

# **Digitales Brandenburg**

**hosted by Universitätsbibliothek Potsdam**

## **Fontane-Blätter**

Halbjahresschrift

**Potsdam, 2012**

Literaturgeschichtliches, Interpretationen, Kontexte

**urn:nbn:de:kobv:517-vlib-10427**

# Literatur- geschichtliches, Interpretationen, Kontexte

## »Effie« und »Effi« – Versuch über einen Namen mit neuen Zeugnissen in Bild und Text

Hubertus Fischer

### I.

Es ist merkwürdig: Fontanes populärster Roman hat zugleich einen Namen unter Generationen von Lesern populär gemacht, ohne daß dessen Provenienz und »geistiges Fluidum«<sup>1</sup> oder gar die Frage, wie Fontane zu diesem Namen kam, hinreichende Aufmerksamkeit in der Forschung erfuhren.<sup>2</sup> Sicher scheint indes zu sein, daß die Kurzform »Effie« (für Euphemia) »vor allem im englischen Sprachraum verbreitet«<sup>3</sup> war. Das gab und gibt dem Namen in deutschen Ohren von vornherein etwas Apartes<sup>4</sup>, zumal dann, wenn sich mit ihm ein besonderes Lektüreerlebnis verbindet. Und das hatte Fontane nach eigenem Bekunden bei Walter Scotts Roman *The Heart of Midlothian*, der ihn zu Tränen rührte und dabei eine Begegnung mit »Effie«, einer der Hauptgestalten des Romans, herbeiführte.<sup>5</sup> Das war im Spätsommer 1868 und hat dem Namen womöglich ein bestimmtes Sentiment von Jugend und Übermut verliehen,<sup>6</sup> ohne daß jedoch dieser Roman die erste und einzige Quelle des Namens gewesen sein muß.

Eine zweite englisch-schottische Spur, auf die ebenso wie auf Scotts Roman bereits ansatzweise hingewiesen worden ist,<sup>7</sup> führt in eine Fontane bekannte Künstlerbruderschaft. Im *Stechlin* bringt der alte Malerprofessor Cujacius John Everett Millais als »Begründer und Vertreter« des »Präraffaelitentum[s]«<sup>8</sup> ins Spiel. Mit Millais' Namen sind sogleich Bilder aufgerufen, denen Fontane intensiv nachwirkende visuelle Erlebnisse verdankt: *A Huguenot* (1851/52) und mehr noch *Autumn Leaves* (1855/56).<sup>9</sup> *Mariana* (1850/51), ein ungewöhnliches Frauenbildnis, das auf ein Gedicht Alfred Tennysons zurückgeht,<sup>10</sup> hat man sogar vor einiger Zeit direkt mit *Effi Briest* in Verbindung gebracht.<sup>11</sup> Mit mehr Recht, als dem Autor bewußt war. Es gibt nämlich eine frappierende Korrespondenz im szenischen Arrangement – der unterbrochenen Tätigkeit und der demonstrativ ins Bild gerückten Körpersprache – zwischen Mariana und der jungen Briest-Tochter, als diese ihren ersten Auftritt im Roman hat:

»Beide, Mutter und Tochter, waren fleißig bei der Arbeit, die der Herstellung eines aus Einzelquadraten zusammengesetzten Altarteppichs galt; ungezählte Wollsträhnen und Seidendocken lagen auf einem großen, runden Tisch bunt durcheinander [...] aber während die Mutter kein Auge von der Arbeit ließ, legte die Tochter, die den Rufnamen Effi führte, von Zeit zu Zeit die Nadel nieder und erhob sich, um unter allerlei kunstgerechten Beugungen und Streckungen den ganzen Kursus der Heil- und Zimmergymnastik durchzumachen.«<sup>12</sup>

Die Anregung zu diesem Arrangement könnte Fontane dem Millais-Bildnis, genauer der Erinnerung daran, entnommen haben. Marianas Nadelarbeit liegt vor ihr auf dem Tisch am Fenster ausgebreitet, mit Ausblick auf einen überwucherten, herbstlichen Garten: ein Teppich mit losen Fäden und eingesteckter Nadel. Zwar handelt es sich allem Anschein nach nicht um einen »Altarteppich«, dafür ist aber das christliche Motiv in jenem Glasbild vorgegeben, auf dem der Blick Marianas ruht. Mit leicht in den Nacken geworfenem Kopf dehnt und reckt sie ihren Körper der gemalten Verkündigungsszene entgegen. Diese Sprache eines erwachten körperlichen Verlangens erscheint bei Effi noch halb unbewußt und doch schon halb kaschiert, wiewohl die Mutter sie zu deuten weiß.<sup>13</sup> Das »ins Komische« Gezogene der Bewegungen<sup>14</sup> läßt eben nicht übersehen, mit welcher Hingabe die Tochter ihren Körper biegt, beugt und streckt und sich dabei selbst in ihrem Körper entdeckt:

»Es war ersichtlich, daß sie sich diesen absichtlich ein wenig ins Komische gezogenen Übungen mit ganz besonderer Liebe hingab, und wenn sie dann so dastand und langsam die Arme hebend, die Handflächen hoch über dem Kopf zusammenlegte, so sah wohl auch die Mama von ihrer Handarbeit auf, aber immer nur flüchtig und verstohlen, weil sie nicht zeigen wollte, wie entzückend sie ihr eigenes Kind finde [...]«<sup>15</sup>

Freilich handelt es sich bei dem Millais-Bild um »Mariana« und nicht um »Effi« beziehungsweise »Effie«, so daß die Namensherkunft offenbleibt. Nachdem sich aber eine erste Tür zum Roman und zur namengebenden Hauptfigur dank Millais' Bildkunst geöffnet hat, treten wir jetzt mit dem Künstler selbst durch eine zweite, gleichsam private Tür in den engeren Raum ihres Namens ein. Es war »der einflußreichste intellektuelle Wegbereiter der präraffaelitischen Bewegung«<sup>16</sup>, der britische Kunstkritiker, Schriftsteller, Sozialreformer und Maler John Ruskin, der zuerst auf Millais aufmerksam wurde. Man verbrachte 1853 einen gemeinsamen Urlaub in Schottland, Millais, Ruskin und dessen junge Frau – »Effie«, was nicht ohne Folgen blieb. Millais und Effie verliebten sich, und nach einem aufsehenerregenden Prozeß ließ Effie die Ehe annullieren.<sup>17</sup> Bald darauf, am 3. Juli 1855, heiratete sie John Everett. »In den Folgejahren – der Wohnsitz ist mittlerweile in Schottland – entstehen Hauptwerke sowie Illustrationen für

Magazine und Bücher, durch die Millais bis heute im kollektiven Bildgedächtnis der Briten tief verwurzelt ist.«<sup>18</sup>

## II.

Ein Name, eine Ehe- und Liebesgeschichte, ein Künstler mit weitreichender Wirkung in Großbritannien – und Fontane? Er setzte sich schon früh mit Ruskin und den Präraffaeliten auseinander. Am 6. Juli 1857 notierte er in seinem Londoner Tagebuch: »Ruskin's Brochüre über die Prä-Raphaeliten gelesen.«<sup>19</sup> Wegweiser war dieser ihm auch beim Werk William Turners: »Gelesen (Ruskin über Turner)«,<sup>20</sup> den großen, bahnbrechenden Koloristen, der im Kunstdisput des vierunddreißigsten *Stechlin*-Kapitels gleichermaßen ins Spiel kommt.<sup>21</sup> Über die Frauen, Geliebten und Modelle der präraffaelitischen Künstlerbruderschaft hat Gay Daly ein ganzes Buch geschrieben, offensichtlich ein ergiebiges Thema: *The Pre-Raphaelites in Love*.<sup>22</sup> Was Fontane davon wußte, ist nicht zu sagen; viel war es sicher nicht. Aber die öffentliches Aufsehen erregende Dreiecksgeschichte zwischen Ruskin, Effie und Millais konnte ihm schwerlich entgangen sein, da er damals, 1854/55, als Lektor der englischen Zeitungen für die »Centralpreßstelle« im Innenministerium wohl den breitesten Überblick über Berichte aus der dortigen Presse besaß.<sup>23</sup> »Es handelt sich [...] nur um Liebe, also stofflich ein Ideal«, lautete die Annonce, mit der Fontane *Effi Briest* zunächst dem Inhaber der *Gartenlaube*, Adolf Kröner, anbot.<sup>24</sup>

Noch in die frühe Zeit der Effie-Millais-Beziehung fällt *Autumn Leaves*, ein Gemälde, das sich Fontane derart eingepägt hatte, daß es ihm vier Jahrzehnte später, bei der Niederschrift der Autobiographie *Von Zwanzig bis Dreißig*, wieder »vor die Seele trat« (wie er diesen Vorgang nannte<sup>25</sup>): »[...] sehr anmutig, ganz weiblich, und glich in ihrem schlichten rotblonden Haar und den großen Kinderaugen einem aus dem Rahmen herausgetretenen Präraffaelitenbilde.«<sup>26</sup> Es scheint eines der beiden älteren Mädchen auf dem Bild gewesen zu sein, das Fontane bei der Niederschrift in Erinnerung kam. Ob er in diesem Mädchen auch ein Ebenbild jener »Effie« des Malers Millais gesehen hat, ist schwer zu sagen; ganz auszuschließen ist es nicht.<sup>27</sup> Wohl aber scheint sich etwas von der Stimmung<sup>28</sup> des Bildes auf Fontanes »Effi« übertragen zu haben: Es ist das unwillkürliche Empfinden, daß über dieser halben Kindheit schon ein nahender Verlust, ja ein Anflug von Trauer, vielleicht sogar eine unbestimmte Todesahnung liegt. Fontane hat das bei der Beschreibung des Bildes in einfühlsamen Worten ausgedrückt:

»Was aber ist die Quelle jener Wehmut, die so unverkennbar aus den Zügen der beiden älteren Mädchen spricht? Trauern sie, nur weil die Blumen hin sind, die sommerlang ihre Freude waren? Berührt sie die Trauer des scheidenden Jahres? [...] Mahnt dies fallende Laub an Vergänglichkeit und Tod? [...] 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.«<sup>29</sup>

In dem nachwirkenden Bilderlebnis sowie der Überblendung von *Autumn Leaves* mit »Effie« könnte womöglich die »Geburtszene« des Namens »Effi« liegen. Der Name wird bekanntlich im Englischen nicht anders als im Deutschen ausgesprochen und hat es – Zufall oder nicht – noch Samuel Beckett angetan.<sup>30</sup> Wir kommen darauf zurück. Da in den Eingangskapiteln des Romans *Bertha, Hertha und Hulda* die siebzehnjährige Effi für eine Weile noch in ihrer Mitte haben, klingt vielleicht auch darin die Erinnerung an die vier Mädchen von *Autumn Leaves* nach. Was im weiteren dafür spricht? Der Unterton, der in Effis wie absichtslos dahingesprochenen Worten liegt und der den Grundton von *Autumn Leaves* wenigstens ahnen läßt: »[...] wollen wir in einem langen Trauerzug aufbrechen [...] und singen etwas Trauriges [...] es muß nur einen Reim auf »u« haben; »u« ist immer Trauervokal.«<sup>31</sup> Das liest sich wie eine unbewußte Vorahnung: »Trauer« ist ja auch das Leitwort von *Autumn Leaves* in Fontanes Deutung.

Es ist hier nicht der Ort, auf Fontanes Namenspoetik näher einzugehen.<sup>32</sup> »[...] der Name [...] besonders der Taufname, habe was geheimnisvoll Bestimmendes«, wird Effi später in Anlehnung an Pastor Niemeyer sagen,<sup>33</sup> und in den *Poggenpuhls* heißt es: »Es ist merkwürdig, daß manchem Namen etwas wie eine mystische Macht innewohnt, eine Art geistiges Fluidum, das in rätselhafter Weise weiterwirkt.«<sup>34</sup> Von einem weiterwirkenden »geistige[n] Fluidum« könnte man auch bei der Übertragung der prä-raffaelitischen »Effie« auf das Fräulein von Briest sprechen – wenn man *Autumn Leaves* als ein Erinnerungsmedium mit einem spezifischen Stimmungshintergrund begreift.

