'-Episode als realhistorisches "Versatzstück" ist dabei nur ein Glied in der Kette jener "Kapitalien" und "Interessen"¹²⁵, die Fontane stets begleiten und auf die er immer wieder zurückgreift. Eine Rolle spielen außerdem der autobiographische Hintergrund (*Meine Kinderjahre*), dann Fontanes 'Hausrat', "ein beachtlicher Schatz von ständig mitgeführten 'Bildern', leitmotivischen Situations-, Handlungs- und Figurenvorlieben wie Fremdheit, Verschiedenheit, Mesalliance, Ehebruch, 'Oceane' sowie Flug- und Wassermotive...".¹²⁶ Dabei muss auch der soziale und gesellschaftliche Kontext berücksichtigt werden, in den Fontane seinen Roman stellt.

Wie diese "Stoffmischungen" im einzelnen aussehen, soll im nächsten Kapitel verdeutlicht werden. Durch die Untersuchung der wichtigsten Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen Roman und biographischer Vorlage treten die von Fontane verwendeten Transformationsstrategien deutlich hervor.

4.2 Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen Roman und biographischer Vorlage

Fontane bildet "[d]as Skelett der Handlung [...]"¹²⁷ von *Effi Briest* der Skandalgeschichte der Ardennes nach. Das biographische Material, was sich ihm bot, nutzte er, um den Rahmen seiner Erzählung abzustecken: Er übernimmt von dem Ardenne-Skandal die Themen von unglücklicher Ehe, Ehebruch und Duell. Wie Else von Ardenne betrügt auch Effi ihren Ehemann. Der Ehebruch wird auch bei Fontane durch das Auffinden von Briefen entdeckt. Allerdings erfolgte die Entdeckung der Briefe in Wirklichkeit durch Armands gewaltsamen

¹²⁵ Aust Hugo: *Effi Briest oder: Suchbilder eines fremden Mädchens aus dem Garten*. In: *Fontane Blätter* 64 (1997), S. 68.

¹²⁶ Ebd.: S. 68.

¹²⁷ Glaser, Horst Albert: *Fontane: 'Effi Briest'*. In: *Romane des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: 1992. S. 390.

Aufbruch der Schatulle seiner Frau. Innstetten dagegen entdeckt die Liebesbriefe Effis durch einen Zufall.

Innstetten fordert genau wie Armand seinen Kontrahenten zum Duell auf, welches in beiden Fällen für den Liebhaber tödlich endet.

Fontane schreibt in einem Brief an eine Leserin am 12. Juni 1895: "Es ist nämlich eine wahre Geschichte, die sich hier zugetragen hat, nur in Ort und Namen alles transponiert."¹²⁸ Vergleicht man aber *Effi Briest* im einzelnen mit den Fakten der Ardenne-Affäre, so erkennt man schnell, dass es sich bei der Gestaltung des Romans nicht nur um eine bloße Transformation von Fakten handelt, sondern dass sich der Roman und die Ardenne-Geschichte trotz zahlreicher Übereinstimmungen in vielen Dingen stark unterscheiden. Die Verlegung des Schauplatzes aus dem Rheinland ins Preußische (Havelland, Hinterpommern, Berlin) ist nur eine von vielen Veränderungen.

Den Zusammenhang mit der Ardenne-Affäre hat als erste Helene Hermann 1912 gesehen und skizziert.¹²⁹ Auch Conrad Wandrey geht schon 1919 auf Fontanes Umgang mit dem biographischen Material ein.¹³⁰

Hans-Werner Seiffert hat nach Übereinstimmungen zwischen Roman und Vorlage gesucht, indem er die autobiographischen Aufzeichnungen der Else von Ardenne mit bestimmten Romanstellen vergleicht. Dieser Gegenüberstellung schließt er aber keine Interpretation an.¹³¹

¹²⁸ Zit. n. Behrend: *Aus Theodor Fontanes Werkstatt (zu 'Effi Briest')*. (1924), S. 43.

¹²⁹ Herrmann: *Theodor Fontanes Effi Briest. Die Geschichte eines Romans*. In: *Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit*. Hg. von Helene Lange. 19. Jg. Heft 9, S. 543ff. Heft 10, S. 610ff., Heft 11, S. 677ff. Berlin 1912.

¹³⁰ Wandrey: *Theodor Fontane*. München (1919), S. 268f.

¹³¹ Seiffert: *Fontanes 'Effi Briest' und Spielhagens 'Zum Zeitvertreib' – Zeugnisse und Materialien*. In: *Studien zur neueren deutschen Literatur*. Hg. v. Hans Werner Seiffert. Berlin 1964. S. 255-300. Neben einem Vergleich zwischen der Biographie von Else von Ardenne und *Effi Briest*, liefert Seiffert noch Zeugnisse zur Werkgeschichte von *Effi Briest*, Spielhagens Briefe an Else Baronin von Ardenne, einen Vergleich zwischen Biographie, *Effi Briest* und *Zum Zeitvertreib* sowie einen Vergleich Biographie und *Zum Zeitvertreib*.

Aus ihnen gehen keine Differenzen zwischen der realen Geschichte und der fiktionalen Gestaltung durch Fontane hervor.

In jüngster Zeit hat sich mit diesem Thema Rolf Christian Zimmermann auseinander gesetzt.¹³² Seifferts Arbeit nennt er einen "positiven Vergleich zum Verhältnis des Ardenne-Skandals zum *Effi Briest*-Roman"¹³³, von dem einiges "von vornherein unbeachtlich [ist], weil es Romanstellen mit dem Wortlaut der autobiographischen Aufzeichnungen Elisabeth von 1935 parallelisiert, die Fontane nie zu Gesicht bekam [...]"; anderes wiederum bleibe "[...] als viel zu allgemein ohne Beweiswert."¹³⁴

Zimmermann dagegen listet die Unterschiede zwischen *Effi Briest* und der Geschichte der Ardennes auf, die nicht von der Hand zu weisen sind.¹³⁵ In der nachfolgenden Aufstellung der Abweichungen Fontanes gehe ich auf folgende Punkte ausführlich ein und berücksichtige dabei ihre Funktion für den Roman:

- Die Transformation zum Zeitroman
- Veränderung des Lebensalters
- Motivation zum Ehebruch
- Hinzufügung der Spukgeschichte

¹³² Zimmermann: *Was hat Fontanes 'Effi Briest' noch mit dem Ardenne-Skandal zu tun?* In: Fontane Blätter 64 (1997), S. 89-109. Zimmermann plädiert dafür, dem Ardenne-Skandal im Zusammenhang mit der Entstehung von *Effi Briest* nicht übertrieben viel Aufmerksamkeit zu schenken. Er stellt die These auf, dass Fontanes Roman *Cécile*, der 1886 entstanden war, den eigentlichen Stoff für *Effi Briest* gab. Hierzu führt er eine Reihe von Parallelen zwischen den beiden Romanen auf und gibt zu bedenken, dass in *Cécile* die Ehebruchthematik schon vorbereitet gewesen, in *Effi Briest* dann aber "tiefsinniger fortgedacht und entsprechend umgestaltet" worden sei." (Ebd.: S. 103)

¹³³ Ebd.: S. 95.

¹³⁴ Ebd.: S. 95

¹³⁵ Insgesamt listet Zimmermann zehn Unterschiede auf, auf die er allerdings jeweils nur kurz eingeht.

- Die Verjährungsfrist
- Veränderung in der Figurenzeichnung
- Effis früher Tod

Die Transformation zum Zeitroman

Bei der Gegenüberstellung von historischem Material und fiktivem Roman wird eines deutlich: Fontane hatte offensichtlich kein Interesse an einem Einzelfall. Zu viele wesentliche Änderungen nimmt er dafür vor. Der "besondere Fall wurde von ihm zum symptomatischen 'erhöht' "¹³⁶. Er setzt die Ehebruchgeschichte in einen politischen, sozialen und gesellschaftlichen Kontext. Müller-Seidel spricht von der Transformation eines "Wirklichkeitsromans" in einen "Zeitroman".¹³⁷ Fontane wollte vor allem ein Bild seiner Zeit abgeben, das Zeitgeschehen festhalten, "zeittypische und überpersönliche Zusammenhänge"¹³⁸ darstellen. Als Vorbild wird in diesem Zusammenhang oft auf Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) verwiesen. Neu war hier "[d]ie Weltlichkeit der Konflikte im Zusammenhang einer Ehegeschichte [und] die Verknüpfung mit den sozialen Verhältnissen der Zeit."¹³⁹ Erst mit Goethes *Wahlverwandtschaften* komme der Eheroman zu seinem eigentlichen Durchbruch und hat sich von Gellert, Rousseau und Schlegel entfernt: Zum ersten Mal liegt der Schwerpunkt des Romans in der Erzählung eines Ehekonflikts. Müller Seidel weist darauf hin, dass erst mit der Säkularisierung der Ehe um die Wende zum 19. Jahrhundert die Ehe problematisch wird, da sie sich aus theologischen Denkmustern gelöst hat. Richter konstatiert,

¹³⁶ Vgl. Müller-Seidel, Walter: *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart 1975. S. 357.

¹³⁷ Ebd.: S. 352.

¹³⁸ Vgl. Böckmann, Paul: *Der Zeitroman Fontanes*. In: *Theodor Fontane*. Hg. v. Wolfgang Preisendanz. Darmstadt 1973. S. 85.

¹³⁹ Müller-Seidel: *Theodor Fontane*. (1975), S. 344.

dass Fontane die "Ehekrise zum Ausdruck sozialer Krisen"¹⁴⁰ macht. Mit seinem Werk steht Fontane Flauberts *Madame Bovary* (1856) und Tolstojs *Anna Karenina* (1878) nahe. Auch hier geht es um Probleme in der Ehe, Ehebruch und die Abhängigkeit der Frau von ihrem Mann in sozialen und rechtlichen Angelegenheiten. Gerade die "neunziger Jahre, an die die von 1876 bis 1889 ganz im Preußischen [...] spielende Handlung unmittelbar heranführt, stehen im Zeichen einer äußerst kontroversen Diskussion um die Frauenfrage."¹⁴¹ (Vgl. Kapitel 3.1) In seiner Kritik zu Spielhagens Roman *Zum Zeitvertreib* macht Fontane Spielhagen den Vorwurf, dass "die *politische* Seite des Buches"¹⁴² bei ihm zu kurz komme. Wie wichtig ihm gerade diese Seite war und wie wenig ihn die Einzelheiten einer privaten Ehegeschichte interessierten, formulierte er in einem Brief an Friedrich Stephany:

"Die Details sind mir ganz gleichgültig – Liebesgeschichten, in ihrer schauerösen Ähnlichkeit, haben etwas Langweiliges –, das versteckt und gefährlich Politische, das diese Dinge haben [...], das ist es, was mich so sehr daran interessiert"¹⁴³

Müller-Seidel betont, dass Fontane "[...] keine beliebige, private und singuläre Ehegeschichte erzählt, sondern eine solche aus der Zeit Bismarcks"¹⁴⁴ und so das unmittelbare Zeitgeschehen in den Roman einbringe.

¹⁴⁰ Richter, Karl: *Ehebruch und gesellschaftliche Moral im Roman Theodor Fontanes*. In: *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles*. Hg. v. J. Thuncke. Nottingham 1979, S. 45.

¹⁴¹ Downes: *Effi Briest*. In: *Fontane Handbuch*. (2000), S. 634f.

¹⁴² An Friedrich Spielhagen, 25. August 1896, in: *Theodor Fontane: Briefe*. Hg. v. Walter Keitel. u.a. München: Carl Hanser Verlag 1982. Abteilung IV/ 4. Bd, S. 585.

¹⁴³ An Friedrich Stephany, 2. Juli 1894, in: Ebd.: S. 370.

¹⁴⁴ Müller-Seidel: *Theodor Fontane*. (1975), S. 357.

Sein Interesse liegt also vor allem im Verhältnis des Menschen zu seiner Zeit, "[...] der Mensch in seiner Zeitlichkeit [wird] zum bestimmenden Thema [...]"¹⁴⁵ Wie die 'Zeichen der Zeit' gerade stehen, lässt Fontane an unzähligen Stellen in seinen Roman einfließen. Während Bismarck in den Erinnerungen von Else von Ardenne nicht genannt wird, ist er in *Effi Briest* ständig präsent, wie auch Fontane zugibt:

"In fast allem, was ich seit 70 geschrieben habe, geht der 'Schwefelgelbe' um [...]"¹⁴⁶

Bismarck taucht in verschiedenen Szenen in Gesprächen, Anspielungen und Verweisen als Randfigur immer wieder auf. Innstetten arbeitet für den Kanzler und widmet ihm und nicht seiner Frau seine abendliche Aufmerksamkeit, was unter anderem die zunehmende Entfremdung von Effi und Innstetten zur Folge hat. Beispiel dafür ist ein gemeinsamer Schlittenausflug von Effi und Innstetten, Ziel ist das Gasthaus "Zum Fürsten Bismarck". Es folgt eine Plauderei mit dem Wirt des Hauses, unter anderem spricht man über Varzin, das Dorf in Pommern, in dem Bismarck seine Besitzungen hatte. Im sechsten Kapitel machen Effi und Innstetten kurz vor dem Eintreffen in Kessin den Umweg zu einem patriotischen Denkmal, des "St.-Privat-Panoramas." (202)

Wülfing geht sogar so weit, *Effi Briest* als einen "[...] vor allem auf die 'patriotischen' Siegesdaten fixierten Termin-Kalender"¹⁴⁷ zu bezeichnen.

So ist es beispielsweise ausgerechnet der "Napoleonstag", der 2. Dezember (Napoleons Krönung und Salbung durch Pius VII. fand am 2.

¹⁴⁵ Vgl. Böckmann: *Der Zeitroman Fontanes*. In: *Theodor Fontane*. Hg. v. Wolfgang Preisendanz. (1973), S. 89.

¹⁴⁶ An Maximilian Harden, 4. März 1894. In: *Theodor Fontane: Briefe*. Hg. v. Walter Keitel. u.a. München: Carl Hanser Verlag 1982. Abteilung IV/ 4. Bd., S. 336.

¹⁴⁷ Wülfing, Wulf: 'Aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar'. *Mythisierende Strukturen in Fontanes Narrationen*. In: *Fontane Blätter* 66 (1998), S. 77.

Dezember 1804 statt), als Innstetten Effi die Frage stellt: "Wirst du populär werden und mir die Majorität sichern, wenn ich in den Reichstag will? Oder bist du für Einsiedlertum, für Abschluß von der Kessiner Menschheit, so Stadt wie Land?"(225), und Effi sich an einem 'Napoleonstag' nicht für die Bismarckseite erklärt.

Auch die Geburt der Tochter Annie fällt auf das patriotische Ereignis schlechthin, auf den 3. Juli, an dem 1866 die Schlacht bei Königgrätz im Preußisch-Österreichischen Krieg stattfand. "Innstetten, der Bismarck-Intimus, hätte die Geburt nicht besser timen können."¹⁴⁸ In Anbetracht dieses "Siegerdatums" will die Geburt eines Mädchens nicht ganz ins Bild passen, wie auch Doktor Hannemann nach der Geburt feststellt: "Wir haben heute den Tag von Königgrätz; schade, daß es ein Mädchen ist...Aber das andere kann ja nachkommen, und die Preußen haben viele Siegetage." (267)

Getauft wird Effis Kind "mit dem falschen Geschlecht auch noch am falschen Nationalfeiertag, nämlich dem des 'Erzfeindes' "¹⁴⁹ Napoleon am 15. August.

Fontane verweist allerdings nicht nur durch Daten und Anspielungen auf Preußen bzw. Bismarck. Er ist auch an einer genauen Darstellung und Analyse jener Gesellschaftsform interessiert, an der Effi letztendlich scheitern wird. Er stattet Effis Ehemann mit allen erdenklichen preußischen Eigenschaften aus und zeichnet damit "einen Menschentyp, an dem Effis natürliche Selbstentfaltung nur scheitern kann."¹⁵⁰

So wird auch deutlich, dass Preußen ein Militärstaat war und fast alle männlichen Figuren beim Militär dienen oder gedient haben: Effis Cousin Dagobert ist Offizier, Innstetten war einer und steht seit dem Krieg 1870/71 in Bismarcks Gunst, Effis Vater war Adjudant bei General Wrangel, Crampas ist Major der Landwehr usw. Wie zerstöre-

¹⁴⁸ Ebd.: S. 78

¹⁴⁹ Ebd.: S. 78.

¹⁵⁰ Grawe: *Theodor Fontane: Effi Briest.* (1985), S. 105.

risch das Politische für die Ehe von Innstetten und Effi war, deutet Fontane an, denn "[...] Innstettens Besuche auf dem pommerischen Landsitz des preußischen Ministerpräsidenten und deutschen Kanzlers trennen ihn von seiner Frau und rufen deren Spukangst hervor...[damit] wird sogar der spukende Chinese in den 'imperialen' Kontext des Romans eingefügt."¹⁵¹

Wie hoch die preußische Tugend der Ehre gehandelt wird, geht aus der Tatsache hervor, dass sogar der Kaiser bei der Duellfrage die Standesehre der Rechtsordnung vorzieht und Innstetten nach dem Duell nach nur sechs Wochen aus der Festungshaft entlässt.

Die Darstellung des allmählichen Zugrundegehens Effis vor dem Hintergrund des preußischen Gesellschaftspanoramas verdeutlicht das Spannungsverhältnis zwischen alt eingesessenen Konventionen, die in ihrer Macht noch ungebrochen zu sein scheinen, und dem Zweifel an ihnen, von Menschen, die unmittelbar am Zeitgeschehen beteiligt sind. "Menschliche Rührung, kritische Zeitanalyse und dichterische Gestaltung"¹⁵² gehen in *Effi Briest* eine "Verschmelzung" ein. Laut Lukács, der sich als erster mit diesem Thema auseinandergesetzt hat, zeigt gerade die Durchschnittlichkeit aller Figuren Fontanes und deren Schicksal, "wie die gesellschaftliche Moral des Bismarckschen Preußen-Deutschland sich im privaten Alltagsleben auswirkt."¹⁵³

Fontane demonstriert, wie der Mensch, "der nur das geringste Bedürfnis nach einem menschenähnlichem Leben hat, mit dieser Moral in Konflikt geraten muß"¹⁵⁴ und macht sich zum "Ankläger"¹⁵⁵, indem

¹⁵¹ Downes: *Effi Briest. Roman*. In: *Fontane Handbuch*. Hg. v. C. Grawe und H. Nürnberger. (2000), S. 636.

¹⁵² Grawe Christian: *Effi Briest*. In: *Fontanes Novellen und Romane*. Hg. v. C. Grawe. Stuttgart: Reclam 1991. S. 218.

¹⁵³ Lukács, Georg: *Der alte Fontane*. In: *Theodor Fontane*. Hg. v. Wolfgang Preissendanz. Darmstadt 1973. S. 74.

¹⁵⁴ Ebd.: S. 74.