Fontane und seine Figuren stehen mit ihrer Auffassung von der geheimnisvollen Macht der Namen nicht allein. In Wolfgang Hildesheimers *Tynset* liest man: »Ich selbst zum Beispiel, ich trage einen Namen, der einen peinlichen Umlaut hat, der aus irgendeiner vorgeschichtlichen Tiefe kommt, einer nebligen Dunkelheit, in die zu blicken ich mich immer gescheut habe.«<sup>35</sup> Und in *Masante* von demselben Autor findet sich ein Satz, der sich wenigstens für Namensliebhaber wie ein Leitsatz oder Motto liest: »Mich interessiert die Geschichte der Namen, mich hätte sogar interessiert, wie Rotkäppchen mit Vor- und Nachnamen hieß.«<sup>36</sup> Etwas von dieser Passion muß auch dem Namensforscher eigen sein, weshalb er sich nicht so bald zufriedengeben kann.

### III.

Die Präraffaeliten haben Fontane lange in ihren Bann gezogen. Noch am 13. Juli 1897 schrieb er an James Morris: »Ihre Güte hat seit zwei Monaten eine Menge Kunst- und Lesestoff an mich gelangen lassen, wofür ich

bestens danke. Den Anfang machten drei Photographien nach frühesten Jugendarbeiten von Sir John Millais. Die sich darin aussprechende Begabung ist stupend; auch ein »marvellous boy.«<sup>37</sup> Auf den frühen Millais bezieht sich gleichermaßen Cujacius im *Stechlin*, wiewohl aus einem anderen Grund. Die junge Bruderschaft der Präraffaeliten war nämlich von den Ideen und Prinzipien der Lukasbrüder in Rom beeinflusst worden. Diese gewöhnlich »Nazarener« genannten Maler um Friedrich Overbeck und Franz Pforr standen nicht nur für eine Rückkehr zum künstlerischen Ernst, zu den einfachen, klaren Formen und Farben eines Perugino, Raffael und Dürer, sondern auch für eine Wiedererweckung des christlichen Glaubens aus dem Geist einer religiös verinnerlichten Kunst.<sup>38</sup>

Ähnliches sagte man anfangs einigen Präraffaeliten nach, und manche ihrer Bilder – *The Girlhood of Mary Virgin*, *The Annunciation: Ecce Ancilla Domini*, *Convent Thoughts*<sup>39</sup> – schienen diesen Stimmen Recht zu geben. »Er und seine Schule verfielen in Excentrizitäten«, äußert jedoch der fromme Malerprofessor Cujacius über Millais und die weitere Entwicklung dieser Kunstrichtung. »Die Zucht ging verloren, und das straft sich auf jedem Gebiet.«<sup>40</sup> Zu den »Excentrizitäten« wird man jene Themenwahl zählen, die mit dem Sujet der »Fallen Woman« bezeichnet ist.<sup>41</sup> Augustus Egg, William Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti haben ihm ungewöhnliche Bilderfindungen abgewonnen.

Auf Korrespondenzen in Sujet, Motiv und der künstlerischen Technik des »hidden symbolism« mit *Effi Briest* ist verschiedentlich hingewiesen worden.<sup>42</sup> Man hat auch angenommen, daß »ein literarisches Paradigma, nämlich die Verbannung Emilys aus der Gesellschaft in Charles Dickens' *David Copperfield*«, für Hunt wie für Rossetti »von inspirierender Wirkung [war].«<sup>43</sup> So gesehen ist es alles andere als ein Zufall, daß unter den Büchern, die Effi auf einen Zettel schreibt, damit sie ihr Roswitha aus der Leihbibliothek bringt, »Dickens, *David Copperfield*«<sup>44</sup> ist. Das geschieht im dreiundzwanzigsten Kapitel, nach der Crampas-Affäre, als sich Effi in ihrem »neuen Leben« in Berlin einzurichten sucht. Implizit deutet dies auf ihre eigene Verbannung aus der Gesellschaft voraus. So ist die versteckte Emily-Allusion auch ein treffliches Beispiel für Fontanes eigenen »hidden symbolism«.

Es ist schon erstaunlich, wie viele Spuren in den Umkreis der Präraffaeliten zurückführen. Ob freilich der Schritt von Effie Millais zu Effi Briest nachvollzogen werden kann, muß sich erst noch erweisen. Euphemia Gray, wie Effie Millais mit ihrem Mädchennamen hieß, hätte allenfalls zu *Johanna Gray*<sup>45</sup> gepaßt, aber Effie? Das geht schon eher, besonders wenn man die näheren Umstände der spektakulären Liebesaffäre und die visuellen und emotiven Impressionen der Millais'schen Bilder in Betracht zieht. Es muß jedoch nicht der einzige Weg gewesen sein, ebensowenig wie der über Scotts *Heart of Midlothian*. Denn wie es scheint, bildete sich im späteren

*Victorian Age* um den Namen »Effie« eine bestimmte Vorstellung von einem aparten Kind beziehungsweise einem schon herangewachsenen Mädchen zwischen Kind und Frau heraus, eine Vorstellung, die vielleicht noch näher an Fontanes »Effi« heranhöhrt. Zumindest gibt es Beispiele, die schon rein bildlich ins Auge fallen. Sie stammen aus einer Zeit, die der Entstehung des Romans entweder unmittelbar vorangeht oder direkt mit ihr zusammenfällt. Wenn dennoch Fontane wieder zuerst das Wort erhält, soll damit lediglich eine Brücke, eine hoffentlich tragfähige Brücke, zu den angekündigten Beispielen geschlagen werden.

#### IV.

Fontane berichtet im Nachgang zum abgeschlossenen Roman am 2. März 1895 in einem Brief an Hans Hertz über Effis »äußere Erscheinung« und darüber, wie ihm bei ihrer »Einkleidung« ein »englisches Geschwisterpaar« zustatten kam. Er tut das recht ausführlich und lenkt damit die Aufmerksamkeit erneut auf jenen anderen, ihm vertrauten Kulturkreis, in den bisher schon alle Spuren führten. Daß dieses »Geschwisterpaar« ihm angeblich unverhofft und wie gerufen kam, verweist aber auch darauf, daß er Jahre vor den ersten Entwürfen, die bekanntlich 1888/89 entstanden, bereits eine bestimmte Figurenvorstellung entwickelt haben muß, die dann viel später in »Effi Briest« Gestalt annahm. Fontanes letzter Thaleaufenthalt datiert nämlich vom Sommer 1884, als selbst die Ardenne-Affäre für ihn noch in weiter Ferne lag. Und ob es dieser letzte Aufenthalt war, bei dem er die geschilderte Begegnung hatte? 1868, 1877, 1881, 1882 und 1883 war er ebenfalls in Thale gewesen – gleichwohl, er schreibt:

»[...] die äußere Erscheinung Effis wurde mir durch einen glücklichen Zufall an die Hand gegeben; ich saß im Zehnpfund-Hotel in Thale, auf dem oft beschriebenen großen Balkon, Sonnenuntergang, und sah nach der Roßtrappe hinauf, als ein englisches Geschwisterpaar, er 20, sie 15, auf den Balkon hinaustrat und 3 Schritt vor mir sich an die Brüstung lehnte, heiter plaudernd und doch ernst. Es waren ersichtlich Dissenterkinder, Methodisten. Das Mädchen war genau so gekleidet, wie ich Effi in der allerersten und dann auch wieder in den allerletzten Kapiteln geschildert habe: Hänger, blau und weiß gestreifter Kattun, Ledergürtel und Matrosenkragen. Ich glaube, daß ich für meine Heldin keine bessere Erscheinung und Einkleidung finden konnte, und wenn es nicht anmaßend wäre, das Schicksal als etwas einem für jeden Kleinkram zu Diensten stehendes Etwas anzusehen, so möchte ich beinahe sagen: das Schicksal schickte mir die kleine Methodistin.«<sup>46</sup>

Diese »Erscheinung und Einkleidung« will auf den ersten Blick nicht schlecht zu jenem hübschen Mädchen passen, das im berühmten Londoner *Punch* des Jahrgangs 1887 mit aufgestützten Armen am steinigen Ufer des Meeres sitzt – *Longing for a new sensation*. Vergeblich scheint sie auf etwas

zu warten, schon die Körperhaltung drückt es aus. Von dem Burschen an ihrer Seite hat sie nichts zu erwarten, denn dieser wünscht sich anderes herbei: »I say, Effie, do you know what I should like? I should like to be accused of something I'd never done!«<sup>47</sup> (Abb. 1) Fast möchte man sagen, daß Samuel Beckett für dieses Mädchen eine angemessenere, träumerische Antwort weiß. Mit *Effi Briest*, aber auch mit *Irrungen, Wirrungen* gut vertraut,<sup>48</sup> läßt Beckett in dem Ein-Personen-Stück *Krapp's Last Tape* seinen Titelhelden sagen: »Scalded the eyes out of me reading *Effie* again, a page a day, with tears again. Effie.... [Pause.] Could have been happy with her, up there on the Baltic, and the pines, and the dunes. [Pause.] Could I? [Pause.] And she? [Pause.] Pah!«<sup>49</sup>

Wie von selbst schiebt sich die Strand- und Meeresszenerie ins Bild, wenn Beckett seinen Titelhelden von einem Liebesglück mit »Effie« träumen läßt – flüchtig nur, aber als hätte er ein ähnliches Bild vor Augen, wie es der *Punch* von »Effie« zeigt. Es ist jedoch bei Krapp aus einer eindringlichen, emotionalisierten Lektüre geboren (»a page a day, with tears again. Effie....«), der im Roman die Topographie der Verführung aus Kiefernwald, Dünen und Meer entgegenkommt.<sup>50</sup> Daß Effi schon beim ersten Blick auf



LONGING FOR A NEW SENSATION.

Jack (a Naughty Boy, who is always in disgrace, and most deservedly). "I SAY, EFFIE, DO YOU KNOW WHAT I SHOULD LIKE? I SHOULD LIKE TO BE ACCUSED OF SOMETHING I'D NEVER DONE!"

Abb.1: George du Maurier, Longing for a New Sensation, *Punch*, vol. 93, 1887 (Pictures from *Punch*, vol. II, London 1894, S. 181; Besitz des Verf.)

das Meer von »Sehnsucht«<sup>51</sup> erfaßt wird, korrespondiert freilich wieder ganz eigentümlich mit *Longing for a new sensation*, wiewohl diese durch ein anderes »Wünschen« konterkariert wird. Auch »Effie« richtet ja ihren Blick sehnsüchtig auf das offene Meer. Und nimmt man hinzu, daß »Effi« bei ihrem ersten Auftritt »ein blau und weiß gestreiftes, halb kittelartiges Kleid«<sup>52</sup> und diese »Effie« eine ähnliche Sommerkleidung trägt, dann schwindet die schwache Differenz in der Graphie beider Namen noch mehr – wobei die »Methodistin« später abgespalten in der »Methodistenpredigerin« erscheint, die Sidonie von Grasenabb der vierzehnjährigen Oberförsterstochter Cora als ihre Zukunft alternativ zur »Millionärin« voraussagt.<sup>53</sup>

## V.

Fontane kannte natürlich den *Punch* aus seiner Londoner Zeit, hat aber auch während seines *Kreuzzeitungs*-Jahrzehnt vielfach darin geblättert und das humoristische Wochenblatt wiederholt kommentiert.<sup>54</sup> Das Blatt war einhundertundsechzig Jahre (1841–2002) eine »britische Institution«<sup>55</sup>, doch schon die Jubiläumsausstellung in der Royal Festival Hall in London 1991 war ein Abschiedsgesang,<sup>56</sup> dem dann elf Jahre später das endgültige Aus folgte. Zusammen mit John Leech<sup>57</sup> (1817–1864), Sir John Tenniel (1820–1914), Charles Keen (1823–1891) und Richard Doyle (1824–1883) hat George du Maurier (1834–1896) das Gesicht des *Punch* in seiner klassischen, viktorianischen Zeit geprägt:

»Grandfather of Daphne, he came to London to work as a chemist, but gave up a life of science when his father refused to allow him a piano in a laboratory. He then turned to Paris to study art with Whistler. Du Maurier is bestknown for the detail of his drawings of society life in the 1880s. Researchers for the TV series *Upstairs, Downstairs* used Du Maurier cartoons to ensure that the programmes costumes were accurate. In later life his sight failed, so he turned to writing novels. His second book, *Trilby*, was enormously successful.«<sup>58</sup>

Dieser detailgenaue Zeichner des britischen Gesellschaftslebens der 1880er Jahre bevorzugt im allgemeinen Szenen aus den gehobenen Kreisen (»society life«) mit jungen Frauen von ansprechender Schönheit und Eleganz sowie mit hübschen Kindern, die einen eigenen Kopf haben. Manche dieser Szenen haben leicht erotische Untertöne, es überwiegt jedoch der Konversationswitz. Du Maurier entwirft überdies perspektivisch ungewöhnliche Freiluftszenen am Meer und in Parks und Gärten mit starken Schwarzweißkontrasten, die in manchem den Jugendstil vorwegnehmen. Und er siedelt häufiger als andere seine Szenen in der Sommerfrische am Meer, gelegentlich direkt am sandigen oder felsigen Strand an. Mit Blick auf *Longing for a new sensation* und die »äußere Erscheinung« des Mädchens sei bereits hier in Erinnerung gebracht, daß Effi sich im zweiten Kapitel des Romans als »Midshipman«<sup>59</sup> bezeichnet.

Du Maurier ist auch der »Erfinder« »Effies«, und das meint nicht nur den Erfinder der »Effie« im 1887er Cartoon. Er erzählt nämlich im *Punch*, bringt man die verschiedenen Cartoons in eine entsprechende Folge, so etwas wie die Geschichte »Effies« vom Kind bis zum »Backfisch«<sup>60</sup> – die Geschichte »Effies« vor dem »Effie«-Roman. Und das Überraschende ist, daß einem dabei manches bekannt vorkommt. Da ist bereits früh eine unschuldige kindliche Koketterie: Unter dem Motto *Very likely* (Sehr wahrscheinlich) heißt es: »Effie (to pretty Nursemaid). »Oh, Martha, did you see? That policeman winked his eye at me!«<sup>61</sup> Daß dieser ihr und nicht dem hübschen Kindermädchen zugeblinzelt hat, ist zwar nicht »very likely«, aber umso charakteristischer für den kleinen Lockenkopf.

Diese Zeichnung erschien 1883 im *Punch*, vier Jahre vor *Longing for a new sensation*. Auf einem Bild ein Jahr früher, 1882, ist Effie in *A gentle reproof* (Ein sanfter Tadel) bereits eine kleine Person mit Matrosenmütze, die bewußt zu kokettieren weiß. »Uncle George. »Blow, and it will fly open, Effie.« / Effie. »I used to be able to open a watch in that way, but I can't now!« / Uncle George. »Why not?« Effie. »I'm rather too old!«<sup>62</sup> (Abb. 2). Zufall oder nicht: 1883 sieht man dieselbe »Effie« in einem Cartoon neben einem Hund beachtlicher Größe – fast wie er im Buche steht: »Es ist [...] ein Neufundländer, ein wunderschönes Tier, das mich liebt und Dich auch lieben wird. Denn Rollo ist ein Kenner. Und so lange Du den um Dich hast, so lange bist Du sicher und kann nichts an Dich heran, kein Lebendiger und kein Toter.«<sup>63</sup> Weil sich die kleine »Effie« mit Pelzmuff ihres Hundes ebenfalls ganz sicher ist, kann sie den Fremden übermütig fragen und eine ebenso kecke Antwort geben. Unter dem Motto *Cave canem!* liest man im Dialog: »Effie. »Aren't you afraid my big dog 'll eat you?« / Stranger. »He wouldn't make much of a meal off me, my dear!« Effie. »My big dog like bones!«<sup>64</sup> (Abb. 3).

Man kann die »Peinlichen Enthüllungen« (*Awkward revelations*) von 1888 übergehen, wo »Effie« aus Sicht der unangenehm berührten Erwachsenen verbal ein sexuelles Tabu berührt (»We've been playing husband and wife!«), tatsächlich aber mit »Georgie« nur den üblichen Ehestreit bei Tisch nachgespielt hat.<sup>65</sup> Diese »Effie« ist jedenfalls keck, übermütig, gelegentlich kokett, aber immer für sich einnehmend, mit großem kindlichen Charme. Was ins Auge fällt, ist ihr lockiges Haar, das sich dann bei der herangewachsenen »Effie« in eine wallende Haarpracht verwandelt hat. Auf den Cartoon von 1892, als Du Mauriers Mitarbeit am *Punch* vor dem Ende stand, trifft dann fast schon der Satz aus Fontanes Roman zu: »Man nannte sie die »Kleine«, was sie sich nur gefallen lassen mußte, weil die schöne, schlanke Mutter noch um eine Hand breit höher war.«<sup>66</sup>

Der Cartoon hat das Motto »In Schwierigkeiten« (*In difficulties*), womit vorderhand nur eine Rechenaufgabe gemeint ist. »Effie (who can't make her sum come right). »Oh, I do wish I was a rabbit so!« / Maud. »What for, darling?« Effie. »Papa says they multiply so quickly!«<sup>67</sup> (Abb. 4). Die Zweideutigkeit



A GENTLE REPROOF.

Uncle George. "BLOW, AND IT WILL FLY OPEN, EFFIE."

Effie. "I USED TO BE ABLE TO OPEN A WATCH IN THAT WAY, BUT I CAN'T NOW!"

Uncle George. "WHY NOT?"

Effie. "I'M RATHER TOO OLD!"

Abb. 2: George du Maurier, A Gentle Reproof, Punch, vol. 82, 1882 (Pictures from Punch, vol. I, London 1894, S. 67; Besitz des Verf.)



## CAVE CANEM!

Effie. "AREN'T YOU AFRAID MY BIG DOG 'LL EAT YOU?"

Stranger. "HE WOULDN'T MAKE MUCH OF A MEAL 'OFF ME, MY DEAR!"

Effie. "MY BIG DOG LIKES BONES!"

Abb. 3: George du Maurier, Cave Canem!, Punch, vol. 84, 1883  
(Pictures from Punch, vol. I, S. 203; Besitz des Verf.)

könnte auch »Papa« Briest gefallen haben, der sich bekanntlich gerne in solchen oder ähnlichen Scherzen und Anspielungen ergeht.<sup>68</sup> Sie funktioniert in diesem Fall im Englischen besser, da »multiply« transitiv und intransitiv gebraucht wird. Daß sie unverhüllt sexuell konnotiert ist, hat ersichtlich damit zu tun, daß *diese* »Effie« auch schon keine ganz »Kleine« mehr ist – von der Vermehrung der Kaninchen freilich noch keine Spur. Ruft man sich aber die Szene am Strand in Erinnerung, könnte Frau von Briest unschwer auch an diese »Effie« gedacht haben: »Das arme Kind. Sie hat Sehnsucht.«<sup>69</sup> Und was die Entwicklung der jungen »Effie« betrifft, steht ihr die Landadelstochter nur darin nach, daß sie kein Londoner Publikum hat. »But the little girl whose retroussé features and frank gaze had caught the attention of party-goers back in the 1860s had grown into a beautiful woman. [...] young Effie looked set to rival her mother as a magnet for admiring gentleman.«<sup>70</sup>

Du Maurier erzählt zwischen 1882 und 1892 von einem Kind und einem Mädchen namens »Effie« aus besseren Kreisen; er stattet sie mit Zügen aus, die wenigstens in manchem mit »Effie« und ihrer »Erscheinung und

Einkleidung« korrespondieren. Du Maurier gibt ihr bereits als Kind einen Hund als Gefährten bei, läßt sie keck, übermütig und mit kindlichem Charme auftreten, aber auch, zum »Backfisch« herangewachsen, sehnsüchtig auf das Meer hinausblicken. Erzählt uns Du Maurier die Geschichte vor dem Roman? Hat er sie auch Fontane erzählt? Hat Fontane überhaupt Kenntnis von dieser Maurierschen »Effie« gehabt? Die Fragen sind nicht leicht zu beantworten, aber einer weiteren Erkundung wert.

## VI.

»Nach dem kl. Diner ging ich noch auf eine halbe Stunde ins Café National, Friedrichsstraße, um Tee zu trinken und den »Punch« zu lesen«, schrieb Fontane am 6. Juni 1879 an Emilie.<sup>71</sup> Das Café National in der Friedrichsstraße 76/Ecke Jägerstraße hielt den *Punch* vor, und es ist anzunehmen, daß das in den verschiedenen Berliner »Zeitungs-Café[s]«<sup>72</sup> der 1880er Jahre nicht anders war. 1885 hatte der *Punch* bereits eine Auflage von 50.000, die danach rapide anstieg bis auf 120.000 im Jahr 1913.<sup>73</sup> So bleibt es immerhin denkbar, daß Fontane bei dem einen oder anderen Café-Besuch auch einen Blick in den *Punch* geworfen hat, da ihn England, die englischen Verhältnisse und die englische Politik nach wie vor interessierten. »England meant to Fontane what Italy meant to so many other German poets and writers«, hat Charlotte Jolles festgestellt.<sup>74</sup> Noch der *Stechlin* und der späte Briefwechsel mit James Morris zeugen davon.

Außerdem hatte Fontane häufigen Umgang mit Künstlern, namentlich mit Adolph Menzel, der ein erklärter *Punch*-Bewunderer war. »Zu Paul Meyerheim meinte Menzel einmal scherzhaft: »Wenn von der ganzen englischen Kunst nichts übrigbleibt als die *Punch*-Illustrationen, so ist das schon genug.«<sup>75</sup> Wichtiger noch, da Fontane im Hause Menzel beziehungsweise Krigar-Menzel häufiger Gast war: »Ottomar Beta, der Menzel mehrfach besucht und interviewt hatte, schrieb: »Menzel selbst ist ein wenig Anglomane, der »Punch«, den er in ganzen Stapeln besitzt, sein Leib- und Magenblatt. Cruikshank, Leech, selbst Du Maurier [...] sind ihm vertraute Hausgenossen.«<sup>76</sup> Der persönliche und briefliche Verkehr zwischen Fontane und Menzel war in den 1880er Jahren und während der Entstehungszeit von *Effi Briest* vergleichsweise rege, nicht zuletzt wegen der *Rütli*-Sitzungen, so daß eine gelegentliche Einsichtnahme in den *Punch* jederzeit möglich war. Ob Fontane davon Gebrauch gemacht hat, wissen wir aber nicht.

Soweit zu sehen, kann man nur von Gelegenheiten sprechen, irgendeinen Nachweis für Fontanes Kenntnis der »Effie« Du Mauriers gibt es nicht. Dabei handelt es sich nicht nur um einen Namen, sondern um Cartoons, auf denen die dargestellte weibliche Person (unterschiedlichen Alters) ausdrücklich als »Effie« bezeichnet wird. Das sind Zeugnisse von anderer Aussagekraft als überlieferte historische oder fiktive Personen, die lediglich



IN DIFFICULTIES.

*Effe* (who can't make her sum come right). "OH, I DO WISH I WAS A RABBIT SO!"

*Maud*. "WHAT FOR, DARLING?"

*Effe*. "PAPA SAYS THEY MULTIPLY SO QUICKLY!"

Abb. 4: George du Maurier, In Difficulties, Punch, vol. 102, 1892 (Pictures from Punch, vol. II, S. 78; Besitz des Verf.)

diesen Namen tragen; denn in den Zeichnungen hat etwas Gestalt angenommen und ein Gesicht bekommen, was sonst nur latent am Namen haftet. Stimmen dann noch einzelne Bildelemente mit den Attributen einer Romanfigur überein, entsteht wie von selbst eine Interaktion zwischen Bild und Text – ganz unabhängig davon, ob ein tatsächlicher Einfluß vorliegt oder nachzuweisen ist.