¹⁵⁵ Ebd.: S. 74

er zeigt, wie eine "[...] einfache[n] Erzählung einer Ehe und ihres notwendigen Bruchs zu einer Gestaltung der allgemeinen Widersprüche der ganzen bürgerlichen Gesellschaft emporwächst."¹⁵⁶ Wülfing nennt als ein narratives Prinzip Fontanes, das hier zur Anwendung kommt, das Bestreben, "[...] diejenigen Texte, in denen von Menschen und Orten die Rede ist, in das Gewebe des vaterländischen Diskurses einzuweben und sie damit in einen überindividuellen 'Sinn'-Zusammenhang zu stellen: den 'Sinn'-Zusammenhang eines nationalen Bildgedächtnisses."¹⁵⁷

Veränderung des Lebensalters

Am auffälligsten sind Fontanes Veränderungen, die das Lebensalter der Hauptakteure betreffen. So lagen Else und Armand von Ardenne bei ihrer Heirat 1871 nur fünf Jahre auseinander, Else war 17 Jahre und Armand 22 Jahre alt. Effi und Innstetten dagegen trennen 21 Jahre. Innstetten könnte ebenso gut Effis Vater sein. Fontane weicht also von seiner Vorlage ab und erfindet "[...] den Altersunterschied als ein Strukturelement des Romans."¹⁵⁸ Doch allein der zeitliche Abstand zwischen den Eheleuten begründet noch nicht Effis Schritt zu einem Verhältnis: Innstetten wird als der Vertreter einer anderen Generation gezeigt. Er gehört noch zur gleichen wie Effis Eltern, und damit zu einer Generation, die noch einer veralteten Gesellschaftsordnung verhaftet ist, wie Innstetten am Ende selber feststellt.

Effis und Innstettens Ehe scheitert am "[...] Unterschied in Charakter und Temperament, den Fontane mit subtilen Mitteln konkretisiert."¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ebd.: S. 71

¹⁵⁷ Wülfing, Wulf: 'Aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar'. *Mythisierende Strukturen in Fontanes Narrationen*. In: *Fontane Blätter* 66 (1998), S. 81

¹⁵⁸ Müller-Seidel, Walter: *Fontanes 'Effi Briest'. Zur Tradition des Eheromans*. In: *Wissenschaft als Dialog*. Stuttgart 1969. S. 42.

¹⁵⁹ Restenberger: *Effi Briest*. (2001), S. 106.

Der Altersunterschied der Eheleute ist also "gesellschaftlich motiviert"¹⁶⁰, Innstetten verkörpert Verhaltensweisen, die mit denen Effis nicht übereinkommen können.

Der Eindruck, dass Innstettens Einstellungen eher denen von Effis Eltern ähneln, verstärkt sich noch durch den Hinweis, dass Innstetten einst ein Verehrer von Effis Mutter war.¹⁶¹ Nach Effis Beschreibung ihrer Mutter drängt sich der Eindruck auf, dass sie auch besser zu ihm gepasst hätte: "Sie ist doch eigentlich eine schöne Frau, findet ihr nicht auch? Und wie sie alles so weg hat, immer so sicher und dabei so fein und nie unpassend wie Papa." (175) Da die Charakterisierung von Effi auch im ersten Kapitel stattfindet, zeigt sich der Kontrast zwischen Mutter und Tochter deutlich. Hier wird Effi als kindlich und wild beschrieben. Durch die Art ihrer Charakterisierung vergrößert sich der Altersunterschied zwischen ihr und Innstetten indirekt noch mehr. Effi verkörpert eine neue Generation, Innstetten wird als Mann mit Prinzipien beschrieben, eine davon ist das Festhalten an veralteten Konventionen. Diese Einstellung nimmt er auch mit in die Ehe.

Motivation zum Ehebruch

Eine große Differenz liegt in der unterschiedlichen Motivation der beiden Frauen zum Ehebruch. Während Fontane deutlich werden lässt, dass Effi - im jugendlichen Alter von 18 Jahren - aus Langeweile ein Verhältnis mit Crampas eingeht, waren Else von Ardenne - die zum Zeitpunkt des Ehebruchs 1886 immerhin 33 Jahre alt war - und Emil Hartwich in echter Liebe verbunden und planten bereits, sich von ihren Ehegatten scheiden zu lassen. Aus den Briefen von Cram-

¹⁶⁰ Müller-Seidel: *Theodor Fontane*. (1975), S. 361.

¹⁶¹ Vgl. Glaser: *Theodor Fontane Effi Briest – im Hinblick auf 'Emma Bovary' und andere*. In: *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus*. (1980), S. 391.

pas, die Innstetten Jahre später findet, geht hervor, dass Crampas nie wie Hartwich eine Trennung von seiner Familie beabsichtigte.

Das Verhältnis zwischen Crampas und Effi wird von Fontane ausdrücklich *nicht* als Liebesverhältnis beschrieben. Effi fühlt sich "wie eine Gefangene"⁽³¹⁴⁾ der ganzen Situation. Betont wird ihr Gefühl von Ausweglosigkeit und Fremdbestimmtheit:

"Sie litt schwer darunter und wollte sich befreien. Aber wiewohl sie starker Empfindungen fähig war, so war sie doch keine starke Natur; ihr fehlte die Nachhaltigkeit, und alle guten Anwandlungen gingen wieder vorüber. So trieb sie denn weiter, heute, weil sie's nicht ändern konnte, morgen, weil sie's nicht ändern wollte. Das Verbotene, das Geheimnisvolle hatte seine Macht über sie."^(314f.)

Auch äußerlich hat sich eine Veränderung an Effi vollzogen, Innstetten spricht sie nach seiner Rückkehr von Berlin darauf an: "Du hast etwas von einem verwöhntem Kind, mit einmal siehst du aus wie eine Frau."⁽³²⁴⁾

Innstetten ahnt allerdings dabei nicht, dass diese Veränderung etwas mit Effis Affäre zu tun haben könnte, was auch Effi feststellt: "Wir Frauen, wir raten leicht. Wir sind nicht so schwerfällig wie ihr."⁽³²⁴⁾

Als ihre Beziehung zu Crampas zwangsläufig durch den Umzug nach Berlin beendet wird, erscheint Effi erleichtert. Deutlich wird dies vor allem, als sie nach Innstettens Ankündigung der neuen Stellung und des damit verbundenen Umzugs zunächst keine Worte findet vor lauter innerlicher Erregung: "Effi sagte kein Wort, nur ihre Augen wurden immer größer; um ihre Mundwinkel war ein nervöses Zucken, und ihr ganzer zarter Körper zitterte."⁽³²⁶⁾ Ihr Ausruf: "Gott sei Dank!"⁽³²⁶⁾ verrät sie dabei fast. Auch aus ihrem Abschiedsbrief, in dem sie schreibt, dass ihr die Abberufung nach Berlin wie ein Zeichen vorkomme, spricht der Wille, alles hinter sich lassen zu können: "Innstetten erwartet mich in wenig Tagen zurück, aber ich komme

nicht wieder[...]”(333) Als sie Crampas bei ihrer Abreise auf der Landungsbrücke sieht, erschrickt sie “[...] und freute sich doch auch.”(334)

Aus Crampas Reaktion auf die Nachricht von Effis Abreise - "Wie sollen meine Tage hier verlaufen ohne Dich! In diesem öden Nest!"(371) - spricht dagegen eher die Sorge um seinen künftigen Zeitvertreib, als die Klage um eine verlorene Liebe. Doch in gewisser Weise scheint auch er erleichtert zu sein: "[E]s ist die Rettung, und wir müssen schließlich doch die Hand segnen, die diese Trennung über uns verhängt."(371)

Als "Segnung" empfindet Effi dann auch den Umzug nach Berlin und "der nie richtig geliebte Verführer Crampas"¹⁶²verschwindet schnell aus ihrem Gedächtnis. Nach der Begegnung mit ihrer Tochter Anni, die für sie zum Schreckenserlebnis wird, macht sie ihrer Wut über Innstettens "Abrichtung" des eigenen Kindes Luft, nennt dabei Crampas einen "armen Kerl"(409), der von Innstetten "totgeschossen" wurde und das, obwohl sie ihn "nicht einmal liebte", "[...] und den ich vergessen hatte, weil ich ihn nicht liebte."(409) Damit wird noch einmal ausdrücklich die Bedeutungslosigkeit ihrer Beziehung zu Crampas betont sowie die Unverhältnismäßigkeit der Folgen, die daraus resultieren, der Tod von zwei Menschen nämlich.

Effi begeht Ehebruch, weil sie, selbst noch ein halbes Kind, mit der Ehe in die Welt der konservativ-preußischen Gesellschaft eintritt, die ihrer Lust nach Abenteuer und Abwechslung nicht im geringsten gerecht wird. Mit ihrem Ehebruch versucht sie, "den sozialen Rollenklischees und dem preußischen Syndrom, wie es vor allem der mora-

¹⁶² Zimmermann: *Was hat Fontanes 'Effi Briest' noch mit dem Ardenne-Skandal zu tun?* In: *Fontane Blätter* 64 (1997), S. 93.

lisch-enge, preußisch-patriotische Landadel repräsentiert"¹⁶³, zu entgehen.

Hinzu kommt, dass sie sich von Innstetten allein gelassen und vernachlässigt fühlt. Sie wirft ihm vor, ihr keine Zärtlichkeit entgegenzubringen: "Nur einen Kuß könntest du mir geben. Aber daran denkst du nicht. Auf dem ganzen weiten Weg nicht gerührt, frostig wie ein Schneemann. Und immer nur die Zigarre."(224)

Effis Ehebruch resultiert aus der Tatsache, dass sie auf Drängen ihrer Mutter die Vernunfteheliche einer Liebesehe vorgezogen hat. Das Scheitern dieser Ehe und Effis Flucht in eine Affäre zeichnet sich indirekt schon von Beginn an ab. Im Laufe des Romans enthüllt sich mehr und mehr die "Inkompatibilität"¹⁶⁴ zwischen Innstetten und Effi.

Hinzufügung der Spukgeschichte

Fontane selber bezeichnet den spukenden Chinesen als den "Drehpunkt der ganzen Geschichte"¹⁶⁵

Den Hintergrund bildet eine Geschichte rund um das "Spukhaus"¹⁶⁶ in Kessin: Man erzählt sich dort, dass das Haus, das Effi mit Innstetten beziehen wird, früher von einem Kapitän Thomsen bewohnt wurde, dessen Nichte Hochzeit in diesem Haus feierte. Die Braut hatte in der Hochzeitsnacht auch mit dem Chinesen getanzt, der Diener im Hause von Thomsen war, und war danach spurlos verschwunden. Der Chinese starb kurze Zeit später.

Nun hört Effi ihn nachts im Haus umhergehen und im großen leeren Saal über der Wohnung spuken.

¹⁶³ Downes: *Effi Briest*. In: *Fontane Handbuch*. Hg. v. C. Grawe und H. Nürnberger (2000), S. 363.

¹⁶⁴ Ebd. S. 342

¹⁶⁵ An Joseph Viktor Widmann, 19. November 1895. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968. S. 386.

¹⁶⁶ Ebd.: S. 386.

Eingeführt wird der Chinese von Innstetten bereits beim Eintreffen Effis in Kessin. Zunächst hat es noch den Anschein, dass Innstetten nur das "Nest" Kessin für Effi interessant machen will, in dem er ihr den Kontakt mit "Menschen aus aller Welt Ecken und Enden"(204) verspricht. Ihre Hoffnung, "allerlei Exotisches"(204) zu treffen, wandelt sich schnell in Angst um, als Innstetten auf den Chinesen zu sprechen kommt. Seine vagen Äußerungen bezüglich seiner Existenz verunsichern Effi, weil Innstetten in jedem Gespräch über den Spuk so tut "[...] als ob es doch möglich wäre."(205)

Während ihres Aufenthaltes verstärkt sich Effis Angst vor dem Chinesen zunehmend, besonders dann, wenn sie allein im Haus ist. Von Innstetten erhält sie wenig Verständnis. Nach dem erhellenden Gespräch mit Crampas wird ihr auch bewusst warum: Innstetten konstruierte mit dem Chinesen einen "Angstapparat aus Kalkül"(283), um Effi "[...] in Ordnung halten"(284) und nutzte ihn damit als reines "Erziehungsmittel"(283): "[...] so ein Spuk ist wie ein Cherub mit dem Schwert"(283), wird Effi von Crampas belehrt.

Müller-Seidel betont, dass die Hinzufügung der Spukgeschichte "[...] voll und ganz den Zwecken der Kunst [...]"¹⁶⁷ dient. Grawe schließt sich dieser Meinung an: Er sieht die Funktion der Spukgeschichte vor allem darin, "[...] die verschiedensten Deutungsfunktionen zu vereinigen und zum Beziehungsreichtum des Textes wesentlich beizutragen."¹⁶⁸

Eine Beziehung zum Schicksal Effis ist allein schon durch das Handlungsgeflecht der Spukgeschichte gegeben: "Wie der Chinese in die beginnende Ehe der angeblichen Enkelin Kapitän Thomsens ist Crampas in Effis Ehe eingetreten. Und so wandelt sich der Spuk zum

¹⁶⁷ Müller-Seidel: *Theodor Fontane*. (1975), S. 362.

¹⁶⁸ Grawe: *Theodor Fontane: Effi Briest*. (1985), S. 112.

Symbol ihres ehebrecherischen Vergehens."¹⁶⁹ Der Ehebruch mit Crampas verfolgt sie daher symbolisch bis nach Berlin, in Form eines Abziehbildes des Chinesen, das Roswitha mitgenommen hat.

Auch der Tod von Braut und Chinese deuten bereits Effis weiteres Schicksal an.

Anja Restenberger sieht in der Spukgeschichte außerdem einen weiteren "Faktor, mit dem Fontane die Affäre zwischen Effi und Crampas motiviert"¹⁷⁰, da er nämlich die zunehmende Entfremdung der Ehepartner voneinander verdeutliche, die Effi schließlich in die Arme von Crampas treibt.

Wie sehr sich Effi von Innstetten entfernt hat, drückt ein Brief aus, den sie an ihre Mutter schreibt und in dem sie sich über Innstettens Verhalten in Bezug auf den Spuk beschwert:

"[...] Er verlangte von mir, ich solle das alles als alten Weiberunsinn ansehen und darüber lachen, aber mit einem Mal erschien er doch auch wieder selber daran zu glauben und stellte mir zugleich die sonderbare Zumutung, einen Hausspuk als etwas Vornehmes und Altadliges anzusehen. Das kann ich aber nicht und will es auch nicht. Er ist in diesem Punkte, so gütig er sonst ist, nicht gütig und nachsichtig genug gegen mich."(254)

Im Vergleich zeigt sich, dass der Ton, in dem Effi noch in Briefen von der Hochzeitsreise über Innstetten sprach, sich sehr verschärft hat, vom "engelsguten"(201) Verhalten Innstettens ist keine Rede mehr.

Veränderung in der Figurenzeichnung

Zimmermann ist der Ansicht, dass sich in der Charakterisierung der Figuren Fontanes die größten Unterschiede finden lassen: Während der Liebhaber Effis, Major von Crampas, eher als ein Frauenheld und eine Spielernatur gezeichnet wird, war Emil Hartwich eine eher ex-

¹⁶⁹ Grawe: *Theodor Fontane: Effi Briest*. (1985), S. 114.

¹⁷⁰ Restenberger: *Effi Briest*. (2001), S. 124

travagante Erscheinung, vielseitig begabt und künstlerisch interessiert.

Fontane verändert auch den gesellschaftlichen Rang zwischen Ehemann und Liebhaber: Emil Hartwich war ein Bürgerlicher, während der Liebhaber Effis ein Major *von Crampas* ist. Effis Ehebruch vollzieht sich also innerhalb der Standesgrenzen.

Am meisten aber unterscheiden sich die beiden Frauengestalten.

Das Bild, das von Else von Ardenne überliefert wird, zeigt eine selbstbewusste und starke Frau, die sich von ihrem schweren Schicksal nicht unterkriegen ließ. Fontanes Effi ist eher das verwöhnte Kind, "mit unstillbarer Sehnsucht nach gesellschaftsenthobener Freiheit."¹⁷¹ Anja Restenberger bezeichnet diese "Verkindlichung seiner Heldin" als Fontanes "weitreichendste Veränderung, die Fontane im Vergleich mit seinem realen Vorbild macht."¹⁷² Bereits in der Eingangsszene wird deutlich: Effi ist in ihrem Äußeren und in ihrem inneren Wesen noch ein Kind. Sie wird als wild und ungestüm beschrieben und "spielt" Verstecken mit ihren Freundinnen, wobei sie "jeden Tag wenigstens zwei-, dreimal"⁽¹⁷⁴⁾ stürzt.

Von der Ehe und Liebe hat Effi nur diffuse Vorstellungen: Als ihre Mutter sich erkundigt, ob sie denn Innstetten auch wirklich liebe, antwortet Effi lapidar: "Warum soll ich ihn nicht lieben? Ich liebe Hulda, und liebe Bertha, und liebe Hertha. Und ich liebe auch den alten Niemeyer. [...] Ich liebe alle, die es gut mit mir meinen."⁽¹⁹⁴⁾ Innstetten reiht Effi also in die Reihe der Personen ein, mit denen sie freundschaftlich verbunden ist, von partnerschaftlicher Liebe spricht sie hier aber nicht. Häufig plappert Effi auch einfach Formulierungen ihrer Eltern nach, wie beispielsweise einen "Lieblingssatz" ihres Vaters: "Weiber weiblich, Männer männlich"⁽¹⁷⁴⁾, so wie sie auch die

¹⁷¹ Ebd.: S. 95.

¹⁷² Ebd.: S. 107

Argumentation ihrer Mutter übernimmt und man den Eindruck hat, sie habe die gesellschaftliche Aufgabe, die an sie als Frau gestellt wird, bereits vollkommen verinnerlicht: Auf die Frage ihrer Freundinnen, ob Innstetten auch der Richtige für sie sei, antwortet sie: "Gewiß ist es der Richtige [...] Jeder ist der Richtige. Natürlich muß er von Adel sein und eine Stellung haben und gut aussehen."(182) Fontane macht damit deutlich, dass Effi sich bisher noch keine eigene Meinung bilden konnte und sich eigentlich noch in der Entwicklung befindet. Sie empfindet dieses Defizit selber, wenn sie bekümmert feststellt, dass sie, im Gegensatz zu Innstetten, gar keine Prinzipien habe und sich deshalb vor ihm fürchte:

"Und ich glaube, Niemeyer sagte nachher sogar, er sei auch ein Mann von Grundsätzen. Und das ist, glaub ich, noch etwas mehr. Ach, und ich...ich habe keine. Sieh, Mama, da liegt etwas, was mich quält und ängstigt. Er ist so lieb und gut gegen mich und so nachsichtig, aber ich fürchte mich vor ihm."(195)

Durch die starke Verkindlichung Effis tritt Innstettens Reife und Prinzipientreue um so stärker hervor. Auch Effis Natürlichkeit grenzt sie von Innstetten ab: Das "Naturkind"(197) Effi steht dem "Kunstfex"(197) Innstetten gegenüber.

Durch die vorgenommenen Veränderungen macht Fontane deutlich, wie sehr sich die Charaktere der Eheleute unterscheiden. Die Folge davon ist, dass der Leser die Verbindung von Innstetten und Effi zunehmend als unpassend empfindet.

Die Verjährungsfrist

Zwischen dem eigentlichen Ehebruch und dessen Aufdeckung vergehen in Fontanes Roman sieben Jahre, der Leser erfährt die Tatsache durch eine der vielen Zeitangaben, die Fontane einfügt: "[...] als aber eine lange, lange Zeit – sie waren schon im siebenten Jahr in

ihrer neuen Stellung – vergangen war[...]”(362). Im Anschluss an diese Zeitangabe folgt die Szene der Entdeckung der Briefe. Effi befindet sich in einem Kuraufenthalt, als Innstetten durch einen Zufall auf die Briefe von Crampas stößt.