Bild und Text beginnen miteinander zu kommunizieren, schaffen Anschlüsse, Überlappungen, Erweiterungen und Verstärkungen, nicht zuletzt mit Blick auf das »Britische« im Text. Dem »Midshipman«<sup>77</sup>, »Macpherson«<sup>78</sup> und »Walter Scott«<sup>79</sup> folgen im Roman die »Kronprinzessin«<sup>80</sup> (Victoria, Tochter der Queen Victoria), die »Bostonspielerin«<sup>81</sup> und die »englische Gouvernante [...] eine Quäkerin«<sup>82</sup>. Nach »Karl Stuart«<sup>83</sup>, den »sechs Frauen von Heinrich dem Achten«<sup>84</sup> und der »Methodistenpredigerin«<sup>85</sup> erreicht das »Britische« mit der Rettung der Matrosen des »englische[n]« Schiffes aus »Sunderland«<sup>86</sup> vor der Mole von Kessin nicht nur einen narrativen, sondern, mit Blick auf Effi, auch einen emotionalen Höhepunkt. Deutlich wird dies schon an Effis jäher entschiedener Erklärung:

»Geert, da muß ich mit hinaus, das muß ich sehen,« hatte Effi sofort erklärt, und beide waren aufgebrochen, um nicht zu spät zu kommen, und hatten denn auch den rechten Moment abgepaßt; denn im Augenblick, als sie, von der Plantage her, den Strand erreichten, fiel der erste Schuß, und sie sahen ganz deutlich, wie die Rakete mit dem Fangseil unter dem Sturmgewölk hinflieg und über das Schiff weg jenseits niederfiel. [...]«<sup>87</sup>

Die Einzelheiten der Rettungsaktion sind vielleicht noch zu übergehen, aber die Beschreibung des Matrosen und Effis ungewöhnliche Reaktion auf diese Rettung nicht. Einen solchen nur mühsam zurückgehaltenen Gefühlsausbruch findet man im Roman kaum wieder, zumal er dem Glück und nicht der Verzweiflung gilt:

»[...] so kam der Korb in einer Art Kreislauf wieder zurück, und einer der Matrosen, ein schlanker, bildhübscher Mensch mit einer wachseinen Kappe, war geborgen an Land [...]. Alle wurden gerettet, und Effi hätte sich, als sie nach einer halben Stunde mit ihrem Mann wieder heim ging, in die Dünen werfen und sich ausweinen mögen. Ein schönes Gefühl hatte wieder Platz in ihrem Herzen gefunden, und es beglückte sie unendlich, daß es so war.«<sup>88</sup>

Fast ist es wie die Heimkehr zu sich selbst, zumal der Matrose, der »schlanke, bildhübsche Mensch«, unterschwellig jenen »Midshipman« in Erinnerung ruft, als welchen sich Effi in Hohen-Cremmen, ihrem Heimatort, bezeichnete. Rettung ist möglich, vielleicht auch Rettung für sie. »Wo aber Gefahr ist, / wächst das Rettende auch.«<sup>89</sup> Diese tröstliche Botschaft kommt ihr in Gestalt der sieben Matrosen aus einer Hafenstadt im Nordosten Englands zu. Sie ist wieder mit sich im reinen (»[e]in schönes Gefühl hatte wieder in ihrem Herzen Platz gefunden«); die Beinahekatastrophe

vor der Mole hat es zuwege gebracht. »Sunderland« assoziiert nicht umsonst mit »Wonderland«.<sup>90</sup>

Ein Schiff aus England hat den weiblichen »Leutnant zur See« (um dem »Midshipman« den entsprechenden deutschen Dienstgrad zu geben) in diesen euphorischen Zustand versetzt. Danach treten die einschlägigen »britischen« Verweise zurück; immerhin auffällig ist, daß sich Effi von Roswitha – bis auf Alexis' *Die Hosen des Herrn von Bredow* – ausschließlich Romane englischsprachiger Autoren aus der Leihbibliothek besorgen läßt. Zumindest versteht es sich nicht von selbst, daß eine junge Frau im wilhelminischen Berlin gerade zu diesen Autoren greift.

Was es mit *David Copperfield* auf sich hat, wurde bereits im Zusammenhang mit dem Motiv der »Fallen Woman« angesprochen. Und nur am Rande sei bemerkt, daß Dickens öfters einen Blick in den *Punch* geworfen hat.<sup>91</sup> Coopers *Spion* mag hingegen eine verdeckte Vorausdeutung auf jene Blicke sein, die Innstetten schon bald in das mit einem roten Faden zusammengebundene Päckchen Briefe werfen wird. Nimmt man Scott mit »Ivanhoe oder Quentin Durward«<sup>92</sup> hinzu, die Effi als erste auf ihre »Wunschliste« setzt, so mag man daran denken, daß sie sich mit diesen historischen Romanen zurückträumen möchte in eine andere Welt, in das mittelalterliche England oder das Frankreich des 14. Jahrhunderts, während der »Spion« in Gestalt Innstettens sie jäh aus diesen Träumen reißen wird, um sie ihrem »Emily«-Schicksal zu überlassen. Denn wie heißt es bei Dickens? »Als ich am nächsten Tag durch die Straßen ging, sah ich die Leute vor den Türen stehen, die tauschten ihre Meinungen über das Geschehene aus. Viele hörte ich sehr scharf über Emily urteilen [...]«<sup>93</sup>

Daß Yarmouth, im Osten Englands an der Nordsee gelegen, früher ein Zentrum der Heringsfischerei, mit seinem Strand, seinen Fischern und Booten einen Hauptschauplatz in Dickens Roman bildet, schafft einen atmosphärischen Zusammenhang mit Sunderland und Kessin. William Turner hat den Ort außerdem durch Strand-, See- und Sturmbilder bekanntgemacht.<sup>94</sup> Fontane war, wie bereits angedeutet, mit Turners Werk bestens vertraut.<sup>95</sup> Und beginnt nicht auch *Ein Sommer in London* mit den Sätzen: »Das ist die englische Küste! Durch den Morgennebel schimmern die Türme von Yarmouth«<sup>96</sup>?

Mit den erwähnten versteckten Vorausdeutungen und Verweisen im Roman haben sich die »britischen Zeichen« nach der Rettungsaktion verkehrt. Trübt die tägliche Begegnung mit den beiden »die Hochschule besuchenden Engländerinnen«<sup>97</sup> in der Pension Effis ohnehin labile Stimmung, so deutet sich in dem Bild »König Lear im Unwetter auf der Heide«<sup>98</sup> die zunehmende Verdüsterung ihrer Seelenlage an. Die »britischen Spuren«, die mit der Rettung des »schlanke[n], bildhübsche[n]« Matrosen, Effis Spiegelbild, ins vorübergehende Glück führten, verwandeln sich nach der Peripetie in Spuren und Spiegelungen gesteigerten Unglücks. In ein solches

Unglück verstrickt sich jedoch die britische »Effie« nicht, besser gesagt, verstrickt sie Du Maurier nicht. Dafür gibt es aber einen interessanten Zusammenhang mit den Eingangsüberlegungen, und der führt zu John Millais und den Präraffaeliten zurück.

## VII.

Als Du Maurier 1865 nach dem Tod Leechs als ständiger Mitarbeiter in den *Punch* eintrat und fortan zwei Cartoons pro Woche lieferte, machte er umgehend, im Frühjahr 1866, mit der fünfteiligen Folge *A Legend of Camelot* auf sich aufmerksam: einer Parodie auf die präraffaelitische Ästhetik, genauer auf Dante Gabriel Rosetti:

»Als Stilparodie dürfte sie kaum ihresgleichen haben. Sie konnte ihm nur so vollkommen gelingen, weil er sich selbst vollständig mit diesen Künstlern identifizierte. Zu gern wäre er Maler geworden, doch ein Augenfehler zwang ihn, sich mit Schwarzweiß-Illustrationen zu begnügen. Lange blieben die Präraffaeliten, vor allem Dante Gabriel Rosetti, sein Vorbild. Doch seine Mitarbeit am *Punch* hatte ihn genötigt, sich mit einem lockeren Zeichenstil den besonderen Bedingungen des Blattes anzupassen. In *A Legend of Camelot* hielt er sich noch einmal an den Zeichenstil der Präraffaeliten.«<sup>99</sup>

Besonders der von Rosetti kreierte Frauentypus hatte es ihm angetan, wengleich seine ironische Imitation auch Werke William Holman Hunts und Edward Burne-Jones' berührte. Etwas später noch findet man *Punch*-Zeichnungen wie »Ärgerliche Frivolität« (*Aggravating Flippancy*), auf denen dieser Frauentypus mit mittelgescheiteltem wallenden Haar, großen, auseinanderstehenden Augen unter weit geschwungenen Brauen und mit schönen ebenmäßigen Zügen – ganz wie bei Rosetti – entweder kämmend oder auf andere Weise vor allem mit sich selbst beschäftigt ist.<sup>100</sup> Es wäre ein eigenes Thema, den Wegen und Wandlungen dieses Frauenbildes<sup>101</sup> bis zu Du Mauriers spätem Erfolgsroman *Trilby* (1892) und der Verwandtschaft mit Fontanes *Cécile* nachzugehen.

Enger als zu Rosetti, ja freundschaftlich, geradezu herzlich und familiär gestaltete sich das Verhältnis zwischen Du Maurier und Millais, und zwar bereits seit Mitte der 1860er Jahre: »In the light of Du Maurier's alienation from his oldest friends, it is surprising his closest new friend was the most successful artist of the day, John Millais. From the guarded distrust and envy of their early meetings, Du Maurier had been won a warm affection, largely because of Millais' behaviour at the time of John Leech's death.«<sup>102</sup> Du Maurier setzte Millais unter den Präraffaeliten eindeutig an die erste Stelle, gefolgt von Rosetti und Burne-Jones.<sup>103</sup> Die Freunde trafen sich mehr oder weniger regelmäßig im *Rabelais Club*, dem so bekannte Schriftsteller und Künstler wie Thomas Hardy, Henry James, Lawrence Alma Tadema und Bret Harte angehörten. »Until its demise in 1889, it was

one of the more lively and amusing societies of its kind.«<sup>104</sup> Millais und Du Maurier wanderten über die Hampstead-Höhe, sprachen über ihre Arbeit und die Familien, erzählten sich wüste Geschichten und rissen Witze. »[...] Millais appreciated Du Maurier's charm as a companion, and never demanded that his friend should be as successful as himself.«<sup>105</sup> Es war nicht nur so, daß Du Maurier eine intime Kenntnis der Werke der Präraffaeliten, ihrer Obsessionen und Friktionen besaß, er kannte natürlich auch Effie Millais, über die er 1862 lapidar bemerkte: »She is quite passée.«<sup>106</sup> Das Verhältnis zwischen Du Maurier und der Frau des Freundes scheint auch auf Dauer eher distanziert geblieben zu sein.<sup>107</sup> Sie kommt deshalb als Namenspatronin für Du Mauriers »Effie« kaum in Betracht; eigentlich scheidet sie schon des Alters wegen aus dem Kreis möglicher Anwärterinnen aus.

Es gab aber noch eine zweite Effie Millais, die älteste Tochter nämlich, deren Entwicklung Du Maurier vom Kind bis zur Heirat mit Major William James am 28. November 1879 verfolgt hatte; da war sie einundzwanzig Jahre alt: »Such a crowd in the church today!...The bride looked very pretty, marching up with her papa, who looked very grey and much moved – Mrs. M. as self possessed as if it were a luncheon party.«<sup>108</sup> Mit dieser »Effie« wie überhaupt mit den Kindern stand es anders; sie entwickelten ein enges Verhältnis zu dem Freund und häufigen Gast der Familie: »The Millais children adored Du Maurier, and were delighted by his visits, especially when he brought the St Bernard, Chang, with him.«<sup>109</sup>

Alles spricht dafür, daß Du Maurier den Namen für seine *Punch*-»Effie« von dieser, ihm schon als Kind vertrauten Effie Millais entlehnt hat. Daß in ihr der Name der Mutter fortlebte und insofern auch die Erinnerung an die Affäre von 1853 in Glenfinlas, sei nur angemerkt, denn dorthin führt uns der Weg noch einmal zurück. Da auf dem einen der vorgestellten Cartoons »Effie« mit einem Bernhardiner zu sehen ist, wird man in diesem unschwer »Chang« wiedererkennen. »Chang lived from 1875 to 1883, and became a popular feature in Du Maurier's cartoons. The children loved him, and would often go out protected only by this huge and amiable animal, whose massive bulk completely satisfied Du Maurier's yearning for the outside.«<sup>110</sup>

Sicher ist ein Bernhardiner kein Neufundländer, aber »protected only by this huge and amiable animal« kann *cum grano salis* auch für Effi und Rollo gelten: »Sie sagt immer, wenn sie ins Luch oder über Feld geht: ›Ich fürchte mich eigentlich Roswitha, weil ich da so allein bin; aber wer soll mich begleiten? Rollo, ja, das ginge [...].«<sup>111</sup> Ein Accessoire sollte noch erwähnt werden, das mit Rollo in Verbindung steht. Auf dem Sommer-Cartoon trägt »Effie« einen Strohhut, und von »Effis« letzten Sommergängen heißt es beiläufig: »[...] nur wenn sich Effi vom Frühstückstisch erhob und auf den Flur zuschritt und hier erst den Strohhut und dann den Sonnenschirm vom Ständer nahm, kam seine [Rollo, H. F.] Jugend wieder [...].«<sup>112</sup>

Im Winter-Cartoon stecken »Effies« kleine Hände im Pelzmuff, während »Effi« bei der Ankunft in Kessin das »Hausmädchen« Johanna beim »Ablegen von Muff und Mantel behilflich [ist]«<sup>113</sup>.