Zwar erfolgt die Aufdeckung des Ehebruchs in der Ardenne-Geschichte auch durch das Auffinden von Briefen, allerdings gibt es keinen zeitlichen Abstand zwischen Ehebruch und Entdeckung. Else und Hartwich standen vielmehr kurz davor ihre Ehepartner zu verlassen, die Scheidung einzureichen und durch eine Heirat ihre Beziehung zu legitimieren.

Walter Müller-Seidel sieht in dem Zufügen einer solchen "Verjähmung" "die künstlerisch bedeutendste Abweichung von der 'Quelle'".¹⁷³

Fontane bringt damit nämlich die Diskussion um eine "Verjährungsfrist"¹⁷⁴ mit ins Spiel. Die zeitliche Verzögerung der Entdeckung des Ehebruchs verschärft die Diskussion um die angemessene Reaktion von Innstetten und stellt die Notwendigkeit des Duells in Frage: Es kommt im Roman zur Diskussion um Sinn und Zweck des Duells. Lukács spricht von "Hohlheit der Ehrenkonventionen"¹⁷⁵, die hier von Fontane in zugespitzter Form demonstriert wird. Zunächst zeigt sich Innstetten noch unsicher. Er konstatiert: "Es gibt eine Verjährungstheorie natürlich, aber ich weiß noch nicht, ob wir hier einen Fall haben, diese Theorie gelten machen zu lassen."(372)

Er bringt sogar die Möglichkeit zur Sprache, auf ein Duell zu verzichten. Er fühle sich zwar "unendlich unglücklich"(373), sei aber dennoch "ohne jedes Gefühl von Haß oder gar von Durst nach Rache."(373) Er führt dieses Gefühl auf die große Zeitspanne zurück, die zwischen dem Ehebruch und der Entdeckung liegt. "Ich hätte nie geglaubt,

¹⁷³ Müller-Seidel: *Fontanes 'Effi Briest'. Zur Tradition des Eheromans*. In: *Studien zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. (1969), S. 49.

¹⁷⁴ Ebd.: S. 93.

¹⁷⁵ Lukács: *Der alte Fontane..* In: *Theodor Fontane*. (1973), S. 75.

daß die *Zeit*, rein als Zeit, so wirken könne."(373) Schließlich gibt er auch zu, seine Frau immer noch zu lieben und "in meinem letzten Herzenswinkel zum Verzeihen geneigt"(373) zu sein. Die sieben Jahre sind also der Grund dafür, dass Innstetten überhaupt in Erwägung zieht, die ganze Sache beizulegen. Es wird ebenfalls deutlich, dass er an keinem persönlichen Rachefeldzug interessiert ist. Es geht ihm nicht darum, Crampas zur Verantwortung zu ziehen, um sich eigene Genugtuung zu verschaffen.

Worum es ihm eigentlich geht und warum "es trotzdem sein muss"(373), bringt Innstetten im Gespräch mit Wüllersdorf deutlich zum Ausdruck: Nicht die individuelle Einstellung Einzelner ist seiner Meinung nach maßgeblich bei Entscheidungen dieser Art, sondern vielmehr die Tatsache, dass man einem Kollektiv angehört, an dessen Regeln und Vorschriften man sich zu halten habe: "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."(373) Innstetten bringt damit die Macht zur Sprache, die die gesellschaftlichen Normen auf ihn ausüben und die ihn in seiner Entscheidung maßgeblich beeinflussen. Er nennt es das "tyrannisierende Gesellschaftsetwas"(374), dem er sich unterworfen, aber auch verpflichtet fühlt. Wüllersdorf folgt dieser Argumentation, wenn er eingesteht: "Unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, solange der Götze gilt."(375) Nach dem Duell wird in einem Selbstgespräch Innstettens Haltung noch einmal verdeutlicht. Zunächst versucht er sich von Schuld freizusprechen, indem er sich einredet, Schuld sei nicht zeitgebunden und damit auch nie hinfällig. Außerdem verlange Schuld regelrecht nach Sühne! Verjährung sei nur etwas Halbes, "etwas Schwächliches, zum mindestens was Prosaisches."(380)

Doch so recht überzeugt scheint er von dieser Erkenntnis doch nicht zu sein, denn "wo dies für ihn feststand, warf er's auch wieder um. "Es *muß* eine Verjährung geben, Verjährung ist das einzig Vernünftige."(380) Innstetten erkennt, wie unscharf die Grenzen verlaufen, bei der Frage nach der Rechtfertigung eines Duells und wie nahe "Ehre" und "Unsinn" beieinander stehen: "Treibt man etwas auf die Spitze, so übertreibt man und hat die Lächerlichkeit. Kein Zweifel. Aber wo fängt es an? Wo liegt die Grenze? Zehn Jahre verlangen noch ein Duell und da heißt es Ehre, und nach elf Jahren oder vielleicht schon bei zehneinhalb heißt es Unsinn. Die Grenze, die Grenze. Wo ist sie?"(380)

Innstetten erkennt hier, dass die Frage nach Vergebung einer Schuld eigentlich nur nach individuellen Maßstäben erfolgen kann und eben nicht nach vorgegebenen. Diese individuellen Maßstäbe aber vermag Innstetten nicht anzusetzen, weil er sein persönliches Eheproblem auf die gesellschaftliche Ebene hebt und es damit eigentlich zum Gesellschaftsproblem macht. Müller-Seidel betont in diesem Zusammenhang, dass die Ehe im 19. Jahrhundert nicht den privaten Charakter innehatte wie heute, sondern "eine gesellschaftliche Veranstaltung schlechthin"¹⁷⁶ war. Im "Zeitroman" *Effi Briest* kommt dieses Phänomen deutlich zum Ausdruck: "Die Gesellschaft als Orientierungspunkt allen Denkens behält das letzte Wort."¹⁷⁷ Wie stark Innstetten den preußischen Wertekanon verinnerlicht hat, spricht aus der Tatsache, dass Innstettens Forderung nach einem Duell nicht aus einer Kurzschlusshandlung entsteht, sondern das Ergebnis einer intensiven Reflexionsphase ist.

¹⁷⁶ Müller-Seidel: *Theodor Fontane* (1975), S. 354. Wie wenig privat mit der Ehe umgegangen wurde, macht beispielsweise auch die Veröffentlichung des Ardenne-Skandals in der Tagespresse deutlich.

¹⁷⁷ Müller-Seidel: *Theodor Fontane* (1975), S. 366.

Effis früher Tod

Else von Ardenne lebte nach dem Duell noch über 60 Jahre.

Fontane lässt Effi nur dreieinhalb Jahre nach dem Duell sterben. Verschiedene Hinweise und Motive auf die Todesnähe durchziehen den ganzen Roman. Gleich am Anfang ist von der Schaukel an den zwei "Stricken"(171) die Rede¹⁷⁸, die nicht nur die Assoziation mit einem Galgen nahe legen, sondern auch den waghalsigen Zug in Effis Charakter symbolisieren, wie ihn auch ihre Mutter sieht: "Immer am Trapez, immer Tochter der Luft."(172)

"Effis Bedürfnis zu schaukeln deutet auf die Leichtigkeit ihres Wesens [hin], die so schnell in Leichtsinn umschlägt und so zu einer Gefahr für sie wird."¹⁷⁹ Sie selbst gibt zu, dass sie sich von dieser Gefahr angezogen fühlt. Am Schluss des Romans schaukelt Effi noch einmal und nimmt mit den Worten: "Mir war, als flög ich in den Himmel"(410) ihren Tod voraus.

Auch die Versenkung der Schlusen "auf offener See"(177) am Anfang des Romans und Effis Hinweis darauf, dass früher auf diese Weise untreue Frauen den Tod fanden, deuten ihr frühes Ende bereits an. (Vgl. dazu den Exkurs zum Motiv der Melusine im Anschluss an dieses Kapitel).

Effis allmähliches Zugrundegehen wird von Fontane genau geschildert: Gleich nach der Scheidung beginnt ihr sozialer Abstieg und sie muss quasi am Rande der Gesellschaft leben. Mit dem Besuch ihrer Tochter Anni kommt es zum endgültigen Zusammenbruch. Effi erkennt ihre eigene Schuld, aber auch die Innstettens, der ihre eigene Tochter "schulmeisterlich" abgerichtet hat "wie einen Papagei"(409):

¹⁷⁸ Vgl. Demetz, Peter: *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1973. Demetz sieht die Schaukel als "eigentliches Schicksals- und Todesmotiv." (Ebd.: S. 187).

¹⁷⁹ Grawe: *Theodor Fontane: Effi Briest*. (1985), S. 55.

"Mich ekelt, was ich getan; aber was mich noch mehr ekelt, das ist eure Tugend."(409) An dieser Stelle spricht Effi auch zum ersten Mal von ihrem eigenen Tod: "Ich muß leben, aber ewig wird es ja wohl nicht dauern." (409)

Nach Effis Zusammenbruch wird der Arzt Rumschüttel zu Rat gezogen. Er ist es auch, der Effis Eltern von dem schlechten Zustand und dem "Dahinsiechen" ihrer Tochter in Kenntnis setzt und sie auffordert Effi nach Hause zu lassen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Rumschüttel nur medizinische Erklärungen in dem Brief benutzt, was deutlich macht, dass Fontane den Tod Effis auf zwei verschiedenen Ebenen begründet¹⁸⁰: Auf der physischen Ebene mit der Diagnose von Rumschüttel, der bei Effi "die ersten Zeichen eines Nervenleidens"(409) feststellt und betont, dass "[e]ine Disposition zur Phtisis"(410) schon immer da war. Auf der psychologischen Ebene aber geht Effi an den starren Konventionen der Gesellschaft zugrunde.

Der Schluss, den Fontane wählt, wirft die Frage nach Verantwortung und Schuld am Schicksal Effis auf.

Charlotte Jolles, die sich intensiv mit dem Schluss von *Effi Briest* auseinandergesetzt hat¹⁸¹, ist überzeugt davon, dass "[i]n keinem anderen Roman [...] so viele Fäden zusammen[laufen] wie in *Effi Briest*."¹⁸² Sie weist außerdem darauf hin, dass Fontane in allen seinen Romanen viel Wert auf die künstlerische Ausgestaltung und viel "Gewicht vor allem auf Symmetrie und Rundung und säuberlichen Abschluss"¹⁸³ legte. So durchzieht die Frage nach der Schuld an Effis

¹⁸⁰ Ebd.: S. 89.

¹⁸¹ Vgl.: Jolles, Charlotte: 'Gideon ist besser als Botho'. *Zur Struktur des Erzählchlusses bei Fontane*. In: *Festschrift für Werner Neuse*. Hg. v. Herbert Lederer und Joachim Seyppel. Berlin 1967. S. 76-93.

¹⁸² Ebd.: S. 83.

¹⁸³ Ebd.: S. 84.

Schicksal den ganzen Roman. Schon vor der Ehe kommen den Eltern Effis leise Zweifel an ihrer selbst arrangierten Verbindung zwischen Effi und Innstetten. Immer wieder fragt Effis Mutter, wie Effi sich fühle und ob sie keine Bedenken habe. Mitunter scheint es fast, als wundere sie sich über die positiven Antworten von Effi: "Du bist sonderbar. Und daß du vorhin weintest."⁽¹⁹⁴⁾ Und nach der Hochzeit zweifelt sie daran, dass Innstetten Effis "Hang nach Spiel und Abenteuer"⁽²⁰⁰⁾ befriedigen wird. Als eine Karte Effis von der Hochzeitsreise eintrifft, aus der deutlich hervorgeht, dass Effi sich nicht besonders wohl fühlt und von Heimweh geplagt wird, entspinnt sich ein Gespräch zwischen den Eltern, dass das Thema 'Schuld' wieder anklingen lässt. Effis Eltern beginnen bereits sich gegenseitig die Schuld zuzuschreiben: " 'Ja', sagte Briest, 'sie hat Sehnsucht. Diese verwünschte Reiserei.' "⁽²⁰¹⁾ Worauf seine Frau antwortet: " 'Warum sagst du das jetzt? Du hättest es ja hindern können. Aber das ist so deine Art, hinterher den Weisen zu spielen. Wenn das Kind in den Brunnen gefallen ist, decken die Ratsherren den Brunnen zu.' "^(201f.) Auf ihre Fragen und Vorwürfe bekommt sie allerdings keine befriedigende Antwort. Bei Fragen zu seiner eigenen Schuld am Geschehen weicht der alte Briest mit einer immer wiederkehrenden Formel aus: "[...] das ist ein zu weites Feld." ⁽⁴²⁷⁾

Und auch am Schluss, als die Frage nach der eigenen Schuld zum ersten Mal explizit ausgesprochen wird ("Ob wir nicht vielleicht doch schuld sind?"⁽⁴²⁷⁾) – flüchtet er sich in diese Worte: "Ach, Luise, laß...das ist ein *zu* weites Feld."⁽⁴²⁷⁾

Jolles weist darauf hin, dass Briest damit einer "klaren Antwort" ausweicht, und damit der Autor auch uns keine klare Antwort auf die Schuldfrage gibt: "[E]r muß sie uns schuldig bleiben [...] Unser ganzes so verwirrtes und widerspruchsvolles Leben spiegelt sich in der Welt dieses Romans wider, und Charakter und Zufall, gesellschaftli-

che Bedingungen und Verantwortung sind unlösbar miteinander verzahnt."¹⁸⁴ Auch wenn die Schuldfrage am Ende unbeantwortet bleibt, dadurch, dass sie den ganzen Roman hindurch immer wieder anklingt, wird die Frage nach menschlicher und gesellschaftlicher Verantwortung aufgeworfen.

Hinzu kommt, dass Effis Tod von Fontane wie eine Erlösung dargestellt wird, ihrem Wunsch nach "Ruhe, Ruhe"(426) wird durch den Tod nachgekommen. Effi nimmt den Tod als Sühne entgegen und ist von dem Wunsch erfüllt, mit "Gott und den Menschen versöhnt, auch versöhnt mit *ihm*"(425) zu sterben. Allerdings bedeutet es für sie eine persönliche Versöhnung: Ihr hartes Urteil, das sie nach dem Besuch von Anni gefällt hatte und in dem sie von dem Ekel sprach, den sie für Innstetten und die Gesellschaft empfindet, nimmt sie nur in Teilen zurück. Sie erkennt die Moral der Gesellschaft, der sich Innstetten verschrieben hat, an, "allerdings mit einer sehr bedeutsamen Einschränkung"¹⁸⁵: "Denn er hatte viel Gutes in seiner Natur und war so edel, wie jemand sein kann, der ohne rechte Liebe ist."(425)

Effi macht damit deutlich, was die Gesellschaft, der Innstetten sich verpflichtet fühlt, hervorbringt: Menschen, deren höchste Werte nicht Liebe sind, sondern Ehre, Sitte und Konvention.

Wie wenig vereinbar Effis Charakter mit diesen gesellschaftlichen Ansprüchen ist, verdeutlicht Fontanes Figurenzeichnung: Er entwirft in Effi ein "Naturkind", dessen natürliches Wesen mit der Gesellschaft in Konflikt gerät. Ihr starker Drang zum Elementaren fügt sie ein in die Reihe von Fontanes melusinenhaften Frauengestalten.

EXKURS: Fontanes "Melusinen"

¹⁸⁴ Jolles, Charlotte: 'Gideon ist besser als Botho'. Zur Struktur des Erzählschlusses bei Fontane. In: *Festschrift für Werner Neuse*. (1967), S. 86.

¹⁸⁵ Ebd.: S. 85.

Renate Schäfer konstatiert, dass das Motiv der Melusine "[...] in der Gedanken- und Vorstellungswelt des Dichters durch Jahrzehnte hindurch gegenwärtig blieb."¹⁸⁶ Züge der Melusine hat Fontane zahlreichen Frauengestalten seiner Romane verliehen. Wie ein roter Faden zieht sich das Melusinenmotiv durch seine Romanwelt.

Fontane rekurriert auf die Sage von der schönen Melusine, die sich jeden Sonnabend aufgrund eines Fluches ihrer Mutter in ein Schlangenweib verwandelt und diesem Fluch solange unterliegt, bis sie einen Mann findet, der gelobt, sie samstags weder zu belauschen noch zu berühren. Melusine ist verdammt, wenn ihr Mann das Versprechen bricht. Im Ritter Raimund findet Melusine diesen Mann. Er allerdings bricht sein Gelöbnis und sieht Melusine als Nixe. Diese flieht daraufhin in Gestalt eines Drachens.¹⁸⁷

Die Sage von Melusine ist die Variante eines weltweit verbreiteten Märchens: "[...] der Geschichte von der Verbindung eines übernatürlichen Wesens, meist einer dämonischen Verführerin, mit einem Menschen und von deren Lösung, die nach der Verletzung des Geheimnisses erfolgt."¹⁸⁸

Mit Melusine verwandt ist Undine, bekannt durch Fouqués Märchen und Hans Christian Andersens "Kleine Meerjungfrau". In beiden Sagen geht es um die Verbindung einer Frau, dargestellt als verführerisches, übernatürliches Wesen mit einem Mann, der durch einen Tabubruch die Trennung herbeiführt. Im Gegensatz zu Melusine ist Undine eher erlösungsbedürftig und opferbereit. Melusine ist dagegen mit starker erotischer Ausstrahlung und dämonischer Macht ausgestattet, ist damit gefährlicher. Gemeinsam haben sie die enge Bindung

¹⁸⁶ Schäfer, Renate: *Fontanes Melusinen-Motiv*. In: *Euphorion* 56 (1962), S. 69.

¹⁸⁷ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 1992. Stichwort: *Melusine*. S. 514-516.

¹⁸⁸ Ebd. S. 515.

zum Elementaren, die magische Anziehungskraft zu Wasser, Feuer und Luft.

Welche Fassungen des Melusine-Themas innerhalb der deutschen Dichtung Fontane kannte, ist nicht genau zu rekonstruieren. Schäfer glaubt, dass er die Tiecksche Bearbeitung des Themas kannte, ebenfalls Goethes *Neue Melusine*, eventuell auch Andersens Märchen. In jedem Fall aber war Fontane mit der bekanntesten Fassung des Themas, mit Fouqués *Undine*, vertraut.

Der erste Entwurf¹⁸⁹ Fontanes zu einer "Melusine" stammt aus den Jahren 1877 oder 1878¹⁹⁰ mit dem Titel *An der Kieler Bucht*. Fontane charakterisiert darin das Mädchen, um das es gehen soll: "[...] eine Art *Wassernixe*, das Wasser ist ihr Element: baden, schwimmen, fahren, segeln, Schlittschuhlaufen. Alles was künstl. oder liter. damit zusammenhängt, entzückt sie, drüber liest sie, davon spricht und schreibt sie, sie hat Bücher und Bilder *dieses* Inhalts. Sie liebt das Melusinen-Märchen und Mörikes Gesicht von der 'Windsbraut'. Und *elementar* geht sie unter. Sie verschwindet; man weiß nicht wie; nur sagen- und legendenhaft klingt es."¹⁹¹ Es folgt ein Entwurf zu dem "Melusinenroman" *Oceane von Parceval*¹⁹², der jedoch nie zur Ausführung gelangt. Schäfer sieht hier die "autonome Gestaltung des Melusine-Motivs am weitesten ausgeführt."¹⁹³ *Oceane* erscheint als ein dem Wasser verschriebenes Elementarwesen mit Sehnsucht nach

¹⁸⁹ Ohl, Hubert: *Melusine als Mythos bei Theodor Fontane*. In: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jh.* Hg. v. Helmut Koopmann. Frankfurt a. M. 1979. Ohl weist darauf hin, dass etwa zur selben Zeit wie *An der Kieler Bucht* der Roman *Grete Minde* entsteht, dessen Hauptgestalt er als eine Art Vorläuferin der anderen Melusine-Figuren Fontanes erklärt, da sie von ihrem Geliebten schon als "verwunschene Prinzessin oder eine Hexe" bezeichnet wird, und ihr Wesen ambivalente Züge aufweist, nämlich einerseits das "Gebundensein an das Elementare" und andererseits eine "Sehnsucht nach Freiheit". (Ebd.: S. 295)

¹⁹⁰ Ebd.: S. 295.

¹⁹¹ NyA I/ V, S. 627.

¹⁹² NyA. I/ V, S. 794-808.

¹⁹³ Schäfer: *Fontanes Melusinen-Motiv*. In: *Euphorion* 56 (1962), S. 71.

"Wärme des Gefühls und Teilhabe am Menschlichen"¹⁹⁴. Innerhalb der vollendeten Romane bildet die Gestalt Hilde Rasmussens aus *Erlernklipp* (1878) die erste Melusinen-Figur. Fontane hat den Typus seiner melusinenhaften Frauengestalten in einer Skizze zu dem Roman zusammengefasst: "Hauptfigur: ein angenommenes Kind, schön, liebenswürdig, poetisch-apathisch, an dem ich beflissen gewesen bin, die dämonisch-unwiderstehliche Macht des Illegitimen und Languissanten zu zeigen. Sie tut nichts, am wenigsten etwas Böses, und doch verwirrt sie regelrechte Verhältnisse. Sie selbst, ohne den Grundton ihres Wesens zu ändern, verklärt sich und überlebt das Wirrsal, das sie gestiftet."¹⁹⁵

Die eigentümliche Passivität, von der hier gesprochen wird, der Hang dazu den Tod ohne Widerstand zu akzeptieren, und die gleichzeitige Sehnsucht nach wahrem Glück, zeichnet alle "Melusinen" Fontanes aus. Fontanes Melusinen sind alle von einer Art Elementartrieb bestimmt. Vincent J. Günther sieht in ihr "das Symbol einer elementaren Bedrohung"¹⁹⁶.

Auch in seinen Gesellschaftsromanen nimmt Fontane die Melusinen-Thematik wieder auf, wie in *Cécile* (1884-1888), in *Unwiederbringlich* mit der Gestalt der Ebba von Rosenberg, in *Melusine* von Barby bis hin zu *Effi Briest*.

In *Effi Briest* ist ihre Beziehung zum Wasser von Anfang an stark ausgebildet.

Bereits im ersten Kapitel wird Effis Beziehung zum Wasser sichtbar. Als vorausdeutendes Element, in dem Effi feierlich die Stachelbeerschalen versenkt und dabei erzählt, dass früher "vom Boot aus [...]"

¹⁹⁴ Ohl, Hubert: *Melusine als Mythos bei Theodor Fontane*. In: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jh.* (1979), S. 297.

¹⁹⁵ An Emilie Fontane, 20. März 1880. In: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968. S. 22.

¹⁹⁶ Günther, Vincent J.: *Das Symbol im erzählerischen Werk Fontanes*. Bonn: H. Bouvier und Co. Verlag 1967. S. 63.

arme unglückliche Frauen versenkt worden seien, natürlich wegen Untreue."(177)

Aus eben diesem Teich steigen am Ende des Romans auch die Nebel zu ihr auf, die sie "wieder aufs Krankenbett warfen"(424) und damit ihren Tod ankündigten. Auch während der Verführungsszene kommt Wasser mit ins Spiel. Effi gibt zu, dass, falls sie aus dem Schlitten fiele, sie "am liebsten gleich in der Brandung"(304) landen würde. Kurze Zeit später glaubt sie Musik zu hören, aus der Nähe des Meeres, "ein unendlich feiner Ton, fast wie menschliche Stimme"(304) und vermutet, dass es die Meerjungfrauen sein könnten. In dem Schloon, der auf der nächtlichen Schlittenfahrt im Treibsand stecken bleibt, sieht Glaser "[...] das ausgeführte Bild von Effis Seelenlandschaft"¹⁹⁷: Da wird es ein Sog, und am stärksten immer dann, wenn der Wind nach dem Lande steht. Dann drückt das Meerwasser in das kleine Rinnsaal hinein, aber nicht so, dass man es sehen kann. Und das ist das schlimmste von der Sache, darin steckt die eigentliche Gefahr. Alles geht unterirdisch vor sich, und der ganze Strandsand ist dann bis tief hinunter mit Wasser durchsetzt und gefüllt. Und wenn man dann über solche Sandstelle weg will, die keine mehr ist, dann sinkt man ein, als ob es ein Sumpf oder ein Moor wäre."(306) Eine Anspielung auf Effis innere "Triebbewegungen" und die Gefahr des Versinkens ist hier unübersehbar. Glaser vermutet, dass Fontane damit, "Effis sinnliche Verödung"¹⁹⁸ andeuten wollte.

Interessant ist, dass in früheren Fassungen Effi noch den Namen "Betty von Ottersund" trägt. Die Beziehung zum Wasser wird dadurch schon durch den Namen angedeutet. Auch die Verführungsszene findet hier in unmittelbarer Nähe zum Strand statt. Und es ist

¹⁹⁷ Glaser: *Fontane: Effi Briest*. (1992), S. 408.

¹⁹⁸ Glaser, Horst Albert: *Theodor Fontane: 'Effi Briest' (1894). Im Hinblick auf Emma Bovary und andere*. In: *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus*. Hg. von Horst Denkler. Stuttgart: Reclam 1992. S. 408..

die Brandung, die ein heimliches Gespräch zwischen Effi und "dem Hauptmann", wie Crampas noch heißt, überhaupt möglich macht: "Er beugte sich vor. 'Es hört Sie niemand, gesegnet sei die Brandung, die neben uns rauscht`".¹⁹⁹

Der Reiz am Melusinen-Motiv lag für Fontane vermutlich am "Reiz der Gestalt gewordenen Magie der Natur"²⁰⁰. Hubert Ohl weist bei Fontane eine gegen Ende der 70er Jahre einsetzende Faszination "[...] durch eine bestimmte Erscheinungsform des Weiblichen - als einer elementaren Naturmacht, die sich hinter rätselvoller Kühle und Distanz verbirgt"²⁰¹, nach. Schäfer stellt aber eine mit der Zeit "fortschreitende Dämpfung des Stils"²⁰² fest: Während anfangs noch der Nixencharakter durch Attribute wie Wasserschloss, Teichrosen usw. betont wird, verwandelt sich die Nixe allmählich ins Menschliche: Fontane domestiziert "die Nixengestalt bis zur Liebenswürdigkeit der Gräfin Melusine hin [...]. Fontane macht sich die Gestalt zu eigen, indem er sie aus dem Bereich jener Natursymbolik entfernt, in welchem sie literarisch vorgeformt war. [...] Die Gestalt konnte nur sinnvoll werden, wenn der Hintergrund der Naturmagie, der Elemente, zum Sinnbild einer menschlichen Existenzform wurde."²⁰³

Genau hier setzt nämlich Fontanes Interesse ein, wie auch Ohl in seiner These formuliert: Im Sinnbild oder Motiv der Melusine verband Fontane "das intellektuelle Interesse des psychologischen Beobachters mit der in seinem Werk schon früh nachweisbaren Affinität zu

¹⁹⁹ Zit. n.: Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walter Keitel. München: 1.Abt./ 4.Bd.: *Romane, Erzählungen, Gedichte*. München 1963. S. 713-717.

²⁰⁰ Schäfer: *Fontanes Melusinen-Motiv*. In: *Euphorion* 56 (1962), S. 73.

²⁰¹ Ohl, Hubert: *Melusine als Mythos bei Theodor Fontane*. In: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jh.* (1979), S. 290.

²⁰² Schäfer: *Fontanes Melusinen-Motiv*. In: *Euphorion* 56 (1962), S. 100.

²⁰³ Ebd.: S. 101.

verschiedenen Formen des Elementaren im menschlichen wie außermenschlichen Bereich"²⁰⁴.

Fontane nutze das Melusinenmotiv, um mit Hilfe von mythisierenden Strukturen auf den Bereich des menschlichen Lebens hinzuweisen, der der elementaren Natur verschrieben ist, "an die der Mensch auch als gesittetes Wesen, auch als 'animal rationale' gebunden bleibt"²⁰⁵ und die als unberechenbarer Moment innerhalb einer durch Regeln und Konventionen bestimmten Gesellschaft ihr Recht einfordert. Zur Ausbildung solcher mythisierenden Strukturen innerhalb seiner Romane kommt es laut Ohl durch Fontanes Neigung zur Wiederholung: Figurenkonstellationen kehren immer wieder, genau wie Erzählmuster und –situationen und demonstrieren damit "[...] die Wiederkehr naturhafter 'Konstanten' im menschlichen Dasein."²⁰⁶

Wülfig nennt noch eine weitere Funktion des Melusinen-Motivs:

Er erinnert daran, dass durch die genaue Angabe einer Reihe von preußisch-patriotischen Daten dem Anspruch der "Wahrung des realistischen Kontextes"²⁰⁷ genügt - gleichzeitig dem Roman aber eine "kohärente Symbolstruktur"²⁰⁸ verliehen wird:

Der Roman macht nämlich deutlich, wie eng Effis Lebensweg mit dem "politischen System" Bismarcks verknüpft ist, wie weit Politik und Patriotismus in ihr Leben einschneiden und es bestimmen. Die Stilisierung Effis zum "Naturkind", zur Melusine hat damit eine weitere Folge: Sie demonstriert die Entfernung Effis zum Bismarck-

²⁰⁴ Ohl, Hubert: *Melusine als Mythos bei Theodor Fontane*. In: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jh.* (1979), S. 290. Ohl stellt seine These in Anlehnung an die von Thomas Mann entworfene Formel von "Mythus und Psychologie" im Erzählwerk Fontanes auf.

²⁰⁵ Ebd.: S. 304.

²⁰⁶ Ebd.: S. 292.

²⁰⁷ Wülfig, Wulf: *'Aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar': Mythisierende Strukturen in Fontanes Narrationen*. In: *Fontane Blätter* 66 (1998), S. 79.

²⁰⁸ Ebd.: S.79.

System, das als inhuman gezeichnet wird. Effis "Natürlichkeit" wird als unvereinbar mit den gesellschaftlichen Anforderungen empfunden.

Das Melusinenmotiv, dass in Effis gefährlicher Affinität zum Wasser zum Vorschein kommt, fungiert damit als Gegenbild der Gesellschaft.²⁰⁹

Nachdem nun verdeutlicht wurde, welche Art von Veränderungen Fontane vorgenommen hat und welche Bedeutung sie für den Roman haben, soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, welcher erzähltechnischen Mittel Fontane sich bediente, um die genannten Stoff- und Motivmischungen in die Erzählung einzulassen und welchen Einfluss die Kenntnis der präraffaelitischen Kunst auf die Figurenzeichnung von Effi hatte.

²⁰⁹ Vgl. Grawe: *Theodor Fontane: Effi Briest*. (1985), S. 99.

4.3 "Disguised symbolism" als Prinzip der ästhetischen Verdichtung

Fontanes Symbolbegriff

Fontane selber hat (in Bezug auf *Irrungen, Wirrungen*) von den "tausend Finessen"²¹⁰ gesprochen, mit denen er seine Romane auszustatten pflegte. Was er damit meint, liegt auf der Hand: Er bezieht sich auf die "künstlerische Komplexität"²¹¹, die seinem Werk allseits zu gesprochen wird, auf das Geflecht von Verweisen, Anspielungen und auf "die Fülle des [...] symbolischen Materials."²¹² Bereits 1888 lobt Paul Schlenther in einer Rezension zu *Irrungen, Wirrungen* die "realistische Symbolik" bei Fontane.²¹³ In der Forschung ist darauf wiederholt eingegangen worden. Reuter betont die alles umfassende Funktion des Symbols in Fontanes Romanen:

"Fragend und zweifelnd begegnet das Symbol, antwortend und bestätigend, kontrastierend und verneinend; vorausdeutend, begleitend, rückblickend erhellend; Unaussprechliches ahnen lassend, psychische Vorgänge wie charakterliche Konstanten versinnbildlichend, soziale Zusammenhänge verdichtend; individuelle Erlebnisse und Erfahrungen ausdrückend, zwischenmenschliche Gefühle Beziehungen verdeutlichend, allgemeine Zustände im Gleichnis konzentrierend."²¹⁴

²¹⁰ An Emil Dominik, 14. Juli 1887. In: Fontanes Briefe in zwei Bänden. Ausgew. und erl. v. Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968. Bd. 2, S. 167.

(Vgl. dazu: Guthke, Karl S.: *Fontanes 'Finessen'. 'Kunst' oder 'Künstelei'?*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 26 (1982). S. 235-261. Guthke stellt "die künstlerische Qualität dieser Finessen" (Ebd.: S. 236) in Frage. Das 'Effi-komm'-Leitmotiv empfindet er als "zu dick aufgetragen": ein Kniff oder eine Künstelei statt Kunst. Man spürt die Absicht, und man ist verstimmt." (Ebd.: S. 237).

²¹¹ zit. nach: Schuster, I.: *Akribie und Symbolik in den Romananfängen Fontanes* in: *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift for Charlotte Jolles*. Nottingham 1979. S. 318.

²¹² Downes: *Effi Briest*. In: *Fontane Handbuch*. (2000), S. 635.

²¹³ zit. nach: Schuster, I.: *Akribie und Symbolik in den Romananfängen Fontanes* in: *Formen realistischer Erzählkunst*. (1979), S. 318.

²¹⁴ Reuter: *Fontane*. (1968). Bd. 2, S. 602f.

Grawe spricht der Symbolik bei Fontane die Aufgabe zu, "[...] von der Zeit Tabuisiertes auf verhüllte Weise auszusprechen, menschliche Beziehungen und ihre Hintergründe zu beleuchten, auf die Implikationen der Handlung hinzuweisen und vor allem Psychisches zu deuten."²¹⁵

Deutlich wird dies vor allem in der Figurenzeichnung. Eine "seelische Analyse"²¹⁶ nimmt Fontane bei der Charakterisierung seiner Figuren nur in Ausnahmen vor. Das Innen- und Gefühlsleben der Protagonisten muss der Leser "über die symbol- und bedeutungsgeladene Außenwelt"²¹⁷ erschließen. Thanner weist darauf hin, dass bei Fontane keine Symbole "transzendentaler Vielschichtigkeit"²¹⁸ auftauchen, mit Verweisen auf einen metaphysischen Hintergrund. Es geht ihm also nicht mehr wie Goethe um den "Aufweis eines transzendentalen Weltgesetzes".²¹⁹

In der jüngeren Forschung neigt man dazu, Fontanes Symbolik mit dem Begriff des "disguised symbolism" in Verbindung zu bringen: Ein Ausdruck aus der Kunstgeschichte, der von Erwin Panofsky geprägt und von Peter-Klaus Schuster auf die Erzähltechnik in *Effi Briest* bezogen wurde.

Der Begriff versucht Fontanes Prinzip beschreiben, innerhalb einer realistischen Darstellung mit "verdeckten" Symbolen zu arbeiten. Neben der sinnlich wahrnehmbaren Welt entsteht – sozusagen auf einer zweiten Ebene – eine "autonome [...] Kunstwelt"²²⁰. Ziel ist dabei, das realistische Detail mit zusätzlichen Bedeutungen zu versehen "[...] und so die Gestalten in eine Welt von manchmal vieldeutigen

²¹⁵ Grawe: *Theodor Fontane: Effi Briest*. (1985), S. 23.

²¹⁶ Ebd.: S. 24.

²¹⁷ Downes: *Effi Briest*. In. *Fontane Handbuch*. (2000), S. 637.

²¹⁸ Thanner, Josef: *Die Stilistik Theodor Fontanes*. The Hague 1967, S. 142.

²¹⁹ Günther, Vincent J.: *Das Symbol im erzählerischen Werk Fontanes*. Bonn: 1967. S. 2.

²²⁰ Grawe: *Theodor Fontane: Effi Briest*. (1985), S. 24.

und geheimnisvollen Bildern und Zeichen [...]“²²¹ einzuspannen. Das Wesentliche versteckt sich dabei im Beiläufigen, im Detail, der realistische Schein aber bleibt gewahrt. Ein so praktizierter "'disguised symbolism' ermöglicht dann jenes [...] Paradox, innerhalb einer realistischen Darstellung von anscheinend bloß genrehafter Zuständigkeit vorausdeutende und zurückweisende Bedeutungen ohne Zerstörung der realistischen Illusion anschaulich werden zu lassen.“²²²

Schuster bezieht sich in seiner Untersuchung zum "disguised symbolism" ausschließlich auf die religiösen Verweise. Bei der genaueren Lektüre aber wird deutlich: Fontane nutzt das Prinzip des "disguised symbolism" als ein kunstästhetisches Muster, um ein Netz der unterschiedlichsten Bezüge und Verweise zu spannen und um auf die verschiedensten Beobachtungen und Deutungen anzuspielen. Grawe ist der Meinung, dass "[...] Fontane in *Effi Briest* bis zur Vollkommenheit seine Technik des 'disguised symbolism' entwickelt [...]“²²³ hat. Gerade bei der Charakterisierung der Figuren praktiziert Fontane dieses Verfahren. Er beschreibt zwar Effis Verhalten und ihre Gesten, aber ihre Eigenschaften und innerstes Wesen kommen erst in Dingen der "Gegenstandswelt, im Zitat, im Namen, im Naturelement, in den Spiegelgestalten“²²⁴ zum Ausdruck. Erst durch ihre Interpretation erschließt sich die volle Bedeutung des Geschehens, erst die zugewonnenen Bezüge und Verweise "verdichten" die einfache Ehebruchgeschichte zu einem Roman höchster Komplexität.

Auf die Fülle solcher Verweise und deren Bedeutung und Funktion für den Roman soll im nächsten Teil eingegangen werden. Dabei soll

²²¹ Grawe: *Effi Briest. Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft*. (1991), S. 227.

²²² Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. (1978), S. 14.

²²³ Grawe: *Effi Briest. Geducktes Vögelchen in Schneelandschaft*. (1991), S. 227.

²²⁴ Ebd.: S. 228.

zunächst der Einfluss der präraffaelitischen Kunst auf Fontanes Erzähltechnik berücksichtigt werden, wobei auch Schusters Ansatz Beachtung finden soll, der nachgewiesen hat, wie Fontane in Anlehnung an die präraffaelitische Kunst, eine realistische Alltagsszene "mit christlichen Symbolbedeutungen belastet [...]"²²⁵.

4.4 Der Einfluss der Präraffaeliten auf Fontanes Erzähltechnik

1857 fand in Manchester die "Art Treasures Exhibition" statt, die auch Fontane besuchte.