### VIII.

Fontane betont in einem späten Brief an Friedrich Spielhagen, der Roman sei mehr oder weniger aus dem Zuruf »Effi, komm« entstanden; die Forschung hat sich immer wieder auf den Wortlaut dieses Briefes bezogen, ohne jedoch einer kleinen, aber entscheidenden Differenz die gebotene Aufmerksamkeit zu schenken. Diese hat nämlich Gewicht für die Frage der Namenswahl. Fontane schreibt:

»Die ganze Geschichte ist eine Ehebruchsgeschichte, wie hundert andre mehr und hätte, als mir Frau L. davon erzählte, weiter keinen großen Eindruck auf mich gemacht, wenn nicht (vergl. das kurze 2. Kapitel) die Scene bez. die Worte: »Effi komm« darin vorgekommen wären. Das Auftauchen der Mädchen an den mit Wein überwachsenen Fenstern, die Rothköpfe, der Zuruf und das Niederducken und Verschwinden machte *solchen* Eindruck auf mich, daß aus *dieser* Scene die ganze lange Geschichte entstanden ist.«<sup>114</sup>

Das mag im großen und ganzen so gewesen sein (und ist vielfach als empirische Urszene des Romans betrachtet worden), die Worte jedoch, die Fontane aus dem Mund Emma Lessings gehört haben will, können nicht »Effi, komm« gewesen sein. Es waren die Worte »Else, komm«<sup>115</sup>, und das klingt für ein feiner empfindendes Ohr, wie Fontane es zweifellos hatte, doch um einiges anders: alltäglicher, wenn nicht gewöhnlicher. Spricht man es aus, hat es so gar nichts Anziehendes mehr, zumal wenn man den dazugehörenden Folgesatz mit in Betracht zieht: »Else, komm, der junge Ardenne spielt Klavier!«<sup>116</sup> An dieser Stelle hätten die Überlegungen zur Namenswahl einsetzen müssen, Überlegungen, die über das rein Euphonische hinausgehen, von dem Fontane bereits bemerkt hatte: »Titel: »Effi Briest«, für mein Gefühl sehr hübsch, weil viel e und i darin ist; das sind die beiden feinen Vokale.«<sup>117</sup> Aber die »feinen Vokale« machen es nicht (Fontane hatte bekanntlich zuvor mit »Betty«<sup>118</sup> experimentiert); es mußte ein passender, d. h. einfacher *und* anziehender Name gefunden werden. Und so war es mit Sicherheit der Name *englischen* Ursprungs, »Effie«, der, abgesehen von den »feinen Vokale[n]«, den großen Vorzug hatte, apart und von einem eigentümlich leichten, geradezu schwebenden Klang zu sein. Ein Name, der die »Tochter der Luft«<sup>119</sup> bereits in sich trug – aber nicht nur das. Es scheint sich auch ein bestimmter Bild- und Vorstellungskomplex an den Namen angelagert oder in ihm gebündelt zu haben, dessen Schichtungen diese Studie nachgegangen ist. Sie rühren zunächst von Walter Scott her, und die beste Kennerin der Englandbeziehungen Fontanes, Charlotte Jolles, hat noch mit Blick auf *The Heart of Midlothian*, »one of Fontane's

favourite novels«, geschrieben: »It is possible that the female character Effie Deans gave her name to Effi Briest, the eponymous heroine of Fontane's most famous novel.«<sup>120</sup> Diese Erwägung kommt auch deshalb nicht von ungefähr, weil im Roman *Effis Scott-Lektüre* ausdrücklich erwähnt wird.<sup>121</sup> Einschränkend muß jedoch gesagt werden, daß es sich bei »Effie Deans« um eine vermeintliche Kindsmörderin handelt, die nur knapp dem Galgen entgeht. Schicksal und Lebensumstände entfernen sich weit von dem kurzen Leben der Havelländerin.

Weiter scheinen jene Spuren zu reichen, die in den Kreis der Präaffaliten führen. Das betrifft Fontanes narrative Anverwandlung eindrucksvoller Bilderfindungen aus diesem Kreis, aber auch die *Pre-Raphaelite's in Love* – als Affäre, Thema und Kontext des »Effie«-Komplexes. Da ist zunächst die Künstlerbohème-Konstellation Ruskin – Millais – Effie Ruskin im schottischen Hochland, und da ist später die bürgerliche Künstler-Konstellation Du Maurier – Millais – Effie Millais mit ihren Kindern in Hampstead und London, die gewissermaßen nacheinander einen Liebes-, Freundschafts- und Familienzusammenhang bilden. In diesem wird nicht nur der Mädchenname »Effie« von einer Generation an die nächste weitergegeben bis in die Zeit, die mit der Lebenszeit der fiktiven »Effi« nahezu zusammenfällt (sie heiratet vermutlich im Oktober 1878, »Effie« im November 1879). Der Name »Effie« wird auch von einem Freund der Millais-Familie »entliehen« für einen künstlerischen Zweck: für Szenen zur Unterhaltung aus dem Kinder- und Familienleben, bei denen »Effie« in persona auftritt. »These cartoons about childhood are rarely critical or satirical. They reflect an unstudied delight in children as physical beings, in their spontaneous reaction to the world around them, and in the combination of deviousness and innocence in their mental processes.«<sup>122</sup> Vor allem sind es die Mädchen, die bei Du Maurier ihre Rolle spielen:

»He had a particular gift for drawing little girls, with short dresses, laced boots, flowing hair, and thin legs in black stockings. Their intrinsic vanity never escaped Du Maurier, especially when out-of-doors, their heads held high, and hands complacently hidden in large fur muffs. Their open, snub-nosed faces are difficult to resist, and so are their precocious, demanding and disturbing questions. [...] His devastating and high-spirited daughters allowed him to harbour no comfortable illusions about the innocence, purity and sweetness of childhood.«<sup>123</sup>

Durch Du Mauriers »Effie«-Cartoons im *Punch* erfährt der Name zwischen 1882 und 1892 eine Verbreitung, die weit über das hinausgeht, was durch ein Buch bewirkt werden kann. Bis nach Berlin und sogar in Fontanes Nähe reicht die Zirkulation. Der Name nimmt im *Punch* lebendige Gestalt an und gibt dieser Gestalt ein Gesicht, nahezu einen »Charakter«, bevor noch die ersten Entwürfe des Romans zu Papier gebracht sind. Es gibt Annäherungen und Korrespondenzen, manchmal frappierender Art – Beweise

gibt es nicht. Aber das Schiff aus »Sunderland« läßt ahnen, wie eng die subtextuelle Verbindung zwischen Effi und dem »Britischen« ist. Denn auch die »Effie« der Liebes- und Ehegeschichte hat ihre Spur im Roman hinterlassen.

Als sich Innstetten und Effi in der Kutsche Kessin nähern, erfährt Effi zuerst von ihrem künftigen *direkten* Nachbarn, dem »Maschinen- und Baggermeister Macpherson, eine[m] richtigen Schotten und Hochländer«. <sup>124</sup> Damit ist eine *landmark* aufgerichtet, die beiläufig in die Highlands weist, dorthin, wo sich seinerzeit die »Effie«-Affäre zugetragen hatte, in »Glenfinlas« <sup>125</sup>, das Fontane aus Scotts *Lady of the Lake* kannte. <sup>126</sup> Obwohl dieser Macpherson nur »ein verhutzetes Männchen [ist], auf das weder sein Clan noch Walter Scott besonders stolz sein würden«, <sup>127</sup> ist er doch ein Platzhalter für das, was in der Nachbarschaft auf die junge Frau Landrätin wartet: eine Affäre, ganz so, als müsse sie es ihrer Namensschwester nachtun. Einen Tag später wird Effi in Erinnerung an Pastor Niemeyer sagen, daß der »Taufname [...] was geheimnisvoll Bestimmendes [habe]«. <sup>128</sup> Und in Rücksicht auf *Autumn Leaves*, das sein kraftloser werdendes Abendlicht auf die Figuren wirft, haben vielleicht schon die ersten Reaktionen auf den Roman das Richtige erfaßt: »In kaum einer Besprechung fehlt das Wort »Herbst« [...].« <sup>129</sup> Nur was das letzte Geheimnis des »Midshipman« ist, wissen wir nicht. Ob es einer von jenen Samen ist, von denen auf Du Mauriers Grabstein die Rede ist?

[...]

A little trust that when we die  
We reap our sowing! And so – good-bye!<sup>130</sup>

## Anmerkungen

- 1 Theodor Fontane: *Die Poggenpuhls Roman*. 3. Aufl. Berlin 1896, S. 123.
- 2 Vgl. Daragh Downes: *Effi Briest Roman*. In: *Fontane-Handbuch*. Hrsg. von Helmuth Nürnberger und Dietmar Storch. Stuttgart 2000, S. 633–651. – Michael Masanetz: *Vom Leben und Sterben des Königskindes. »Effi Briest« oder der Familienroman als analytisches Drama*. In: *Fontane Blätter* 72 (2001), S. 42–93. – Renate Böschenstein: *Namen als Schlüssel bei Hoffmann und bei Fontane*. In: Renate Böschenstein: *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg 2006, S. 300–328 [zuerst 1996]. – Dies.: *Caecilia Hexel und Adam Krippenstapel. Beobachtung zu Fontanes Namengebung*. In: Ebd., S. 329–360 [zuerst 1996].
- 3 Theodor Fontane: *GBA Effi Briest Roman*. Hrsg. von Christine Hehle. Berlin 1998, S. 409 (Anmerkungen).
- 4 Vgl. zu diesem Aspekt: Edda Ziegler: *Fremd auf dieser Welt. Das Aparte an Fontanes literarischen Heldinnen*. In: *Fontane und die Fremde. Fontane und Europa*. Hrsg. von Konrad Ehlich. Würzburg 2002, S. 23–35.
- 5 Theodor Fontane an Emilie Fontane, Erdmannsdorf, 2. September 1868. In: *GBA Ehebriefwechsel*. 3 Bde. Hrsg. von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. 1998, Bd. 2, Nr. 359, S. 349–352, hier S. 351.
- 6 Böschenstein, *Caecilia Hexel*, wie Anm. 2. S. 349.
- 7 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 409 (Anmerkung).
- 8 Theodor Fontane: *GBA Der Stechlin Roman*. Hrsg. von Klaus-Peter Möller. 2. Aufl. 2011, S. 281.
- 9 *Fontane und die bildende Kunst*. Hrsg. von Claude Keisch, Peter-Klaus Schuster und Moritz Wullen. Berlin 1998, Nr. 52, S. 100; Nr. 54. S. 102–103.
- 10 Vgl. Otto Neuendorff: *Fontanes Gang durch englische Dichtung. Zu Fontanes Vortrag über Tennyson*. In: *Brandenburgische Jahrbücher*. Hrsg. vom Landeshauptmann der Provinz Brandenburg. Bd. 9: Theodor Fontane zum Gedächtnis. Bearb. von Dr. Hermann Fricke. Potsdam und Berlin 1938, S. 35–42. – (66.) [= Theodor Fontane]: *Alfred Tennyson*. In: *Männer der Zeit. Biographisches Lexikon der Gegenwart. Mit Supplement: Frauen der Zeit*. Leipzig 1862, Sp. 215–217.
- 11 *Fontane und die bildende Kunst*, wie Anm. 9, S. 99.
- 12 *Fontane, Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 6.
- 13 Vgl. die weiterreichende Deutung von Stefan Hajduk: *»Das Eigentliche bleibt doch zurück.« Zur Erotik und transgenerationalen Dynamik der Beziehungsverhältnisse in Fontanes »Effi Briest«*. In: *Fontane Blätter* 89 (2010), S. 88–108, bes. S. 91–93.
- 14 Von Millais *Mariana* wie von Charles Allston Collins' *Convent Thoughts*, die 1851 in der Royal Academy ausgestellt waren, brachte der *Punch* schon damals karikierende Nachzeichnungen; vgl. *Fontane und die bildende Kunst*, wie Anm. 9, S. 255. Außerdem war im sogenannten *Moxon-Tennyson*, der berühmten Ausgabe von Alfred Tennyson *Poems*, auch ein Holzstich nach John Everett Millais *Mariana* enthalten (London: Edward Moxon 1857). Fontane hat sich mit Tennysons Dichtungen intensiv auseinandergesetzt: Theodor Fontane: *Tennyson*. In: *Brandenburgische Jahrbücher* 9 (wie Anm. 10), S. 43–51.