Besondere Aufmerksamkeit schenkte er den Präraffaeliten und berichtet von ihnen in insgesamt zehn Briefen aus Manchester.²²⁶ Die Präraffaeliten waren eine Vereinigung von Malern, deren Kunstrichtung stark kritisiert wurde. Sie wurde 1848 gegründet und bestand aus folgenden Mitgliedern: Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt und John Everett Millais, Thomas Woolner, James Collinson, Frederic Georg Stephans und William M. Rossetti als Chronist. Sie nannten sich "Pre-Raphaelite Brotherhood" (Präraffaelitische Bruderschaft) und benutzten die Abkürzung PRB. Ihr Name sollte vor allem "[...] ihren Protest gegen die sterile Konventionalität der Akademie-kunst ihrer Zeit ausdrücken, die sich in Landschafts- und Genreszenen niedergeschlagen hat. Sie sahen die Kunst seit der Renaissance in ständigem Niedergang begriffen und in festgefahrenen Formen erstarrt."²²⁷

²²⁵ Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. (1978), .S. 14.

²²⁶ In: NyA XXIII/ I: *Aufsätze zur bildenden Kunst. Briefe aus Manchester*. S. 51-161.

²²⁷ *Die Präraffaeliten: Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*. Hg. v. Gisela Hönninghausen. Stuttgart 1992. S. 17.

Sie beriefen sich auf die Zeit vor Raffael, da sie in der frühitalienischen Kunst ihren eigenen Grundsatz erfüllt sahen, die Forderung nämlich nach kindlicher und ergebener Anlehnung an die Natur.²²⁸

Sie verstanden sich als Vermittler ideeller ethischer Werte, woraus auch ihre Rückbesinnung auf religiöse Themen resultiert.

Fontane grenzt sie in seinen Briefen entschieden gegen die Nazarener²²⁹ ab. Er stellt heraus, dass die englischen Präraffaeliten nicht wie Nazarener auf die Kunst vor Raffael zurückgehen. Die Präraffaeliten seien eigentlich "nicht *Prä* -, sondern *Anti-Raffaeliten* [...] Sie lassen Raffael gelten, aber sie machen Front gegen das raffaelische Mal- und Kunstreglement, das in Akademien gelehrt wird. Sie predigen Rückkehr zur Natur. »Unmittelbarkeit! Nichts aus zweiter Hand«, so lautet ihr Feldgeschrei und ihre Losung."²³⁰

Fontane hebt sie bereits im sechsten Brief hervor und lobt ihre Zweifel an den in England von Reynolds etablierten akademischen Kunstkonventionen. Fontane bezeichnet sie als "[...] junge künstlerische Kräfte, [die] den Reynoldsschen Grundsätzen und der Reynoldsschen Praxis den Krieg"²³¹ erklärt haben. Er bezeichnet sie als "Abzweigung der großen realistischen Schule"²³² und schätzt an ihnen vor allem die Verbindung von Idealität und Realität.

²²⁸ Ebd. S. 18.

²²⁹ Die Nazarener waren eine Gruppe deutscher Maler, die auf Dürer, vor allem den frühen Raffael und Perugino zurückgehen und eine "neu-deutsch-religiös-patriotische Kunst schaffen wollten im Gegensatz zu der gefühlsleeren, wie sie durch die Akademien vertreten wurde. [...] Der eigentliche Führer der Gruppe, zu der sich noch P. Cornelius, W. Schadow, J. Schnorr von Carolsfeld u.a. gesellten, war Overbeck." Den Spottnamen "Nazarener" erhielten sie, da alle protestantischen Mitglieder zur katholischen Kirche übertraten." (zit. aus. *Wörterbuch der Kunst*. Begr. v. Johannes Jahn, fortgef. v. Wolfgang Haubenreisser, Stuttgart 1995. S. 596.)

²³⁰ NyA XXIII/ I: *Aufsätze zur bildenden Kunst*, S.139.

²³¹ Ebd.: S. 86

²³² NyA XXIII/ I: *Aufsätze zur bildenden Kunst*, S.140.

Im zehnten Brief nennt Fontane die Bilder, die in der Manchester-Ausstellung zu sehen sind, Werke von Millais, Collins, Hughes, Wallis und Hunt. Als Hauptvertreter nennt er John Everett Millais und Holmann Hunt. Das Hauptgebiet der Präraffaeliten ist laut Fontane das Genre.²³³

Auf eines von ihnen geht er im Laufe des Briefes noch genauer ein. An der Beschreibung des einzigen von Millais ausgestellten Bildes *Autumn Leaves (Herbstblätter)* macht Fontane deutlich, was die Präraffaeliten in seinen Augen auszeichnet.



J.E. Millais: *Autumn Leaves*
(*Herbstblätter*), 1855/56
(Abb. 1)

Millais verstehe es einem einfachen Vorgang, wie dem des Blättereinsammelns, "durch den Ton, die Stimmung, die er dem Ganzen lieh [...] einen unendlichen Reiz zu geben.

[...] Mahnt dies fallende Laub an Vergänglichkeit und Tod? Oder klingen nur die hellen Töne der Vesperglocke über die Gartenmauer und stimmen die Seele zu einem stillen Gebet? Wer mag es sagen! In jener reizvollen Vieldeutigkeit, die man an

schönen Liedern mit Recht zu preisen und zu bewundern pflegt, liegt auch der Zauber dieses Bildes. Es ist [...] jene Unbestimmtheit, die immer da waltet, wo ein reiches inneres Leben sich in seiner Ganzheit vor uns erschließt und, statt einseitiger Befriedigung, eine vielfache und fruchtbare Anregung birgt."²³⁴

²³³ Ebd.: S.142.

²³⁴ NyA XXIII, I: *Aufsätze zur bildenden Kunst*, S.144f.

"Die wahre Bedeutung der Schule indes liegt in dem, was ich lyrische Vertiefung genannt habe. Es sind Poeten."²³⁵

Auf was Fontane hier anspielt, ist der Anspruch der Präraffaeliten, Kunst zu schaffen, die eine tiefere Bedeutung vermittelt. Ruskin, der in seinen Briefen an die *Times* die Kunst der Präraffaeliten immer wieder verteidigte, sprach sich vehement "[...] gegen eine rein unterhaltende und auf oberflächliche Schönheit abzielende Kunst [aus] [...] und [hat] als vornehmste Aufgabe der Kunst die Übermittlung von Ideen gefordert."²³⁶

Bei den Präraffaeliten sah er diesen Anspruch verwirklicht: "Genaue Erfassung der Realität und Vermittlung eines tieferen Sinnes. Jeder dargestellte Gegenstand steht im Dienste der Aussage, ist ‚expressiv‘."²³⁷

Wesentliche Merkmale der Präraffaeliten waren typologische Darstellungen, "[...] jenes mittelalterliche System von Symbolbezügen, in dem jeder Gegenstand als Teil der göttlichen Schöpfung auf einen anderen verweisen kann."²³⁸ In den detailreichen Bildern entstand so oft ein Spannungsverhältnis von Realismus und Symbolhaftigkeit. Mit Hilfe des "disguised symbolism" wird in die realistische Darstellung eine "religiöse Schicht"²³⁹ eingeschrieben.

Wie beispielsweise bei dem Gemälde von John Everett Millais *The Carpenter's Shop* (*Die Zimmermannswerkstatt*) von 1849/1850. Im zweiten Titel²⁴⁰ hat es den Namen: *Christus im Hause seiner Eltern* (Abb. 2). Zu sehen ist eine familiäre Szene: In einer Werkstatt hat

²³⁵ Ebd.: S.146.

²³⁶ *Die Präraffaeliten: Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption.* (1992), S. 21.

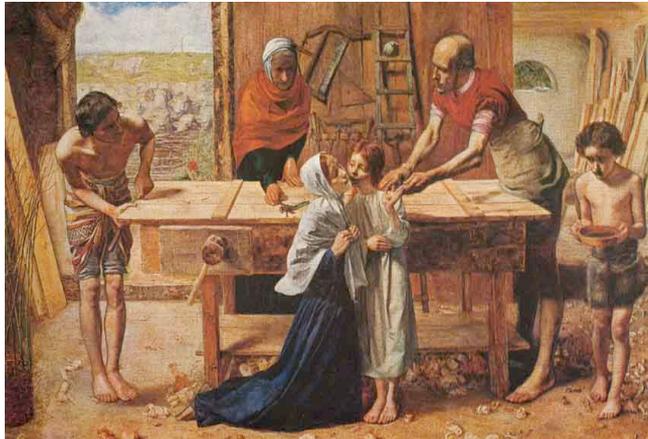
²³⁷ Ebd.: S.21.

²³⁸ *Die Präraffaeliten: Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption.* (1992), S. 21.

²³⁹ Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern.* (1978), S. 33

²⁴⁰ Durch diese Art von Doppeltiteln, aber auch durch Inschriften am Rahmen oder Hinweise im Ausstellungskatalog, wollten die Künstler explizit auf den religiösen Kontext ihrer Bilder hinweisen und verdeutlichen "in welchem Sinne das Beiläufige auf ihren Bildern als Bedeutsames aufzufassen sei" (Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern.* (1978), S. 40).

sich ein Kind an der Hand verletzt. Schuster führt zahlreiche Bezüge zur Passion Christi auf: Die Mutter, die vor dem Jungen kniet, hat einen "schmerzvollen Ausdruck wie Maria bei der Kreuzigung.



J. E. Millais: *The Carpenter's Shop*
(*Die Zimmermannswerkstatt*), 1849/1850
(Abb. 2)

Auf die Kreuzigung Christi verweist auch die Dreizahl der Nägel, ferner sind Zange, Hammer und Leiter traditionelle Passionsgeräte."²⁴¹

Schuster führt noch eine große Zahl weiterer Verweise auf,

zuletzt die Taube auf der Leiter als Symbol des Heiligen Geistes sowie das Dreieck, das an der Wand hängt als Bezeichnung der Trinität.

Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern? – Zur These Peter-Klaus Schusters²⁴²

Schuster stellt die These auf, dass Fontane in seinem Roman *Effi Briest* mit "subtiler Bosheit" und "bittere[r]Ironie [...] die vorgeblich christlichen Ordnungsstrukturen dieses wilhelminischen Preußens der Gründerjahre illusionslos seziert".²⁴³ Fontane beziehe das Schicksal von Effi streng auf christliche Leitbilder. Diese wurden seiner Meinung nach von der christlichen Gesellschaft vorgegeben, die "ihre Mitglieder auf immer dieselben christlichen Leitbilder verpflichtet

²⁴¹ Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. (1978), S. 32.

²⁴² Vgl.: Schuster: *Effi Briest - Ein Leben nach christlichen Bildern*. (1978).

²⁴³ Ebd.: S. VII.

hat".²⁴⁴ Fontane nehme diese Tradition durch "die Ausrichtung seines Romangeschehens und deren Personen auf biblische Vorbilder"²⁴⁵ auf. Dazu arbeite Fontane mit einer Reihe von Anspielungen und Verweisen, die dazu verleiten, *Effi Briest* "[...] als ein Leben nach christlichen Bildern und hierin als Abbild gesellschaftlicher Konventionen [...]"²⁴⁶ zu deuten. Akribisch genau spürt er auf fast jeder Seite des Romans Hinweise auf, die auf eine Analogie zu christlichen Mythologemen hinweisen: Effis Leben liest sich in den Augen Schusters als Abfolge von Heimsuchung, Passion und Erlösung. Während Effi am Anfang durch zahlreiche Verweise zur keuschen Maria stilisiert wird, ist sie am Ende die sündige Eva. Die Rolle des Teufels nimmt natürlich Crampas ein, der damit zum Gegenspieler des "Gottes Innstetten" wird.

Schuster bezeichnet das gesellschaftliche Leben als bloße "Reproduktion christlicher Mythologeme"²⁴⁷, als das zwanghafte Aufrechterhalten einer gesellschaftlichen Ordnung durch ausschließliche Orientierung an christlichen Leitbildern. Fontane entlarve in *Effi Briest* diese christlichen Leitmotive und kritisiere damit die preußisch-wilhelminische Gesellschaft.

Schuster betont, dass Fontane diese Leitbilder nicht nur als Widerspiegelung der gesellschaftlichen Rollen versteht, sondern eine auf diese Stereotypik fixierte Gesellschaft, "[...] die diese Religion zur Aufrechterhaltung ihrer sozialen Ordnung in Dienst nimmt"²⁴⁸, stark kritisiere. Gleichzeitig stellt er ihr eine "Apologie des Humanen"²⁴⁹ gegenüber: Zum Symbol der Menschlichkeit wird der Heliotrop im Garten von Hohen-Cremmen: Der Heliotrop, Sinnbild für das Streben

²⁴⁴ Ebd.: S. 64.

²⁴⁵ Ebd.: S. 89.

²⁴⁶ Ebd.: S. VII.

²⁴⁷ Ebd.: S. VII.

²⁴⁸ Ebd.: S. 104.

²⁴⁹ Ebd.: S. 110.

des Menschen zu Gott, da er sich immer der Sonne zuwendet, "ist hier personalbezogen, und zwar ganz eindeutig auf Effi [...]"²⁵⁰ Wie dem Heliotrop, ist es auch Effi [...] stets im Freien bei Licht und Sonne am wohlsten."²⁵¹ Der Heliotrop sei Fontanes Motiv der Versöhnung: Der Rollenfixierung als Gesellschaftskritik auf der einen Seite stellt er den Heliotrop "[...] zur Anzeige der humanen Möglichkeiten der Gesellschaft gegenüber."²⁵²

In seiner Interpretation deckt Schuster in zahlreichen Motiven der Anfangsszene von *Effi Briest* deren christlichen Sinn auf, der sich durch Verweise auf Lexika christlicher Symbole eindeutig nachweisen lässt. Dass Fontane Kenntnisse von symbolischer Bildsprache hatte, macht er durch eine detaillierte Aufstellung von Fontanes Kunstwissen deutlich: Er erinnert an seine Zeit als Kunstkritiker, sein umfassendes Wissen in verschiedenen Bereichen der bildenden Kunst und vor allem an Fontanes Auseinandersetzung mit den "Präraffaeliten" während seiner Zeit in England. Schuster behauptet, dass Fontane sich den "doppelbödigen Realismus"²⁵³ der Präraffaeliten zu eigen gemacht habe. Fontane sei auch schon in der altniederländischen und altdeutschen Malerei fasziniert von der Darstellung realistischer Alltagsszenen gewesen, die durch unterschiedlichste Motive und vieldeutige Anspielungen symbolische Verweise beinhalten und durch sie aufgeladen werden. Bei den Präraffaeliten handelt es sich meistens um einen Verweis auf einen christlichen Kontext, der sich zunächst hinter der realistischen Darstellung verbirgt.

Schuster weist nach, wie Fontane zu diesem Zweck in seinem Roman Gebrauch von den Bildern der Kunst macht.

²⁵⁰ Ebd.: S. 117.

²⁵¹ Ebd.: S. 117.

²⁵² Ebd.: S. 120.

²⁵³ Schuster: *Die Kunst bei Fontane*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 25.

Er behauptet, dass Fontane in seinem Roman unmittelbaren Gebrauch von den präraffaelitischen Bildern mache: Er weist darauf hin, dass sich viele Gemälde der Präraffaeliten mit der Darstellung der Jugend Mariens beschäftigen (vgl. Abb. 3). Besonders mit der Anfangsszene von *Effi Briest* sieht er zahlreiche Übereinstimmungen²⁵⁴: Er konstatiert zwei Verweise auf traditionelle Marienvorstellungen: Zum einen der Verweis auf einen "hortus conclusus", einen von einer Mauer umgebenen Garten.



Charles Collins:
Convent Thoughts,
(*Klostergedanken*), 1850/51
(Abb. 3)

In der Anfangsszene zu *Effi Briest* heißt es: "Fronthaus, Seitenflügel und Kirchhofsmauer bildeten ein einen kleinen Ziergarten umschließendes Hufeisen, an dessen offener Seite man eines Teiches mit Wassersteg und angeketteltm Boot und dicht daneben einer Schaukel gewahr wurde [...]"(171) Das Lexikon der christlichen Ikonographie bezeichnet den "hortus conclusus" als ein bekanntes Sinnbild für die Jungfräulichkeit Mariens. Das Bild der

²⁵⁴ Die intensive Auseinandersetzung mit der Anfangsszene erscheint gerechtfertigt, Fontane hat wiederholt darauf hingewiesen, dass er dem ersten Kapitel besondere Aufmerksamkeit und Sorgfalt schenke. "Der Anfang ist immer das entscheidende; hat mans darin gut getroffen, so muß der Rest mit einer Art innerer Notwendigkeit gelingen, wie ein richtig behandeltes Tannenreis von selbst zu einer graden und untadeligen Tanne aufwächst." (An Mathilde von Rohr, 3. Juni 1879, in: *Theodor Fontane: Briefe I-IV*. Hg. v. K. Schreinert. Berlin 1968-1971, Band III, S. 23.)

"...Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinah die erste Zeile. Die kleinen Pensionsmädchen haben gar nicht so unrecht, wenn sie bei Briefen oder Aufsätzen alle Heiligen anrufen: "Wenn ich nur erst den Anfang hätte." Bei richtigem Aufbau muss in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken. Daher diese Sorge, diese Pusselei. Das Folgende kann mir nicht gleiche Schwierigkeiten machen...." (Fontane an Gustav Karpeles, 18. August 1880, in: *Fontanes Briefe in zwei Bänden*. Ausgew. und erl. von Gotthard Erler. Berlin und Weimar 1968. S. 27.)

eingeschlossenen Frau ist auch aus der Mythologie bekannt. Auch Danae war zum Schutz ihrer Keuschheit in einem Turm eingeschlossen.

An diesen Ort erinnert sich Effi ausgerechnet während der Verführungsszene mit Crampas.

Ihr fällt der Inhalt eines Gedichts von Clemens Brentano ein mit dem Titel "Die Gottesmauer". Die Erinnerung überkommt sie durch "Gedanken und Bilder [...]" und eines dieser Bilder war das Mütterchen in dem Gedichte, das die »Gottesmauer« hieß, und wie das Mütterchen, so betete auch sie jetzt, daß Gott eine Mauer um sie her bauen möge." (308)

Ein weiterer Verweis auf eine Mariendarstellung ist laut Schuster die sakrale Tätigkeit, die Effi und ihre Mutter ausführen. Als Fontane sie einführt, sind sie gerade damit beschäftigt, einen Altarteppich herzustellen. Schuster verweist auf die Apokryphen, in denen Maria als Tempeljungfrau beschrieben wird, die für die Herstellung liturgischer Textilien verantwortlich ist und bei dieser Tätigkeit vom Engel der Verkündigung überrascht wird.

Schuster verweist auf das Wörterbuch der christlichen Symbolik, in dem nachzulesen ist, dass auf zahlreichen altdeutschen Gemälden die Verkündigung in "verschlossenen Gärten" stattfand, die so zum Symbol der Jungfräulichkeit und unbefleckten Empfängnis wurde. Schuster erinnert daran, dass "der Garten in christlicher Exegese als Gegentypus zum Paradies verstanden wird. [...]" und dass Fontane "auf diesen typologischen Komplex Eva/Maria - Paradies/hortus conclusus [...] in den ersten Szenen von *Effi Briest* mehrfach angespielt"²⁵⁵ hat.

Beispielsweise mit dem Hinweis auf den Erzengel Gabriel, in Bezug auf Hulda Niemeyers Aussehen: "[...] weshalb denn auch Kitzling

²⁵⁵ Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern.* (1978), S. 4.

von den Husaren gesagt hatte: 'Sieht sie nicht aus, als erwarte sie jeden Augenblick den Engel Gabriel'.'(173)

Schuster sieht auch in Effis Kleidung einen versteckten Hinweis: Bei Menzel wird darauf hingewiesen, dass Maria auf vielen Bildern bei der Verkündigung genau wie Effi weiß/blau gekleidet ist.

Auch auf diese Passion, auf körperliches Leid, werde in der Anfangsszene angespielt: Schuster verweist auf die Stelle, als Effi von dem Mastbaum spricht, den ihr Vater ihr erst kürzlich versprochen hat. In der christlichen Symbolik wird der Mastbaum in der Regel mit dem Kreuze Jesu gleichgesetzt.

Effis Schwestern: Präraffaelitische Frauenbilder

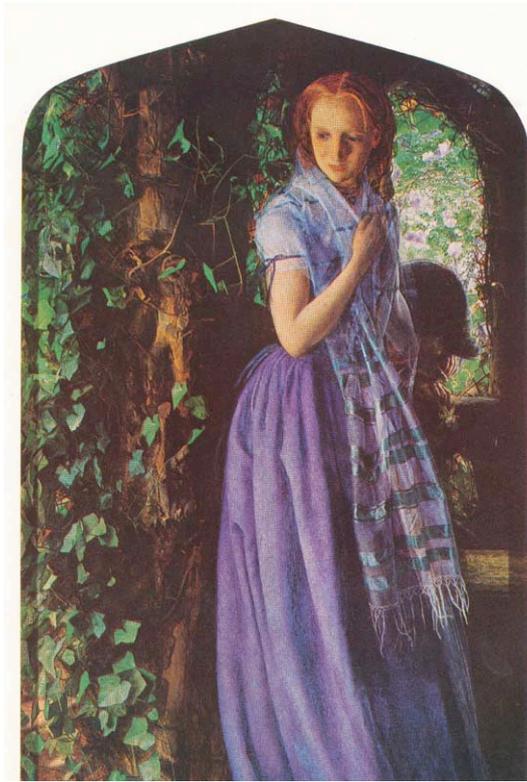
Schuster demonstriert den Bezug zu den Präraffaeliten an einigen Bildbeispielen. Dabei weist er nach, wie "[...] durchgängig präraffaelitische Bilder mit Hilfe des "disguised symbolism" vorzüglich ihre weiblichen Protagonisten auf christliche Muster hin orientieren."²⁵⁶

Der von Schuster ermittelten Eva-Maria-Typologie entsprechen zahlreiche Gemälde der Präraffaeliten. In ihnen wird oft ausdrücklich durch reichhaltiges Beiwerk auf Maria als Braut Gottes bzw. das Marienleben verwiesen. Gleichzeitig finden sich Verweise auf Eva durch erotisch-verführerische Darstellungen.

Schuster ist unbedingt zuzustimmen, wenn er konstatiert, dass Fontane Effi "[...] in gänzlicher Übereinstimmung mit den Präraffaeliten und dem von ihnen geschaffenen Frauentyp [...] mit allen Merkmalen der Eva/Maria-Typologie versehen [hat], jener pikanten Mischung von Unschuld und verführerischer Weiblichkeit [...]"²⁵⁷

²⁵⁶ Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern.* (1978), S. 39.

²⁵⁷ Ebd.: S. 163.



Charles Collins: *Convent Thoughts*
(*Klostergedanken*), 1850/51
(Abb. 4)

(Vgl. Abb. 4)

Dieses Frauenbild bestimmte in Deutschland vor allem die Bewegung des Jugendstils. In der Kunst der Präraffaeliten wurde diese Entwicklung vorweggenommen. Schuster nennt Fontane im Hinblick auf den "europäischen Symbolismus geradezu einen Mann der ersten Stunde [...]".²⁵⁸

Gerade in ihrer starken Beziehung zum Wasser ähnelt Effi den von Sehnsucht nach einem natürlichen Leben getriebenen Frauenfiguren des fin de siècle.

Schusters These erscheint plausibel, wenn man bedenkt, dass die soziale Rolle der Frau im ausgehenden 19. Jahrhundert immer noch stark am christlichen Wertekanon orientiert war. Die aufkommenden Frauenbewegungen verdeutlichten den sich allmählich formierenden Widerstand einiger Frauen gegen ihre soziale und wirtschaftliche Benachteiligung, deren Situation sich aber nur sehr langsam verbesserte. Daraus folgte oft eine vage Sehnsucht nach einem besseren und erfüllteren Leben.

²⁵⁸ Ebd.: S. 162.

Forster-Hahn erinnert daran, dass auch "[d]as Thema des 'Fehltritts' [...] nicht nur Frauen, Politiker, Rechtsgelehrte und Romanschriftsteller, sondern auch bildende Künstler"²⁵⁹ beschäftigte.

Auch hier hatten die Präraffaeliten eine Vorreiter-Funktion: Sie machten in England "[...] schon in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts das Motiv der 'gefallenen Frau'"²⁶⁰ populär.

Ein Beispiel dafür ist ein Bild von William Holman Hunt: *The Awakening conscience* (*Das erwachende Gewissen*) (Abb. 5).



William Holman Hunt:
The Awakening conscience
(*Das erwachende Gewissen*),
1853/54 (Abb. 5)

Awakening conscience (*Das erwachende Gewissen*) (Abb. 5). Dieses Bild hatte Fontane in Manchester gesehen.

Zu sehen ist eine junge Frau, die durch das Lied ihres Verführers am Klavier an ihre Kindheit erinnert wird und mit "Erwachendem Gewissen" vom Schoß des Mannes aufspringt.

Ruskin²⁶¹ hat das Bild in seinen Briefen an die *Times* kommen

tiert, "[...] noch sei das Kleid des Mädchens weiß, doch allzu bald nur werde sie als Ausgestoßene der Gesellschaft verlassen in den Straumherirren, in Schmutz und Regen."²⁶²

²⁵⁹ Forster-Hahn, François: *'Die Ehe als Beruf' oder der Fall von der Schaukel. Über die Moral in präraffaelitischen Bildgeschichten und in Fontanes Effi Briest*. In: Fontane und die bildende Kunst. (1998), S. 310.

²⁶⁰ Ebd. S. 310.

²⁶¹ Ruskin selber war zu dieser Zeit ebenfalls in eine Ehebruchgeschichte verwickelt: Seine Frau, mit Namen EFFI, hatte ein Verhältnis mit Millais, den sie nach der Scheidung von Ruskin heiratete.

²⁶² The Works of Ruskin. Hg.v. E.T. Cook und A. Wederburn. 39. Bd. 1903-1912. Hier: Bd 12, S. 335. Zit. n. Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. (1978) S. 78.

Der Maler Leopold Egg war mit Hunt befreundet und hatte diesem einen Auftraggeber für das Bild vermittelt. Als er das Bild von Hunt sah, entwarf einen Zyklus in dem er "Ruskins Ausführungen über



Hunts Bild in allen Konsequenzen illustriert."²⁶³ Es ist sehr wahr-

scheinlich, dass Fontane diesen Zyklus kannte, da er 1857 in der Royal Academy ausgestellt war, die Fontane regelmäßig besuchte.

Der Titel *Past and Present (Einst und Heute)* bezieht sich auf eine Bilderfolge von drei Bildern, auf denen dem Betrachter der Ablauf des Geschehens in zeitlicher Reihenfolge vorgeführt wird.



Zum besseren Verständnis hatte Egg in den Ausstellungskatalog der Royal Academy 1858 eine Tagebuchnotiz eintragen lassen:



"4. August. Habe soeben erfahren, daß B- vor mehr als zwei Wochen gestorben ist, so daß seine armen Kinder nun ihre beiden Eltern verloren haben. Ich hörte, sie sei letzten Freitag beim Strand gesehen worden, sie war offensichtlich ohne Obdach. Wie tief ist sie doch gesunken!"²⁶⁴

Augustus Leopold Egg:
Past and Present I,II,III,
(Einst und Heute), 1857/58.
(Abb. 6)

Zu sehen ist eine am Boden liegende Frau, neben ihr ein Mann, der einen Brief in der Hand hält, durch den er Kenntnis vom Fehltritt sei-

²⁶³ Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern.* (1978), S. 78.

²⁶⁴ Zit. n.: *Fontane und die bildende Kunst.* (1998), S. 88.

ner Frau erlangt hat. Im Hintergrund sitzen die beiden Töchter und bauen an einem Kartenhaus, das gerade am Zusammenbrechen ist. Im Spiegel in der Mitte des Bildes ist zu erkennen: Die Tür, durch die die Ehebrecherin das Haus verlassen muss, steht bereits offen. Auch die Gemälde an der Wand verweisen auf das Ehebruchthema: Rechts neben dem Spiegel ist über dem Porträt eines Mannes ein Schiffbruch dargestellt, während links über dem Bild einer Frau der Sündenfall zu erkennen ist. Die beiden weiteren Bildern fassen einen Zeitpunkt zusammen:

Die beiden Töchter sitzen trauernd nach dem Tod des Vaters am Fenster und schauen auf den Mond. Zur gleichen Zeit blickt die verstoßene Ehefrau von ihrem Platz unter der Brücke auf den Mond.

Forster-Hahn weist darauf hin, dass das Geschehen nicht in chronologischer Reihenfolge abgebildet war. Das Bild von der Entdeckung des Ehebruchs bildete die Mitte, rechts davon die Szene unter der Brücke, links die beiden trauernden Töchter. Damit figuriert der Auslöser der Tragödie – die Aufdeckung des Ehebruchs – als das dramatische Zentrum.

Durch das Mittel des Tryptichons und des erklärenden Textes im Ausstellungskatalog wird hier von Egg praktisch eine *Bildergeschichte* erzählt. Diese "Ehebruch-Triologie" weist zahlreiche Ähnlichkeiten zu *Effi Briest* auf.²⁶⁵ Wie im Roman *Effi Briest* werden einzelne Szenen im Zusammenhang mit dem Ehebruch dargestellt und mit einer Vielzahl von Details – ganz im Sinne des "disguised symbolism" – versehen (vgl. z.B. das Bild vom Sündenfall, das das Schicksal der Ehebrecherin schon vorwegnimmt, genau wie der Apfel auf dem Tisch).

²⁶⁵ Schuster weist darauf hin, dass der Gemäldezyklus 1857 in der Royal Academy ausgestellt war, „wo Fontane als regelmäßiger Besucher das Bild hat sehen können.“ (Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. (1978), S. 78) In den *Briefen aus Manchester* wird Egg von Fontane ausdrücklich erwähnt.

Auch hier wurde der Ehebruch der Frau durch verräterische Briefe aufgedeckt. Der Mann schaut mit eisiger Miene an dem Betrachter vorbei, ignoriert dabei auch seine Frau, die sich in einer verzweifelten Bewegung ihm zu Füßen auf den Boden geworfen hat. Während er die Hand zur Faust geballt hat, hat sie sie betend vor sich gestreckt. Das Gesicht hat sie in ihren Armen verborgen.

Diese Haltung, der – im wahrsten Sinne des Wortes - "gefallenen Frau" nimmt auch Effi im 33. Kapitel nach dem Besuch von Annie ein:

"Als Roswitha wieder kam, lag Effi am Boden, das Gesicht abgewandt, wie leblos."(409)

Diesen Moment hat auch Max Liebermann in seiner Illustration zu *Effi Briest* festgehalten. (Vgl. Abb. 7).



Max Liebermann: *Die zusammengebrochene Effi*, Illustration zu *Effi Briest*, Hamburg 1926 (Abb. 7)

Die drastischen Folgen des Ehebruchs, die Egg in den anderen beiden Bildern vergegenwärtigt, sind denen aus *Effi Briest* ähnlich: Auch Effi wird von ihrem Kind getrennt und aus der Gesellschaft verbannt.

Von der dramatischen Szene in der Mitte unterscheiden sich die anderen beiden Bilder durch die düstere Färbung, die Egg ihnen verliehen hat. Das Tragische der Situation verdeutlicht die verzweifelte Haltung, welche die inzwischen herangewachsenen Kinder einnehmen. Ihre Lage wird mit der ihrer Mutter gleichgesetzt, da diese in dasselbe dunkle Licht getaucht und vor allem mit dem gleichen sehnsuchtsvollen Blick auf den Mond versehen sind wie sie.

Dieser wehmütig-resignative Blick aus dem Fenster findet sich auch bei *Effi Briest*.

Was Egg in zwei getrennten Bildern dargestellt hat, wird hier in einem Moment vereint: Effi ist – von der Gesellschaft abgegrenzt – wieder in Hohen-Cremmen. In einem Gespräch mit ihrer Mutter hat sie ein letztes Mal ihr Schicksal reflektiert und bleibt nach dem Gespräch allein zurück:

"Frau von Briest sah, dass Effi erschöpft war und zu schlafen schien oder schlafen wollte. Sie erhob sich leise von ihrem Platz und ging. Indessen, kaum sie fort war, erhob sich auch Effi und setzte sich an das offene Fenster, um noch einmal die kühle Nachtluft einzusaugen. Die Sterne flimmerten, und im Park regte sich kein Blatt. Aber je länger sie hinaushorchte, je deutlicher hörte sie wieder, dass es wie ein feines Rieseln auf die Platanen niederfiel. Ein Gefühl der Befreiung überkam sie. 'Ruhe, Ruhe'."(426)

In Fontanes Roman folgt nach diesen Worten ein Absatz. Die Handlung setzt dann einen Monat später ein, Effi ist bereits tot. Mit den Worten "Ruhe. Ruhe" deutet sie also ihren eigenen Tod bereits an.

In Alfred Lord Tennyson's Gedicht *Mariana* - kehrt am Ende jeder Strophe eine ähnlich formelhafte Wendung wieder:

"Sie sagte nur: ‚mein Leben ist öde,
Er kommt nicht‘, sprach sie;
Sie sprach: **‚Ich bin müde, müde**
Ich wollte, ich wäre tot!'"²⁶⁶

²⁶⁶ Tennyson, Alfred Lord: *The Poems of Tennyson*, ed. by Christopher Ricks. 3 Bde., London 1987. Bd. 1, S. 205ff. Zit. n.: *Die Präraffaeliten: Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*. Hg. v. Gisela Hönninghausen. Stuttgart: 1992. S. 259.

Im englischen Originaltext heißt es:

„She only said, My life ist dreary, He cometh not,‘ she said;
She said, I am aweary, aweary,I would that I were dead!“(Ebd.: S. 256).

Im Zusammenhang mit *Effi Briest* gewinnt dieser Aspekt an Bedeutung, wenn man beachtet, dass Tennysons Gedicht John Everett Millais als Anregung für ein gleichnamiges Gemälde diente. (Abb. 8) Die Verse Tennysons wurden bei der Ausstellung 1851 in der Royal Academy im Ausstellungskatalog zitiert. Fontane war dieses Gemälde durch die Briefe Ruskins an die Times bekannt.²⁶⁷

Wieder ist eine junge Frau beim Blick aus dem Fenster zu sehen. Schuster hat auf die zahlreichen Verweise des Bildes auf das Marienleben hingewiesen (Teppichstickerei, Darstellung der Marienverkündigung im Fensterglas....).²⁶⁸

Einer Marienvorstellung gänzlich entgegen wirkt dagegen die Körpersprache der jungen Frau: "Für ihr sexuel-

les Defizit findet Millais die adäquate Pose. Begehrlich dehnt und reckt sich Mariana zur Verkündigungsszene des Fensters hin."²⁶⁹

"Kunstgerechte Beugungen und Streckungen"(172) finden sich auch in der Anfangsszene von *Effi Briest*. Bezeichnenderweise unterbricht Effi die Stickerei eines Altarteppichs um "den ganzen Kursus der Heil- und Zimmergymnastik durchzumachen." Hier "malt" Fontane ein "Bild" Effis, das dem Leser durch die beschriebene Körpersprache mehr über ihr Wesen verrät, als die genaue Beschreibung ihres Aussehens, die im Anschluss folgt.



J.E. Millais:
Mariana, 1850/51
(Abb. 8)

"Mariana hat durch einen Schiffbruch ihre Aussteuer verloren und wird von ihrem adligen Verlobten auf ein entlegenes Pachtgut abgeschoben. Dort verbringt sie fünf Jahre in Sehnsucht und Erwartung."(Zit. n.: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 99).

²⁶⁷ Vgl. Schuster: *Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern*. (1978), S. 38.

²⁶⁸ Ebd.: S. 38.

²⁶⁹ Zit. n.: *Fontane und die bildende Kunst*. (1998), S. 99.

Schuster ist sicher, dass Fontane den Präraffaeliten "die diskrete den realistischen Kontext nicht verletzende Ausrichtung seiner weiblichen Heldin auf Maria – und komplementär damit zugleich auf Eva- als den verbindlichen Tugend-Lastervorbildern der herrschenden Gesellschaft"²⁷⁰ zu verdanken hat.

Schusters Ansatz verengt das Prinzip des "disguised symbolism" allerdings zu sehr, in dem er sich auf ausschließlich religiöse Verweise konzentriert.

Fontane, der sich schon vor England mit der Frauenfrage konfrontiert sah, war aller Wahrscheinlichkeit nach im höchsten Grade angetan von der Kunst der Präraffaeliten. Ihre Frauengestalten tragen immer Züge der reinen und keuschen Maria, unterschwellig wurden dem Betrachter vielfache religiöse Verweise angeboten. Gleichzeitig aber kommt in den Bildern – *Mariana* ist dafür das beste Beispiel – die erotische Seite der Frau als verborgene Begierde zum Vorschein. Zum einen durch die Wahl des Bildthemas (z.B. in *The Awakening conscious*) zum anderen durch unverkennbare Körpersprache.

Dass sich die Darstellung dieser "polaren Seiten"²⁷¹ der Frau als Kritik an einer Gesellschaft lesen lässt, die die Frauen auf eine christliche Lebensführung festlegen wollte, liegt nahe. Darin lag aber nicht die Faszination Fontanes an den präraffaelitischen Bildern.

Was er aber von den Präraffaeliten übernahm, zeigt seine Erzähltechnik: Er sprach den Präraffaeliten "lyrische Vertiefung"²⁷² zu und nannte sie "Poeten"²⁷³. An ihren Bildern faszinierte ihn - und das belegen die Briefe aus Manchester eindrucksvoll - mithilfe des Mediums "Bild", eine tiefere Bedeutung des Dargestellten zu vermitteln, sie auf bestimmte Weise konnotativ zu belegen und jedem Bild seine eigene

²⁷⁰ Schuster: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern. (1978), S.80f.

²⁷¹ Ebd.: S. 83.

²⁷² NyA, XXIII/I: Aufsätze zur bildenden Kunst, S.146.

²⁷³ NyA, XXIII/I: Aufsätze zur bildenden Kunst, S.146.