- 15 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 6.
- 16 M[oritz] W[ullen]: *John Ruskin*. In: *Natur als Vision. Meisterwerke der englischen Präraffaeliten*. Hrsg. von Moritz Wullen mit einem Vorwort von Peter-Klaus Schuster und Texten von Katrin Herbst. Berlin und Köln 2004, S. 100.
- 17 Vgl. Alastair Grieve: *Ruskin and Millais in Glenfinlas*. In: *The Burlington Magazine*, vol. 138, no. 1117, April 1996, S. 228–234. – Bereits vor dem Schottlandaufenthalt, im März 1853, hatte Millais, der aufkommenden Mode der »Scottishness« folgend, Effie in *The Order of Release, 1746* porträtiert; auch für *Peace Concluded* (1856) hat sie ihm Modell gestanden.
- 18 M[oritz] W[ullen]: *John Everett Millais*. In: *Natur als Vision*, wie Anm. 16, S. 99.
- 19 Theodor Fontane: *Tagebücher. 1852. 1855–1858*. Hrsg. von Charlotte Jolles unter Mitarbeit von Rudolf Muhs. 2. Aufl. Berlin 1995, Montag, 6. Juli 1857, S. 259.
- 20 Ebd., 8. Oktober 1857, S. 277.
- 21 Fontane, *Der Stechlin*, wie Anm. 8, S. 282.
- 22 Gay Daly: *Pre-Raphaelites in Love*. London 1989. – Vgl. Nina Grundmann et al.: »Original oder Kopie?« – *Die Frauen der Präraffaeliten*. In: *Victorianism Re-Visited. Geschlechterverhältnisse in Kultur und Literatur*. Hrsg. von Ingrid Kuczynski und Anna Maria Stuby. Hamburg/Berlin 1993, S. 70–108.
- 23 Roland Berbig: *Theodor Fontane Chronik*. Berlin/New York 2010, Bd. 1, S. 445–447, 451–461, 463–467, 469, 471–472, 474–476. – Vgl. Rudolf Muhs: *Fontanes »Englische Berichte« 1854/55*. In: *Fontane Blätter* 63 (1997), S. 121–123.
- 24 Theodor Fontane an Adolf Kröner, Berlin, 28. Juli 1890. In: *HFA Briefe*. 4. Bd. 1982, Nr. 57, S. 55.
- 25 Vgl. dazu Moritz Wullen: *Über das Sehen bei Fontane*. In: *Fontane und die bildende Kunst* (wie Anm. 9), S. 257–261, hier S. 260.
- 26 Theodor Fontane: *Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches. Nebst anderen selbstbiographischen Zeugnissen*. Hrsg. von Kurt Schreinert und Jutta Neuendorff-Fürstenau. München 1973, S. 368.
- 27 Tatsächlich stand Millais für das ältere Mädchen in der Mitte des Bildes die Schwester Effies, Sophy Gray (1843–1882), Modell, die dann in den nächsten Jahren Effie als bevorzugtes Modell ersetzte (*Spring [Apple Blossoms]*, 1856–59; *Portrait of a Girl*, 1857). – Vgl. Suzanne Fagance Cooper: *The Model Wife: The Passionate Lives of Effie Gray, Ruskin and Millais*. London 2010.
- 28 Vgl. zu diesem unscharfen, aber unverzichtbaren Begriff: Hans-Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen. Erinnerung an Herkünfte*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Januar 2006. – Ders.: *Stimmungen in der Literatur. Strom ohne Ursprung*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Juli 2007. – Für Fontane vgl. Hilmar Frank: *Im Kunstschein des Konkreten. Einige Grundbestimmungen des Kunsturteils bei Fontane*. In: *Fontane und die bildende Kunst*, wie Anm. 9, S. 262–266, hier S. 264–265 (»Stimmung«).
- 29 Theodor Fontane: *Briefe aus Manchester (1857). Zehnter Brief*. In: *HFA* III/3 1975, S. 507–514, hier S. 511–512.
- 30 Downes, *Effi Briest*, wie Anm. 2, S. 633–634.
- 31 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 13.

- 32 Siehe dazu vor allem die in Anm. 2 genannten Studien von Renate Böschstein.
- 33 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 72.
- 34 Fontane, *Die Poggenpuhls*, wie Anm. 1, S. 123.
- 35 Wolfgang Hildesheimer: *Tynset*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 2, S. 44.
- 36 Wolfgang Hildesheimer: *Masante*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 2, S. 179.
- 37 Theodor Fontane an James Morris, Neubrandenburg, 13. Juli 1897. In: HFA *Briefe*, 4. Bd., Nr. 738, S. 657–658, hier S. 658.
- 38 [Anon.]: *Die bildenden Künste in der Gegenwart*. In: *Die Gegenwart. Eine encyklopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände*. 12. Bd. Leipzig 1856, S. 673–810, hier S. 681–687 (»Overbeck und die Nazarener«). – H. Schindler: *Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*. Regensburg 1982.
- 39 Anna Maria Stuby: *Edward Burne-Jones, Sidonia von Borcke und die Präraffaeliten*. In: *Klosterfrauen, Klosterhexen. Theodor Fontanes »Sidonie von Borcke« im kulturellen Kontext*. Hrsg. von Hubertus Fischer. Neustadt 2005, Abb. 9, 11, 12. – Vgl. Andrea Rose: *The Pre-Raphaelites*. Oxford 1977. – *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*. Hrsg. und übers. von Gisela Hönninghausen. Stuttgart 1992.
- 40 Fontane, *Der Stechlin*, wie Anm. 8, S. 282.
- 41 Vgl. Françoise Forster-Hahn: »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*, wie Anm. 9, S. 309–317.
- 42 Vgl. *Fontane und die bildende Kunst*, wie Anm. 9, S. 99. – Vgl. im ganzen Peter-Klaus Schuster: *Effi Briest – ein Leben nach christlichen Bildern*. Tübingen 1978.
- 43 Forster-Hahn, »Die Ehe als Beruf«, wie Anm. 41, S. 314.
- 44 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 233.
- 45 Theodor Fontane: *Johanna Gray*. In: Ders.: *Gedichte*. Hrsg. von Joachim Krueger und Anita Golz. 1. Bd. 2., durchges. und erweiterte Aufl. Berlin 1995, S. 116–118.
- 46 Theodor Fontane an Hans Hertz, Berlin, 2. März 1895. In: *Briefe*, 4. Bd., wie Anm. 24, Nr. 447, S. 430–431.
- 47 *Pictures from Punch*. Vol. I–II. London 1894. Vol. II, S. 181.
- 48 Erika Tophoven: *Becketts Berlin*. Berlin 2005, S. 18–19.
- 49 Samuel Beckett: *Krapps's Last Tape and Other Shorter Plays*. Preface by S. E. Gontarski. London 2009, S. 11 [Hervorh. im Orig.].
- 50 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 152.
- 51 Ebd., S. 128.
- 52 Ebd., S. 6.
- 53 Ebd., S. 185.
- 54 Fontane, *Tagebücher*, wie Anm. 19, 12. September 1857, S. 272; 17. März 1858, S. 314. – Theodor Fontane: *Unechte Korrespondenzen*. Bd. 1.1: 1860–1865. Bd. 1.2: 1866–1870. Hrsg.

von Heide Streiter-Buscher. Berlin/New York 1996, S. 386, 411, 435–436, 438, 450, 483–484, 534, 591, 655, 717, 792, 1105.

55 Ursula E. Koch: »Le Charivari« (Paris), »Punch« (London) und »Kladderadatsch« (Berlin). *Drei Satire-Journale zwischen Kunst und Journalismus*. In: *Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz*. Hrsg. von Hubertus Fischer und Florian Vaßen. Bielefeld 2006, S. 17–61, hier S. 61.

56 *Punch 150. Punch 150<sup>th</sup> Anniversary Exhibition*. Royal Festival Hall, London, 11 October – 17 November 1991. Katalog. London 1991.

57 Vgl. Fontane, *Unechte Korrespondenzen*, wie Anm. 54, S. 411, 438.

58 *Punch 150*, wie Anm. 56, S. 10 [Hervorh. im Orig.]. – Die nach wie vor beste Biographie ist: Leonée Ormond: *George du Maurier*. London 1969.

59 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 15.

60 Ebd., S. 7.

61 *Pictures from Punch*, wie Anm. 47, vol. I, S. 219 [Hervorh. im Orig.].

62 Ebd., vol. I, S. 67 [Hervorh. im Orig.].

63 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 53.

64 *Pictures from Punch*, wie Anm. 47, vol. I, S. 203 [Hervorh. im Orig.].

65 Ebd., vol. II, S. 191.

66 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 7.

67 *Pictures from Punch*, wie Anm. 47, vol. II, S. 78 [Hervorh. im Orig.].

68 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 39, 41, 45.

69 Ebd., S. 47.

70 Cooper, *The Model Wife*, wie Anm. 27, S. 193. – Über die junge Effie Millais als Modell für Porträts und andere Gemälde John Everett Millais' vgl. ebd., S. 181ff.

71 Theodor an Emilie Fontane, Berlin, 6. Mai 1979 [versehentlich für: 6. Juni]. In: Theodor und Emilie Fontane, *Ehebriefwechsel*, wie Anm. 5, Bd. 3, Nr. 542, S. 165–167, hier S. 165.

72 *Berlin und die Berliner. Leute. Dinge. Sitten. Winke*. Karlsruhe (Baden) 1905, S. 443.

73 Koch, »Le Charivari«, wie Anm. 55, S. 61.

74 Zit. nach: Helmuth Nürnberger und Dietmar Storch: *Fontane-Lexikon. Namen – Stoffe – Zeitgeschichte*. München 2007, S. 123.

75 Adolph Menzel: *Blätter mit Esprit, Humor und Satire*. Hrsg. von Gisold Lammel. Hanau 1987 (Lizenzausgabe: Eulenspiegel Verlag, Berlin 1987), S. 14; nach Paul Meyerheim: *Adolf Menzel. Erinnerungen*. Berlin 1906, S. 55.

76 Ebd.; nach Ottomar Beta: *Neue Gespräche mit A. v. Menzel*. In: *Deutsche Revue für das gesamte nationale Leben der Gegenwart*. Hrsg. von Richard Fleischer. 24. Jg., 3. Bd. (Juli bis Sept. 1899). Stuttgart und Leipzig 1899, S. 178. – Du Maurier hatte sich seinerseits intensiv mit Menzels Arbeiten für die *Geschichte Friedrichs des Großen* auseinandergesetzt; Ormond, *George du Maurier*, wie Anm. 58, S. 126; vgl. auch ebd., S. 308.