Geschichte beizulegen. Auch in *Effi Briest* werden dem Leser häufig visuelle Bilder suggeriert, welche dabei nicht selten eine Beschreibung ersetzen. Wie beispielsweise am Ende des Romans:

"Wenn Effi – die wieder, wie damals an ihrem Verlobungstage mit Innstetten, ein blau – und weißgestreiftes Kittelkleid mit einem losen Gürtel trug – rasch und elastisch auf die Eltern zutrat, um ihnen einen guten Morgen zu bieten, so sahen sich diese freudig verwundert an, freudig verwundert, aber doch auch wehmütig, weil ihnen nicht entgehen konnte, dass es nicht die helle Jugend, sondern eine Verklärtheit war, was der schlanken Erscheinung und den leuchtenden Augen diesen eigentümlichen Ausdruck gab."(412)

Schon vor der Entdeckung der Briefe wird Effi ähnlich beschrieben:

"Wohl blickte das Vergangene noch in ihr Leben hinein, aber es ängstigte sie nicht mehr, oder doch um viel seltener und vorübergehender, und alles, was davon noch in ihr nachzitterte, gab ihrer Haltung einen eigenen Reiz. In jeglichem, was sie tat, lag etwas Wehmütiges, wie eine Abbitte, [...]"(348)



Dante Gabriel Rossetti:
Mrs William Morris, 1868
(Abb. 9)

Bei Dante Gabriel Rossetti finden sich zahlreiche Frauenporträts, die eine ähnliche Stimmung verbreiten, wie beispielsweise das Bild *Mrs. William Morris*. (Abb. 9)

Eine wehmütige Haltung hatte Fontane bereits an den Mädchen in Millais "Herbstblättern" festgestellt und hier spricht er von dem großen Reiz, der dadurch von ihnen ausgeht:



Detailausschnitt aus:
J.E. Millais:
Autumn Leaves
(*Herbstblätter*), 1855/56

"Das Bild ist einfach genug.

Aber der Maler hat es verstanden, durch den Ton, die Stimmung, die er dem ganzen lieh, diesem einfachen Vorgang einen unendlichen Reiz zu geben. Die

beiden älteren Mädchen sind von einem Gefühl tiefer Wehmut beschlichen, [...] Diese Stimmung ist

fein gedacht und prächtig durchgeführt. Was aber ist die Quelle jener Wehmut, die so unverkennbar aus den Zügen der beiden älteren Mädchen spricht?"²⁷⁴

Wie bewusst Fontane ein Bild für sich sprechen lässt und erklärende Textpassagen streicht, macht ein Vergleich zwischen den einzelnen Phasen der Überarbeitung deutlich.

Ein Beispiel gibt die Abschiedsszene von Kessin: In der frühen Fassung werden Effis Gedanken beim Anblick von Crampas noch beschrieben: Effi streckt die Hand über die Reeling, macht eine Bewegung nach unten: "Lassen wir's begraben sein."²⁷⁵ In der letzten Fassung genügt ein Blick: "Er seinerseits, in seiner ganzen Haltung verändert, war sichtlich bewegt und grüßte ernst zu ihr hinüber, ein Gruß, den sie ebenso, aber doch zugleich mit großer Freundlichkeit, erwiderte [...]"

²⁷⁴ NyA XXIII/ I: *Aufsätze zur bildenden Kunst*, S. 144.

²⁷⁵ Hermann: Theodor Fontanes Effi Briest. Die Geschichte eines Romans. In: Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit. Heft 11 (1912), S. 693.

Ein weiteres Beispiel zeigt der Vergleich einer frühen Fassung²⁷⁶ mit der Verführungsszene der letzten Fassung.

Frühe Fassung:

"Ach Betty, daß wir uns eher gesehn hätten, daß dies alles anders wäre." 'Doktor, sind Sie des Teufels?', sagte sie übermütig, aber ihre Stimme zitterte. Der Hauptmann hörte das. 'Sie entrinnen mir nicht, Betty, sagen Sie mir etwas, das mich glücklich macht.' – 'Ich kann nicht, ich will nicht.' Dabei wies sie zugleich, indem sie mit beiden Händen eine kurze Bewegung machte, auf die Amme und den Bruder. Er beugte sich vor. 'Es hört sie niemand, gesegnet sei die Brandung, die neben uns rauscht, und das Geläut vorn, das hineinklingt.'
Dann schwiegen sie, nur ihre Hände hielten sich fest, und es war wie ein Strom, der sie durchzitterte."

Letzte Fassung(308):

Effi schrak zusammen. Bis dahin war Luft und Licht um sie her gewesen, aber jetzt war es damit vorbei, und die dunklen Kronen wölbten sich über ihr. Ein Zittern überkam sie, und sie schob die Finger fest ineinander, um sich einen Halt zu geben. Gedanken und Bilder jagten sich und eines dieser Bilder war das Mütterchen in dem Gedichte, das die 'Gottesmauer' hieß, und wie das Mütterchen in dem Gedichte, so betete auch sie jetzt, daß Gott eine Mauer um sie her bauen möge. Zwei, drei Male kam es auch über ihre Lippen, aber mit einemal fühlte sie, daß es tote Worte waren. Sie fürchtete sich und war doch zugleich wie in einem Zauberbann und wollte auch nicht heraus.
'Effi', klang es jetzt leis an ihr Ohr, und sie hörte, daß seine Stimme zitterte. Dann nahm er ihre Hand und löste die Finger, die sie immer noch geschlossen hielt, und überdeckte sie mit heißen Küssen. Es war ihr, als wandle sie eine Ohnmacht an."

Auffällig ist zunächst, dass Fontane das Gespräch in der letzten Fassung völlig eliminiert. Nur Crampas flüstert ihren Namen. Auch ist es bezeichnender Weise nicht mehr ihre Stimme die zittert, sondern ihr Körper. In dem frühen Entwurfschema sagt Effi noch zu ihrem Verführer: "[...] sind Sie des Teufels[...]" und es wird vermerkt, dass "ihre Stimme zitterte."

Auf den christlichen Wertekanon, der Effi im Moment der Verführung bewusst wird, und auf den in der frühen Version durch das Wort

²⁷⁶ Zit. n.: Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walter Keitel. München: 1.Abt./ 4.Bd.: *Romane, Erzählungen, Gedichte*. München 1963. S. 713-717.

'Teufel' indirekt angespielt wird, verweist Fontane mit dem Hinweis, dass sie betete. Bewusst wird hier ein Bild im Bild heraufbeschworen: "Gedanken und Bilder jagten sich und eines dieser Bilder war das Mütterchen in dem Gedichte, das die 'Gottesmauer' hieß [...]". Auch die eindringlichen Worte des Hauptmanns - "Sie entrinnen mir nicht" - spart sich Fontane in der überarbeiteten Fassung: Das Lösen der betenden Finger spricht für sich.

Schon Helene Hermann bezeichnete diesen Prozess der Überarbeitung als "ein stetes Verdichten und Prägnantmachen."²⁷⁷ Der Begriff des "disguised symbolism" beschreibt diesen Vorgang treffend: das "eigentlich zu Sagende" wird hier versteckt mit Hilfe eines Bildes suggeriert, das die angespannte Atmosphäre der Situation eindrucksvoller wiedergibt als Effis empörter Ausruf oder die beschwörenden Worte des Verführers.

5 Zusammenfassung

Ziel der Arbeit war es, in einem ersten Schritt die Voraussetzungen zu beschreiben, unter denen *Effi Briest* entstanden ist. Dazu wurden zunächst die realhistorischen Umstände rekonstruiert. Es sollte deutlich werden, dass Fontanes Auseinandersetzung mit dem Thema 'Ehe' bzw. 'Ehebruch' einen sozialen Hintergrund hatte: Im ausgehenden 19. Jahrhundert stritten die Frauenbewegungen für mehr Rechte der Frauen und klagten die Rechtsprechung an - gerade im Fall von Ehebruch - die Frauen stark zu benachteiligen. Aus dem Feld dieser Auseinandersetzungen kam auch Fontanes stoffliche Quelle

²⁷⁷ Herrmann, Helene: *Theodor Fontanes Effi Briest. Die Geschichte eines Romans*. In: *Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit*. Heft 11 (1912), S. 694.

für *Effi Briest* - der Ardenne-Skandal. Stärkstes Bindeglied zwischen den beiden Geschichten, und zugleich der Anfang von Fontanes Literarisierungsprozess, war, die "Effi, komm"-Wendung, die Fontane im Bericht über den Ardenne-Skandal von Emma Lessing hörte. Fontane übernahm die Formel sinngemäß: auch er bringt sie in die Szene ein, in der Effi - genau wie Else von Ardenne - zu ihrem künftigen Mann gerufen wird. In *Effi Briest* allerdings fungiert das "Effi, komm" eher als 'Rückruf' in ihre Kindheit, weg von Innstetten. Fontane fügte die Formel als leitmotivische Wiederholung in seinen Roman ein und macht sie damit zum erinnernden Ruf an Effis unbeschwerte Zeit in Hohen-Cremmen, die in der ersten Szene beschrieben wird.

Effi tritt hier als ungestümes 'Naturkind' auf, das Abenteuer und Abwechslung liebt. Als sie an ihrer Rolle als Ehefrau scheitert, kehrt sie - vom 'Effi, komm' ihres Vaters gerufen - am Ende des Romans nach Hohen-Cremmen zurück. Herthas erster Ruf 'Effi, komm' hat sich damit nur zur Hälfte bewahrheitet: Von Innstetten ist sie getrennt, doch an die frühere Zeit in Hohen-Cremmen kann sie nicht mehr anschließen. Das "Effi, komm" deutet Effis Scheitern und Schicksal also bereits in der ersten Szene an. Damit reiht Fontane diese verhängnisvolle Formel ein in das dichte Netz von Vorausdeutungen, Anspielungen und Leitmotiven, die auf Effis tragisches Schicksal anspielen und den ganzen Roman durchziehen.

Den Grund für dieses Schicksal geben vor allem die Veränderungen an, die Fontane vorgenommen hat und die in einem Vergleich zwischen der historischen Vorlage und dem Roman herausgestellt wurden. Fontane hat die Veränderungen vorgenommen, um zu zeigen, woran Effi zugrunde geht. Fontane transformiert die Geschichte der Ardennes, um den Konflikt mit den starren Gesellschaftskonventionen, in den ein 'Naturkind' wie Effi geraten muss, zu demonstrieren. Die vorgenommenen Änderungen zeichnen alle ein eindringliches Bild

der herrschenden Zeit und ihrer Vertreter. Effis Wesen und ihr Charakter heben sich dabei immer wieder deutlich von den anderen Figuren ab. Mit welchen Motivketten Fontane unter anderem bei der Figurenzeichnung Effis arbeitete, sollte der Melusinen-Exkurs verdeutlichen.

Wie Fontane solche Stoff- und Motivmischungen in seinen Roman einließ, wurde im letzten Teil der Arbeit verdeutlicht. Ausgegangen wurde vom Ansatz Schusters: Er hatte die These aufgestellt, dass das auf christliche Leitbilder fixierte Leben Effis als Abbild der gesellschaftlichen Normen fungiert. Schuster stützte sich dabei auf die Präraffaeliten, die in ihren Bildern mit ähnlichen christlich-symbolischen Verweisen arbeiten und dabei auf das Prinzip des "disguised symbolism" zurückgreifen.

Schusters These stößt mittlerweile auf mehr Anerkennung als Ablehnung (ausgenommen Guthkes Vorwurf, Schuster veranstalte eine "esoterische-Safari"²⁷⁸!) Den Einfluss, den die Präraffaeliten auf Fontane ausübten, hat Schuster bereits deutlich gemacht. In der vorliegenden Arbeit wurden aber direkte "Anleihen" Fontanes von zentralen Bildmotiven der präraffaelitischen Kunst aufgedeckt.

Es wurde außerdem der Vorschlag gemacht, das Prinzip des "disguised symbolism" - bei treuester realistischer Wiedergabe der Wirklichkeit durch versteckte Hinweise das Verborgene sichtbar zu machen - auf Fontanes Erzähltechnik zu übertragen: Die vielen eingelagerten Bezüge, - wie beispielsweise das Motiv der Melusine - erscheinen hinter einer ersten Erzählschicht auf einer zweiten Ebene: Diese Ebene ist es schließlich, auf der das Verborgene enthüllt wird und die dem Roman seine ästhetische Dichte verleiht.

²⁷⁸ Guthke, Karl S.: *Fontanes 'Finessen'. 'Kunst' oder 'Künstelei'?*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 26 (1982). S. 248.

In einem Vergleich der Fassungen wurde gezeigt, wie Fontane dieses Prinzip an einigen Stellen noch erweitert, indem er bewusst suggestive Bilder einsetzt, um ohne Worte regelrechte "Bedeutungs-Arrangement[s]"²⁷⁹ zu konstruieren.

In einer kunstkritischen Rezension zu Menzel hat Fontane seine künstlerische Maxime auf den Punkt gebracht: "[...] die Hauptschwierigkeit aber bleibt immer die: etwas ganz bestimmt Gegebenes in realistischer Treue und zugleich in künstlerischer Verklärung darzustellen [...]."²⁸⁰ Diesem Anspruch ist Fontane auch in *Effi Briest* gefolgt: Die realhistorische Vorlage in Form des Ardenne-Skandals war für ihn nur der Rohstoff für einen Roman, zum Kunstwerk wurde *Effi Briest* aber erst durch ästhetische Überarbeitung.

²⁷⁹ Grawe, Christian: *Theodor Fontane: Effi Briest*. (1985), S. 24.

²⁸⁰ NyA XXIII/ I: *Aufsätze zur bildenden Kunst*, S. 260.

6 Literatur- und Abbildungsverzeichnis

Primärliteratur:

Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke*. 25 Bde. Hg. v. Edgar Groß und Kurt Schreinert [u.a.] München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959-75.

- *Effi Briest*. Bd. VII (1959).
- *Fragmente und frühe Erzählungen, Nachträge*. Bd. XXIV (1970).
- *Aufsätze zur bildenden Kunst*. Bd. XXIII / I u. II (1970).

Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*. Abteilungen I-IV. Hg. v. Walter Keitel. u. Helmut Nürnberger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975.

-*Erinnerungen, ausgewählte Schriften und Kritiken:*

Abt. III/3. Bd.: 1. Teil: *Reiseberichte*, 2. Teil: *Tagebücher*

Abt. III/5. Bd.: *Zur deutschen Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte*

Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*. Abteilungen I-IV. Hg. v. Walter Keitel. u. Helmut Nürnberger. München: Carl Hanser Verlag 1963-1982.

-*Romane, Erzählungen, Gedichte*. München 1963.

Abt. I/ 4. Bd: *Effi Briest – Frau Jenny Treibel – Die Poggenpuhls – Mathilde Möhring*.

- *Briefe*. München 1982.

Abt. IV/ 3. Bd.: *Briefe 1879-1889*.

Abt. IV/ 4. Bd.. *Briefe 1890-1898*.

Theodor Fontane. Briefe. (Briefe an den Vater, die Mutter und die Frau.) Hg. v. Kurt Schreinert. Zu Ende geführt und m. einem Nachwort versehen v. Charlotte Jolles. Berlin: Propyläen Verlag 1968-1971.

Fontanes Briefe in zwei Bänden. Ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag 1968.

Theodor Fontane, *Briefe an Wilhelm und Hans Hertz*, 1895-1898. Hg. v. Kurt Schreinert, vollendet und mit einer Einführung versehen von Gerhard Hay. Stuttgart: Klett 1972.

Theodor Fontane: Briefe an seine Freunde. Zweite Sammlung. Hg. v. Otto Pniower u. Paul Schlenther. Berlin: Fischer 1910.

Sekundärliteratur:

Anderson, Paul Irving: *Meine Kinderjahre: die Brücke zwischen Leben und Kunst. Eine Analyse der Fontaneschen Mehrdeutigkeit als Versteck-Sprachspiel im Sinne Wittgensteins*. In: *Fontane aus heutiger Sicht*. Hg. v. Hugo Aust. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1980. S. 143-182.

Aust, Hugo: *Fontane und die bildende Kunst*. In: *Fontane Handbuch*. Hg. v. Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart: Kröner 2000. S. 405-411..

Aust, Hugo: *Literatur des Realismus*. Stuttgart: Metzler 2000.

Aust, Hugo: *Theodor Fontane: 'Verklärung'. Eine Untersuchung zum Ideengehalt seiner Werke*. Bonn: Bouvier 1974.

Aust, Hugo: *Theodor Fontane*. Tübingen: Francke 1998.

Aust Hugo: *Effi Briest oder: Suchbilder eines fremden Mädchens aus dem Garten*. In: *Fontane Blätter* 64 (1997), S. 68.

Bachmann, Rainer/ Groß, Edgar: *Nachwort zu: Theodor Fontane. Aufsätze zur bildenden Kunst*. In: *NyA XXIII/II*. S. 177-182.

Barilli, Renato: *Die Präraffaeliten*. München: Schuler Verlagsgesellschaft 1974.

Bebel, August: *Die Frau und der Sozialismus*. 2. Nachdruck d. 1929 ersch. Jubiläumsausg. Berlin, Bonn: Dietz 1979.

Behrend, Fritz: *Aus Theodor Fontanes Werkstatt (zu 'Effi Briest')*. Berlin: Berthold Privatdruck 1924.

Betthausen, Peter: *Die Präraffaeliten*. Berlin: Henschelverlag 1989.

Böckmann, Paul: *Der Zeitroman Fontanes*. In: *Theodor Fontane*. Hg. v. Wolfgang Preisendanz. Darmstadt: Wiss. Buchg. 1973. S. 80-110.

Böschenstein, Renate: *Fontanes 'Finessen'. Zu einem Methodenproblem der Analyse 'realistischer Texte'*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 532-535.

Budjuhn, Horst: *Fontane nannte sie 'Effi Briest'. Das Leben der Elisabeth von Ardenne*. Berlin: Quadriga Verlag 1985.

Craig Faxon, Alica: *Dante Gabriel Rossetti*. Oxford: Phaidon Press 1989.

Demetz, Peter: *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*. Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1973.

Die Frauenfrage in Deutschland 1865-1915: Texte und Dokumente. Hg. v. Elke Frederiksen. Stuttgart: Reclam 1994.

Die Präraffaeliten: Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption. Hg. v. Gisela Hönninghausen. Stuttgart: Reclam 1992.

Downes, Daragh: *Effi Briest. Roman*. In: *Fontane Handbuch*. Hg. v. Christian Grawe und Helmut Nürnberger. Tübingen: Kröner 2000. S. 633-651.

Erler, Gotthard: *'Effi Briest': Die Ardenne-Affäre bei Fontane und Spielhagen*. In: *Fontane Blätter Sonderheft 2* (1969): S. 64-69.

Fontane aus heutiger Sicht. Hg. v. Hugo Aust. München: Nymphenberger Verlagshandlung 1980.

Fontane Handbuch. Hg. v. Christian Grawe und Helmut Nürnberger. Stuttgart: Kröner 2000.

Fontane und die bildende Kunst. Hg. v. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen. Berlin: Henschel Verlag 1998.

Forster-Hahn, François: *'Die Ehe als Beruf' oder der Fall von der Schaukel. Über die Moral in präraffaelitischen Bildgeschichten und in Fontanes Effi Briest'*. In: *Fontane und die bildende Kunst*. Hg. v. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen. Berlin: Henschel Verlag 1998. S. 309-317.

Franke, Manfred: *Leben und Roman der Elisabeth von Ardenne, Fontanes Effi Briest*. Düsseldorf: Droste Verlag 1994.

Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner 1992.

Frevert, Ute: *Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München: Beck 1991

Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte: Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp 1986.

Glaser, Horst Albert: *Theodor Fontane: 'Effi Briest' (1894). Im Hinblick auf Emma Bovary und andere.* In: *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus.* Hg. von Horst Denkler. Stuttgart: Reclam 1992. S. 387-417.