- 77 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 15.
- 78 Ebd., S. 52
- 79 Ebd.
- 80 Ebd., S. 75.
- 81 Ebd., S. 78.
- 82 Ebd., S. 109.
- 83 Ebd., S. 161.
- 84 Ebd., S. 163.
- 85 Ebd., S. 185.
- 86 Ebd., S. 196.
- 87 Ebd., S. 197.
- 88 Ebd.
- 89 Friedrich Hölderlin: *Patmos. Dem Landgrafen von Homburg*. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Friedrich Beißner. Frankfurt am Main 1965, S. 357–363, hier S. 357.
- 90 Vielleicht steht hier biographisch ein »Schiffsglück« anderer Art im Hintergrund: daß nämlich der Sohn George Fontane bei seiner Überfahrt nach England im Juni 1881 »mit demselben Schiff – das ja von England kam – zurückgefahren« war und dadurch dem »Malheur mit dem Vlissingen-Dampfer« entgangen war; Theodor an Emilie Fontane, Thale, 26. Juni 1881. In: GBA *Ehebriefwechsel*, Bd. 3, Nr. 587, S. 250–251, hier S. 250.
- 91 W. Dexter: *Dickensian peeps into »Punch«*. In: *Dickensian* 31 (1935), S. 264–266; 32 (1936), S. 37–42, 110–116, 181–184, 245–248; 33 (1937), 27–29, 103–109, 271–277; 34 (1938), 25–28, 185–192; 35 (1939), S. 49–54, 117–122, 175–179.
- 92 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 233.
- 93 Charles Dickens: *David Copperfield. Roman*. Mit Bildern von Phiz. Lübeck 1953, S. 370.
- 94 »»Off Yarmouth«: A Steamship off the Coast in Rough Weather«; »Yarmouth Sands«; »Stranded Vessel of Yarmouth«; »Yarmouth Roads«; »Great Yarmouth Fishing Boats« u.a.m.
- 95 Vgl. *Fontane und die bildende Kunst*, wie Anm. 9, S. 11–13, 17, 45, 47, 65, 66, 68–75, 133, 162, 186, 189, 238, 265–266, 300, 321.
- 96 Theodor Fontane: *Ein Sommer in London*. In: Ders.: *Wanderungen durch England und Schottland*. 2 Bde. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter. Berlin 1979/80, Bd. 1, S. 153–354, hier S. 153.
- 97 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 308.
- 98 Ebd., S. 319.
- 99 Max Hasse: *Die Träume des George Du Maurier oder der gestrenge »Punch« auf Abwegen*. In: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten – Bild als Waffe*. Hrsg. von Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl. München 1984, S. 424–430, hier S. 425 [Hervorh. im Orig.]. – Vgl. Janice R. Nadelhaft: »Punch« *Among the Aesthetes: A Chapter in Victorian Criticism*. Dissertation Abstracts International 31 (1971), 6019A. – Ormond, *George du Maurier*, wie Anm. 58, S. 172–181.
- 100 *Pictures from Punch*, wie Anm. 47, vol. I, S. 224. – *Fontane und die bildende Kunst*, wie Anm. 9, S. 115, Abb. 67. – Stuby, *Edward Burne-Jones*, wie Anm. 39, S. 153, Abb. 8.

- 101 Vgl. Jan Marsh: *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*. London 1987.
- 102 Ormond, *George du Maurier*, wie Anm. 58, S. 232–233.
- 103 Ebd., S. 180.
- 104 Ebd., S. 214.
- 105 Ebd., S. 233.
- 106 Zit. ebd., S. 140.
- 107 Vgl. ebd., S. 233.
- 108 Ebd., S. 387 (in einem Brief an Thomas Armstrong vom 28. November 1885).
- 109 Ebd., S. 233.
- 110 Ebd., S. 220.
- 111 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 339.
- 112 Ebd., S. 343.
- 113 Ebd., S. 55; vgl. auch S. 210: »Womit man sich nicht alles hilft! Eine hübsche Dame mit einem Muff und eine mit einem Halbschleier; Modepuppen.«
- 114 Theodor Fontane an Friedrich Spielhagen, Berlin, 21. Februar 1896; zit. nach: Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 359 (Anhang) [Hervorh. im Orig.].
- 115 Zit. nach: Theodor Fontane: *Effi Briest. Roman*. In: *Werke, Schriften und Briefe* (I/4). Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. 2. Aufl. München 1974, S. 686; »Else« nach Elisabeth (von Plotho).
- 116 Ebd.
- 117 Theodor Fontane an Julius Rodenberg, Berlin, 9. November 1893. In: *Briefe*, 4. Bd., wie Anm. 24, Nr. 313, S. 307.
- 118 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 392–399 (Anhang).
- 119 Ebd., S. 7.
- 120 Charlotte Jolles: *Introduction*. In: Theodor Fontane: *Beyond the Tweed. A tour of Scotland in 1858*. Transl. by Brian Battershaw. London 1998, ix–xxii, hier xii.
- 121 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 236.
- 122 Ormond, *George du Maurier*, wie Anm. 58, S. 323.
- 123 Ebd.
- 124 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 53.
- 125 Katrin Herbst: *John Ruskin – Der Universalgelehrte an der Schwelle zur Moderne*. In: *Natur als Vision*, wie Anm. 16, S. 17–23, hier S. 17. – Glenfinlas, auch Glen Finglas, bezeichnet eine romantische Bergschlucht mit dichten Wäldern in dem Gebiet von Stirling Council in Mittelschottland.
- 126 Theodor Fontane: *Jenseit des Tweed*. In: *Wanderungen durch England und Schottland*, wie Anm. 95, S. 31–309, hier S. 167. – Eine der ersten Originalveröffentlichungen Scotts war die Ballade *Glenfinlas; or Lord Ronald's Coronach* von 1803.
- 127 Fontane, *Effi Briest*, wie Anm. 3, S. 53.
- 128 Ebd., S. 72.
- 129 Ebd., S. 384 (Anhang).
- 130 Ormond, *George du Maurier*, wie Anm. 58, S. 498.

»Alle Mätressen sind tot.«  
Paarkonstellationen der DDR-Literatur in der  
Tradition Fontanescher Beziehungsmuster

Maria Brosig

»[...] Liebesgeschichten, in ihrer schauerösen Ähnlichkeit haben was Langweiliges –, aber der Gesellschaftszustand, das Sittenbildliche, das versteckt und gefährlich Politische, das diese Dinge haben, [...] das ist es, was mich so sehr daran interessiert.«

Theodor Fontane an Friedrich Stephany am 2.7.1894

1. »Die Stines gibt es noch. Projektionen von Möglichkeiten« in Schloss Cecilienhof

»Ich muß Stine weglegen. Das Buch hat mich, nachdem ich es schon früher gelesen, enttäuscht, sicherlich auch darum, weil ich es jetzt nach dem Stechlin gelesen habe. Vieles enttäuscht, was man nach dem Stechlin liest, und nicht nur Fontanesches. Stine liegt noch offen auf dem Nachttisch am Bett. »Du wolltest nicht den weiten Weg mit mir machen«, schreibt Waldemar an Stine, »und so mache ich den weiteren ... verzichte nicht auf Hoffnung und Glück, weil ich darauf verzichte.« Das Rührselige wird zum Unerträglichen.«<sup>1</sup>

Wer aus der Enttäuschung des autobiografischen Erzählers aus dem 1969 erschienenen Reisebuch *Ein Yankee in der Mark. Wanderungen nach Fontane* darauf schließt, der *Stine*-Roman habe sich für seinen Autor Joachim Seyppel erledigt, irrt. Vielmehr entdeckt der 1968 die DDR Bereisende den Roman noch einmal neu.<sup>2</sup> Dabei ist es dem Erzähler nicht um alternative Lesefrüchte im historischen Text zu tun, die die Fontane unterstellte Sentimentalität vergessen machten. Von der eigentlichen, im Nebentitel angedeuteten Referenz der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* ausgehend, veranlasst nun auch Fontanes Liebesgeschichte zu Projektionen in eine gewandelte außerliterarische Wirklichkeit. Wie zum Anlass des

20jährigen Staatsjubiläums im Erscheinungsjahr des Werks gedacht, lässt sich aus Seyppels Essays denn auch eine aufsteigende Entwicklungslinie herauslesen, von der preußischen Provinz Brandenburg hinauf zu den Siegern der Geschichte und Vollstreckern jener »revolutionären Postulate«<sup>3</sup>, wie sie die zeitgenössische Fontane-Rezeption im *Stechlin* vorformuliert fand. Den Beweis einer über die ökonomischen Umwälzungen hinausgehenden »Bewusstseinsrevolution« (29) liefern dabei auch Frauenfiguren und -geschichten, die aus dem Fontaneschen Erzählwerk in die DDR-Wirklichkeit transponiert werden. Im Falle von *Stine* erfolgt dies mittels einer Metamorphose, zu der die Worte Waldemars an seinen Onkel, den alten Grafen von Haldern geradezu einzuladen scheinen:

»Alles, was unten ist, kommt mal wieder obenauf, und was wir Leben und Geschichte nennen, läuft wie ein Rad [...] Und nun laß mich die Nutzanwendung machen. Die Halderns haben lang genug an der Feudalpyramide bauen helfen, um endlich den Gegensatz oder den Ausgleich, oder wie du's sonst nennen willst, erwarten zu dürfen. Und da kommt denn nun Waldemar von Haldern und bezeigt seine Neigung, wieder bei Adam und Eva anzufangen.« (S 179)

Wie zum Beleg dafür, dass Fontanes Frauenroman aufgeschlagen bleibt, ja »noch offen auf dem Nachttisch« des Autors liegt, weicht das Desinteresse an der Mesalliance-Geschichte der »rührseligen« *Stine* dem Reiz an den »Projektionen und Möglichkeiten« (S 182), die den Abbruch der Feudalpyramide verheißen und sich dabei auf die »Stines der Republik« (S 181) richten. Dazu verwandelt sich die Fontanesche *Stine*-Waldemar-Konstellation auf dem so symbol- wie geschichtsträchtigen Boden von Schloss Cecilienhof in die von Petra und Jean, der Potsdamer Hotelangestellten und ihren belgischen Geliebten, dem Zimmernachbarn des Erzählers. In Verkehrung der präfigurierenden *Stine*, die ja Waldemars Auswandererplänen in hellstichtiger Vernunft entsagt, woraufhin dieser Selbstmord begeht und sie selbst ihm hinterher stirbt, vermag die neue *Stine* Petra<sup>4</sup> den Belgier zur Übersiedlung nach Potsdam zu bewegen! Dabei löst sich der Fontanesche Standeskonflikt auf, verwandeln sich Tragik und Entsagung in den optimistischen Auftakt einer inzwischen selbstverständlichen, weil gesellschaftlich sanktionierten Neigungsbeziehung.

Dass die emanzipierten »jungen Mädchen, die Stines der Republik«, »ihre Zeichen« (S 181) im gesamten Text zurücklassen,<sup>5</sup> ist indes nicht nur Eigenart des Seyppelschen Nachwanderbuches, die sich aus der Vorgabe des Verlagsauftrags erklären ließe. Eingebettet in den Diskurs um »die gesellschaftlichen Umschichtungen, die wenig mit dem alten Adam und der alten Eva zu tun« haben, ist Seyppels *Stine* vielmehr *Chiffre* für die neue Eva in der DDR, d.h. sie steht für ein selbstbestimmtes Frauenbild mit anhängendem Beziehungsmuster, das die DDR-Literatur insgesamt prägt. An literarischen Traditionen der Aufklärung und der Klassik anknüpfend,

speist es sich auch aus denen des poetischen Realismus und räumt dabei Fontanes Frauenfiguren einen gewichtigen Anteil ein.

Von der Übereinkunft, »dass literarische, idealisierende, mythisierende Darstellungen der Liebe ihre Themen und Leitgedanken nicht zufällig wählen, sondern mit ihnen auf ihre jeweilige Gesellschaft«<sup>6</sup> reagieren, auch wenn sie nicht in der Wiedergabe von »Realsachverhalten des Liebens«<sup>7</sup> aufgehen, ist die DDR-Literatur nicht ausgenommen. Seit den sechziger Jahren bildet sich im literarischen Feld eine eigene Liebessemantik heraus, die von der Diskussion um ihre spezifisch sozialistische Grundierung begleitet wird. Im Laufe des sozioliterarischen Prozesses formiert sich ein gegengeschlechtlich konstruiertes Liebesmuster, dessen Axiomatik in der allegorisierenden Formel »Eva ist klüger als der Adam«<sup>8</sup> aus Herbert Jobsts Roman *Der Glückssucher* (1973) verdichtet ist und spätestens zu Beginn der siebziger Jahre in die Krise gerät. Hervor sticht die Asymmetrie der Paarteile, die sich wie eine antipatriarchalische Offerte liest. Welche Form der Geschlechterbeziehungen ist der Formel unterlegt? Woraus speist sich ihre Apodiktik und welche Verbindung unterhält sie zu Fontanes Frauenfiguren?