Grawe, Christian: *'Effi Briest'. Gedrucktes Vögelchen in Schneelandschaft: Effi von Innstetten, geborene von Briest.* In: *Interpretationen: Fontanes Novellen und Romane.* Hg. von Christian Grawe. Stuttgart: Reclam 1991. S. 217-242.

Grawe, Christian: *Theodor Fontane: Effi Briest.* Frankfurt a. M.; Berlin; München: Diesterweg 1985.

Greif, Stefan: *'Wer immer dasselbe sieht, sieht nichts...!'. Fontanes Kunstbegriff im Kontext des 19. Jahrhunderts.* In: *Fontane Blätter* 55 (1993). S. 69-90.

Guthke, Karl S.: *Fontanes 'Finessen'. 'Kunst' oder 'Künstelei'?* In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 26 (1982). S. 235-261.

Günther, Vincent J.: *Das Symbol im erzählerischen Werk Fontanes.* Bonn: H. Bouvier und Co. Verlag 1967.

Herrmann, Helene: *Theodor Fontanes Effi Briest. Die Geschichte eines Romans.* In: *Die Frau. Monatszeitschrift für das gesamte Frauenleben unserer Zeit.* Hg. von Helene Lange. 19. Jg. Heft 9, S. 543ff. Heft 10, S. 610ff., Heft 11, S. 677ff. Berlin 1912.

Hochhuth, Rolf: *Effis Nacht. Monolog.* Reinbek: Rowohlt 1996.

Ironside, Robin: *Pre-Raphaelite Painters.* London: The Phaidon Press LTD 1948.

Jens, Walter: *'Wer am besten redet, ist der reinste Mensch.' Über Theodor Fontane.* Weimar: Boehlau 2000.

Jolles, Charlotte: *'Gideon ist besser als Botho'. Zur Struktur des Erzählschlusses bei Fontane.* In: *Festschrift für Werner Neuse.* Hg. v. Herbert Lederer und Joachim Seyppel. Berlin. Verlag d. Diagonale 1967. S. 76-93.

Jolles, Charlotte: *Theodor Fontane.* Stuttgart u. Weimar: Metzler 1993.

Lukács, Georg: *Der alte Fontane*. In: *Theodor Fontane*. Hg. v. Wolfgang Preisendanz. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellsch. 1973. S. 25-79.

Mende, Dirk: *Frauenleben. Bemerkungen zu Fontanes 'L'Adultera' nebst Exkursen zu 'Cécile' und 'Effi Briest'*. In: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Hg. v. Renate v. Heydebrand u. Klaus Günther Just. Stuttgart: Metzler 1969. S. 183-213.

Müller-Seidel, Walter: *Theodor Fontane: Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 1980.

Müller-Seidel, Walter: *Fontanes 'Effi Briest'. Zur Tradition des Eheromans*. In: *Wissenschaft als Dialog*. Hg. v. Renate v. Heydebrand u. Klaus Günther Just Stuttgart: Metzler 1969. S.30-58.

Neuhaus, Stefan: *Fontane ABC*. Leipzig: Reclam 1998.

Nürnberger, Helmut: *Der frühe Fontane. Politik. Poesie. Geschichte 1840-1860*. Hamburg: Wegner 1967. S. 235

Ohl, Hubert: *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag GmbH 1968.

Ohl, Hubert: *Melusine als Mythos bei Theodor Fontane*. In: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hg. v. Helmut Koopmann. Frankfurt a. M.: Klostermann 1979. S. 289-305.

Paret, Peter: *Kunst als Geschichte: Kultur und Politik von Menzel bis Fontane*. München: Beck 1990.

Paulsen, Wolfgang: *Im Banne der Melusine: Theodor Fontane und sein Werk*. Bern: Lang 1988.

Restenberger, Anja: *Effi Briest: Historische Realität und literarische Fiktion in den Werken von Fontane, Spielhagen, Hochhuth, Brückner und Keuler*. Frankfurt am Main: Lang 2001

Reuter, Hans-Heinrich: *Fontane*. 2 Bde. Berlin: Verlag der Nation 1968.

Richter, Karl: *Ehebruch und gesellschaftliche Moral im Roman Theodor Fontanes*. In: *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift für Charlotte Jolles*. Hg. v. J. Thuncke. Nottingham: Sherwood Pess Agencies 1979, S. 44-51

Schafarschik, Walter: *Theodor Fontane 'Effi Briest', Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam 1999.

Schäfer, Renate: *Fontanes Melusinenmotiv*. In: *Euphorion* 56 (1962), S. 69 - 104.

Schuster, I.: *Akribie und Symbolik in den Romananfängen Fontanes*. In: *Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift for Charlotte Jolles*. Hg. v. J. Thunecke, E. Sagarra. Nottingham: Sherwood Press Agencies 1979. S. 318-324.

Schuster, Peter-Klaus: *Theodor Fontane: Effi Briest - ein Leben nach christlichen Bildern*. Tübingen: Niemeyer 1978.

Seiffert, Hans Werner: *Fontanes 'Effi Briest' und Spielhagens 'Zum Zeitvertreib': Zeugnisse und Materialien*. In: *Studien zur neueren deutschen Literatur*. Hg. von Hans Werner Seiffert. Berlin: Akademie Verlag 1964. S. 255-300.

Spielhagen, Friedrich: *Zum Zeitvertreib*. Sämtliche Romane. Bd. 25. Leipzig: Verlag v. L. Staadmann. 1907

Thanner, Josef: *Die Stilistik Theodor Fontanes*. The Hague/Paris: Mouton & Co. 1967.

Vierig, Jürgen: *'In welcher Welt der schauderhaften Widersprüche leben wir!'" Überlegungen zum Zeitroman bei Fontane 'Effi Briest' und Spielhagen 'Zum Zeitvertreib'*. Literatur und Sprache im historischen Prozess. Hg. von Thomas Cramer. Tübingen: Niemeyer 1983. S. 329-349.

Vogt, Wilhelm: *Fontane und die Bildende Kunst*. In: *NyA XXIII./II*, S. 185-197.

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

Weber, Marianne: *Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung: Eine Einführung*. Tübingen: J. Mohr 1907.

Wörterbuch der Kunst. Begr. v. Johannes Jahn, fortgef. v. Wolfgang Haubenreisser. Stuttgart: Kröner 1995.

Wülfig, Wulf: *'Aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar'. Mythisierende Strukturen in Fontanes Narrationen*. In: *Fontane Blätter* 66 (1998), S. 72-86.

Wüst, Sonja: *Zu kunstkritischen Schriften Fontanes*. In: *Fontane Blätter* 27 (1978), S. 174-200.

Ziegler, Edda/ Erler, Gotthard: *Theodor Fontane. Lebensraum und Phantasiewelt. Eine Biographie*. Berlin: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 1996.

Zimmermann, Rolf Christian: *Was hat Fontanes 'Effi Briest' noch mit dem Ardenne-Skandal zu tun? Zur Konkurrenz zweier Gestaltungsvorhaben bei Entstehung des Romans*. In: *Fontane Blätter* 64 (1997), S. 89-109.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 (im Text auf S. 79): John Everett Millais: *Autumn Leaves (Herbstblätter)*, 1855/56, Öl auf Leinwand, 104,4 x 73,6 cm, Manchester, City of Art Galleries. (Aus: Betthausen, Peter: *Die Präraffaeliten*. Berlin: Henschelverlag 1989.)

Abb. 2 (im Text auf S. 81): John Everett Millais: *The Carpenter's Shop (Die Zimmermannswerkstatt)* oder *Christ in the House of His Parents (Christus im Hause seiner Eltern)*, 1849/1850, 86,4 x 139,7 cm, Öl auf Leinwand, London, Tate Gallery. (Aus: Betthausen, Peter: *Die Präraffaeliten*. Berlin: Henschelverlag 1989.)

Abb. 3 (im Text auf S. 84): Charles Collins: *Convent Thoughts (Klostergedanken)*, 1850/51, Öl auf Leinwand, 82,6 x 57,8 cm, Oxford, Ashmolean Museum.

Abb. 4 (im Text auf S. 87): Arthur Hughes: *April Love (April-Liebe)*, 1856, Öl auf Leinwand, 88,9 x 49,5 cm, London, Tate Gallery. (Aus: Barilli, Renato: *Die Präraffaeliten*. München: Schuler Verlagsgesellschaft 1974.)

Abb. 5 (im Text auf S. 88): William Holman Hunt: *The Awakening conscience, (Das erwachende Gewissen)*, 1853/54, Öl auf Leinwand, 76,2 x 55,9 cm, London, Tate Gallery. (Aus: Ironside, Robin: *Pre-Raphaelite Painters*. London: The Phaidon Press LTD 1948)

Abb. 6 (im Text auf S. 89): Augustus Leopold Egg: *Past and Present I,II,III, (Einst und Heute)*, 1857/58, Öl auf Leinwand, je 63,5 x 76,2 cm, London, Tate Gallery. (Aus: Aus: *Fontane und die bildende Kunst*. Hg. v. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen. Berlin: Henschel Verlag 1998.)

Abb. 7 (im Text auf S. 91): Max Liebermann: *Die zusammengebrochene Effi*, Illustration zu *Effi Briest*, Hamburg 1926, Lithographie, 7,2 x 12,9 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek (Exemplar 192 von 325). (Aus: *Fontane und die bildende Kunst*. Hg. v. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen. Berlin: Henschel Verlag 1998.)

Abb. 8 (im Text auf S. 93): John Everett Millais: *Mariana*, 1850/51. Öl auf Holz, 59,7 x 49,5 cm. Makins Collection. (Aus: *Fontane und die bildende Kunst*. Hg. v. Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen. Berlin: Henschel Verlag 1998.)

Abb. 9 (im Text auf S. 95): Dante Gabriel Rossetti: *Mrs William Morris*, 1868, Öl, auf Leinwand, 43, 5 x 35, 5 in., Society of Antiquaries of London. (Aus: Craig Faxon, Alica: *Dante Gabriel Rossetti*. Oxford: Phaidon Press 1989.)

7 Anhang

Abb. 1



John Everett Millais: *Autumn Leaves (Herbstblätter)*, 1855/56

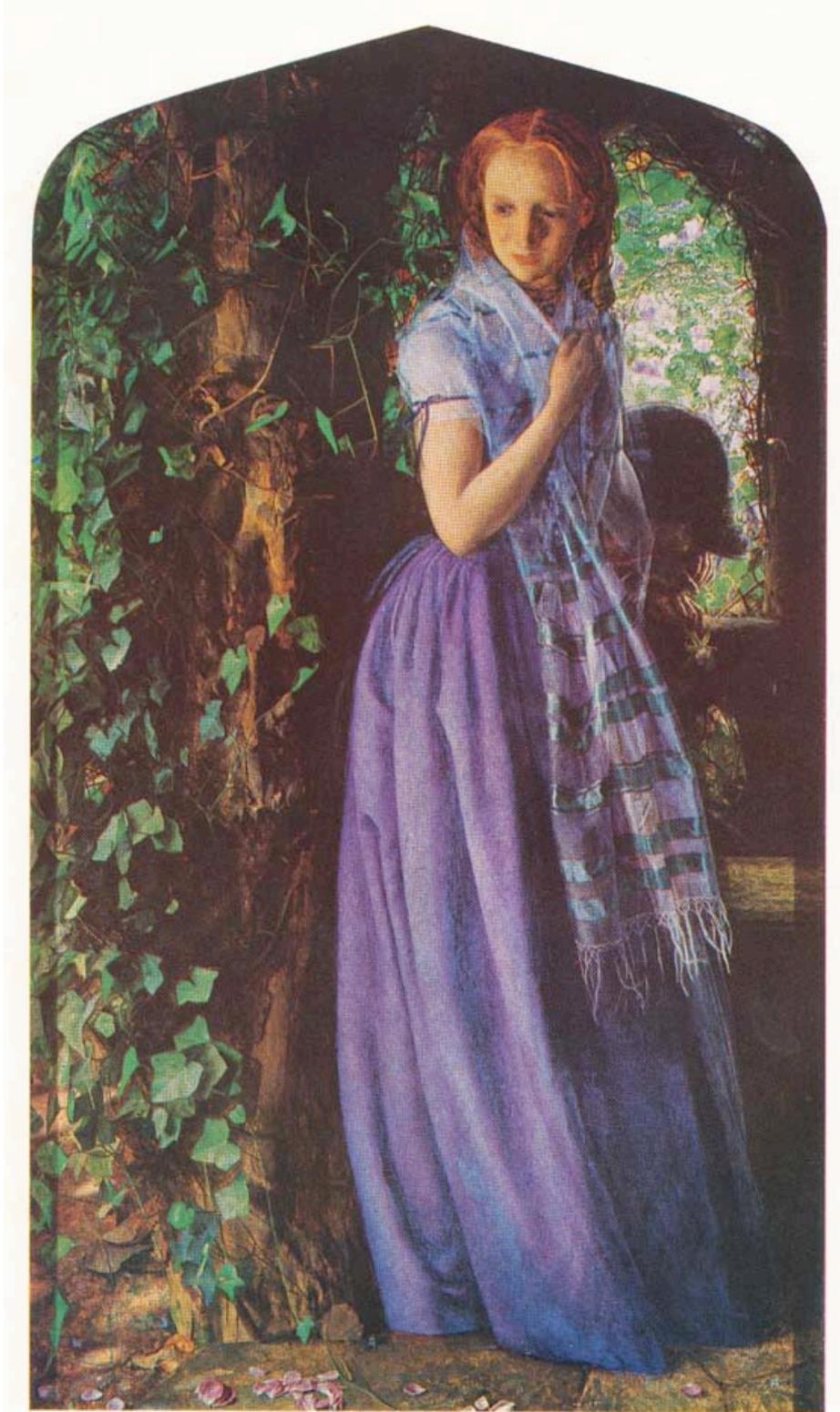
Abb. 2

John Everett Millais: *The Carpenter's Shop* (*Die Zimmermannswerkstatt*) oder *Christ in the House of His Parents* (*Christus im Hause seiner Eltern*), 1849/1850

Abb. 3

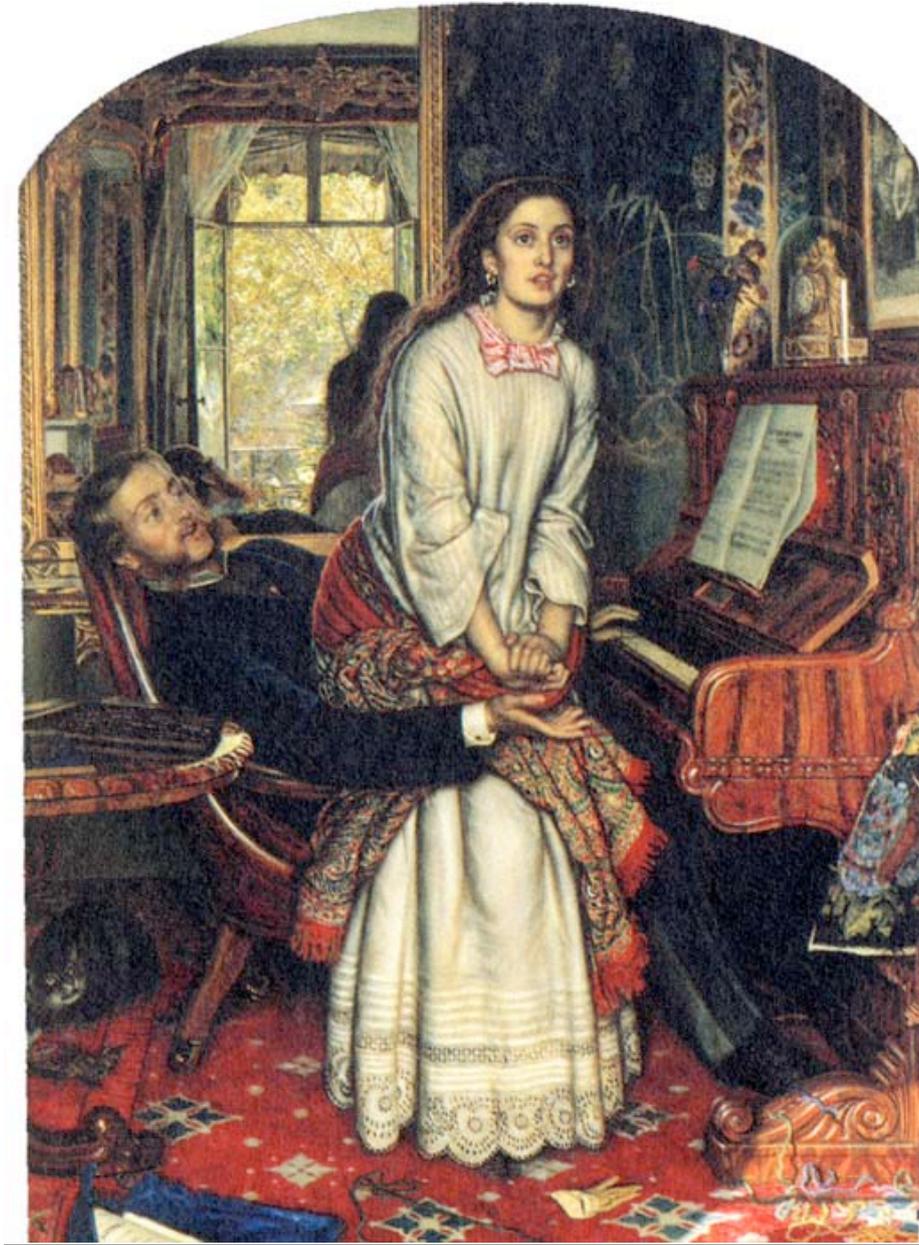
Charles Collins: *Convent Thoughts (Klostergedanken)*, 1850/51

Abb. 4

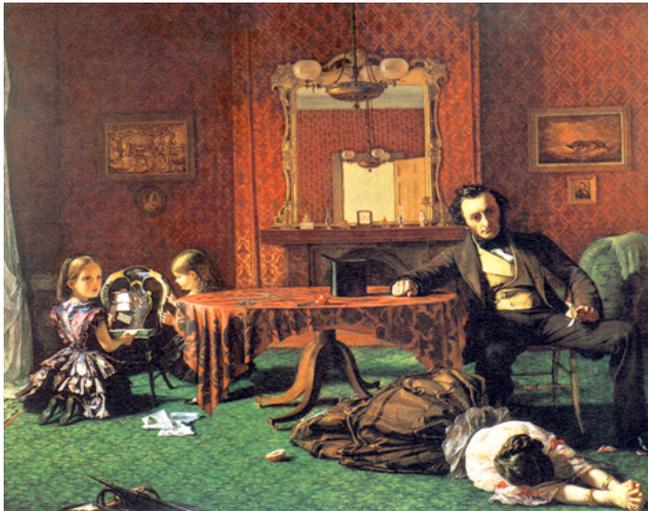


Arthur Hughes: *April Love (April-Liebe)*, 1856

Abb. 5



William Holman Hunt: *The Awakening conscience*, 1853/54

Abb. 6

Augustus Leopold Egg:
Past and Present
I, II, III, 1857/58

Abb. 7



Max Liebermann: Die zusammengebrochene Effi, Illustration zu *Effi Briest*, Hamburg 1926

Abb. 8

John Everett Millais: *Mariana*, 1850/51

Abb. 9

Dante Gabriel Rossetti: *Mrs William Morris*, 1868

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und sämtliche Stellen, die den benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinne nach entnommen sind, mit Quellenangaben kenntlich gemacht habe.