Bei der Klärung dieser Fragen geht es nicht mehr um Postfigurationen im Sinne eines exklusiv auf Fontane gerichteten hypertextuellen Bezugs, sondern um die kollektive Arbeit an einem Muster, dessen Quellen weniger ausgestellt denn als »Hintergrundstrahlung«<sup>9</sup> präsent sind. Genealogie und Morphologie des Musters werden hier als Abfolge zweier Phasen skizziert. Eine aufsteigende Linie steht im Zeichen der neuen Eva, der verwirklichten Stine, und beschreibt die Entstehung eines wirkmächtigen Wunschbildes. Ein gegenläufiger Deutungsstrang arbeitet indes an seiner Umwertung. Er verwandelt den weiblichen Paarteil zu einem Warn- und Schreckbild und folgt dabei dem Beziehungsmuster aus Fontanes Nachlassroman *Mathilde Möhring*. Beide Deutungsdominanten müssen auf ihre blinden Flecke befragt werden, weil sie die zugrunde liegenden Geschlechterverhältnisse mehr vernebeln als erhellen. Den Ausführungen vorangestellt ist ein Exkurs zum Fontaneschen Frauenbild in der sozialistischen Erberezeption, in der die Weichenstellungen für das Muster geschichtsphilosophisch formiert werden.

2. »Was aus einer Stine hätte werden können.« Fontanes Frauengestalten als Appellfiguren zur »Verwirklichung eines realen Humanismus hier und heute«

Sowohl direkte als auch indirekte Berufungen auf Fontanes Frauenfiguren lassen sich in der DDR-Literatur nicht allein auf individuelle Vorlieben für den Dichter zurückführen. Vielmehr wurzeln sie in Positionen der sozialistischen Erberezeption, die Fontane insgesamt eine große Rolle zusprach,

auch wenn sie seinem Werk keineswegs gleiche Bedeutung zumaß. Im Rahmen des Versuchs, die großen realistischen Erzähler für eine sozialistische Literatur zu kanonisieren, interpretierte Georg Lukács Fontane als unbewussten Ankläger der preußisch-wilhelminischen Ordnung und bescheinigte ihm eine zunehmende, literarisch jedoch nur in der *Schach von Wuthenow*-Novelle entfaltete Fortschrittlichkeit. Seine Frauenfiguren blieben dabei »passive Opfer« und Ankläger der bürgerlichen Gesellschaft. Auch wenn Lukács in ihnen nicht einmal »unbewusste Keime jener Kräfte« sah, die aus der preußendeutschen »Wüste« »einen fruchtbaren Boden machen könnten«<sup>10</sup>, hob er doch die weiblichen Gestalten aus *Stine* und *Irrungen, Wirrungen* hervor, deren »schlichte Phrasenlosigkeit« er als das »menschlich Beste, das in dieser dichterischen Welt vorhanden sein kann« feierte. Bedeutete Lene Nimptsch für Lukács den »Triumph des Plebejisch-Volkshaften über die Bürgerlichkeit«<sup>11</sup>, so erklärte er die »schlichte Vitalität« der adligen Effi Briest zur »liebenswerteste[n] Gestalt«, in deren »innere[r] Unverzerrbarkeit« ihm »jenes menschliche Kräfte-reservoir« aufschien, »das in einer anderen, in einer die Humanität pflegenden Gesellschaft spontan die Möglichkeit eines schlichten und schönen Lebens entfalten könnte.«<sup>12</sup>

Obgleich die Deutungshoheit von Lukács's Schriften ab 1956 offiziell storniert worden war, knüpfte Hans-Heinrich Reuters Fontane-Monographie 1968 an den prospektiven Zug in Lukács's Deutung an, ja sie verstärkte ihn noch. Den Bogen von der fürstlichen Mätresse Cécile zur »Filia hospitalis« des Nachlassromans *Mathilde Möhring* spannend, sah Reuter in Fontanes Frauenfiguren das »Gleichnis weiblichen Leidens und Tuns, Empfindens und Denkens« gestaltet, eine »poetisch-parabolische Enzyklopädie.«<sup>13</sup> So wie er Fontanes Leben einem final konstruierten Muster unterwarf, betrachtete er auch seine Frauenfiguren als seismografische Wegmarken hin zum alten, »eigentlichen Fontane«, deren Abfolge er eine zunehmende Aktivität bescheinigte. Wie Lukács hob auch er die *Stine*- und *Lene*-Gestalten hervor, deren hoher Rang sich aus ihrer sittlich-moralischen Überlegenheit, ihrer »natürlichen« Hellsichtigkeit und Kompromisslosigkeit sowie ihrem sozialen Status, der Nähe zum Proletariat, ableitete. Den Endpunkt in der Fontaneschen Figurengalerie sah er in der Titelprotagonistin Mathilde Möhring, dem »Menschen des 20. Jahrhunderts« aus dem gleichnamigen Nachlassromans erreicht: »Alle aktiven Impulse sind an die Frau übergegangen.«<sup>14</sup> Das »letzte Wort« zur Frauenfrage gestand er dem Roman jedoch nicht zu. Hier ein Bekenntnis des Dichters auszumachen, verwirkten für ihn neben dem unautorisierten, fragmentarischen Zustand des Werks die problematischen, weil widersprüchlichen und extremen Züge in Figurenzeichnung und Paarkonstellation. Dem Anspruch auf testamentarische, in die Zukunft weisende Gültigkeit reservierte er indes dem *Stechlin* und seiner Melusine-Figur: »Am Ende stand nicht der Widerspruch, sondern

die Aufhebung des Widerspruches.«<sup>15</sup> Melusines gleichberechtigte Teilhabe am »revolutionären Diskurs« des Romans ermächtigte sie zur Trägerin eines revolutionären Vermächtnisses, das die Frauenthematik »in der allgemein menschlichen Thematik« aufhob: »Kritik und Widerlegung einer zeit- und klassengebundenen charakterlichen wie sozialen Diskriminierung der Frau liegen hinter Fontane. In die Zukunft, nicht in die Vergangenheit ist der Blick des Dichters am Rande des Grabes gerichtet: in eine Zukunft, die keine wertmäßigen Schranken mehr zwischen den Geschlechtern kennen wird.«<sup>16</sup>

Die Projektion von Fontanes Frauenfiguren auf die DDR-Gesellschaft fand hier ihre Legitimation und Begründung. Sie fiel mit der Fontane-Renaissance der sechziger Jahre ebenso zusammen wie mit der kulturpolitischen Eingemeindung des Dichters in die DDR, wo man sein Erbe mit den Worten von Peter Goldammer »in der Verwirklichung des realen Humanismus hier und heute« aufgehoben sah und der Dichter »seine Heimstatt gefunden«<sup>17</sup> hatte. Zusammen mit den Frauenfiguren der Klassik und der Aufklärung avancierten Fontanes »realistische« Heldinnen zu zukunftsweisenden Symbolen der Humanität, auch wenn sie traditionellen Geschlechterrollen verhaftet blieben. Dass es der DDR-Literatur vorbehalten war, ihrem »progressiven« Potential im Figurenideal des Ganzen Menschen bzw. der Ganzen Frau zum tatkräftigen Durchbruch zu verhelfen, verwundert nicht. Verhießen die beseitigten Schranken im Ökonomischen doch die Einlösung weiblicher Selbstbestimmung, die bei Fontane Desiderat geblieben war.<sup>18</sup> Zumal das marxistische Denken der Liebe im Sozialismus historisch völlig neue Dimensionen zusprach: »dem bloß Privaten entrissen und gehört [sie] in die gesellschaftlich vermittelten Sozialbeziehungen«.<sup>19</sup> Im Zuge ihrer Aufwertung zu einer der Arbeit gleichwertigen Produktivkraft wurde ihr das Vermögen zuerkannt, zur Aufhebung der Entfremdung, zum Freundlichmachen der Welt, beitragen zu können.<sup>20</sup> Die Emphase dieser Zuständigkeitserklärung speiste sich wesentlich aus der Gewissheit, mit der Aufhebung der Klassenantagonismen auch die Widersprüche zwischen den Geschlechtern aufheben und ihre Versöhnung herbeiführen zu können.<sup>21</sup> Noch Ernst Blochs Rede vom »Hohen Paar«<sup>22</sup> und ihrer »Freundschaft der Liebe«<sup>23</sup> spiegelt das Pathos einer im Sozialismus prinzipiell realisierbaren Geschlechterharmonie wider.

Der marxistische Entwurf der Frau als befreites Gattungswesen mit freier Liebeswahl und die vorausweisende Bestimmung der Fontaneschen Frauenfiguren öffnete die Tür zum »Erfüllungsgedanken«, wie er noch aus einem Porträt Gisela Steineckerts aus dem Jahr 1974 spricht, in dem Lukács's Rede vom »menschlich Besten« der kleinbürgerlichen Protagonisten Fontanes nachhallt:

»Aber gerade das Leben der Marie zeigt, was aus einer Stine hätte werden können. Die Marie gehört noch zu einer Generation von Frauen, denen

das Beste immer für das Unglück abgefordert worden ist. Stark sein in der Entsagung und im Verzicht, heroisch in der Selbstverleugnung und der Beschränkung auf das Notwendigste, das galt als Tugend. Über diese Tugenden verfügte die Marie. Aber als der tiefe Einschnitt in das Leben ihres Volkes auch ihr eigenes Leben vom Grund her veränderte, wuchs sie über das Hinnehmen hinaus in eine Haltung, die kommenden Generationen selbstverständlich sein mag [...]. So gesehen ist ihr bisheriges Leben ein Stück deutscher Geschichte.<sup>24</sup>

### 3. »Eva ist klüger als Adam«: Zu Morphologie und Genese eines typischen Beziehungsmusters in der DDR-Literatur

Als Herbert Jobst das Gesetz »Eva ist klüger als Adam« 1973 in *Der Glückssucher* proklamierte, benannte er mit ihm ein bereits entfaltetes literarisches Muster. Dass er es nicht erfand, sondern den abschließenden Band seiner Entwicklungsroman-Tetralogie nach ihm konzipierte, verdeutlicht die Reihe der Geliebten, die der Autor seinem Helden zuweist. In der Form einer aufsteigenden Linie indizieren sie den Entwicklungsstand Adam Probsts vom wankelmütigen Bergarbeiter zum sozialistischen Arbeiterschriftsteller. Der gestaffelten Ordnung der Frauen verleiht Jobst mit der Metaphorik der Lebensfahrt per Eisenbahn einen plakativen Ausdruck: Traudl, die Frau für nur eine Nacht, befriedigt nicht mehr als Adams sexuelle Bedürfnisse. Mit ihr würde er »auf dem Abstellgleis des Lebens«<sup>25</sup> verharren. Aber auch Inge, die materialistische Variante der sinnlichen Vorgängerin, blockiert die männliche Fahrt; sie sitzt im »Bremsershäuschen« (G 177). Beide Frauen sind nicht mehr als Haltestationen, die der Held passieren muss, um mit vollem Dampf auf die sozialistische Eva, eine prinzipienfeste Kreisbibliothekarin, zusteuern zu können: »Adam hatte nun sein Reiseziel eingekreist. Der zentrale Punkt hieß Eva.« (G 305 f.) Die biblischen Namen der ersten Menschen sind auf die neue sozialistische Gesellschaft bezogen und erheben die Paarkonstellation zum Muster mit der Gültigkeit eines Gesetzes, das Glück verheißt: »Adam und Eva [...] das bringt Glück.« (G 317) Eva aber ist keine ebenbürtige Partnerin Adams. Sie ist mehr und zugleich weniger. So bescheinigt ihr der Erzähler zwar die Tauglichkeit einer Zugführerin: »Mit solch einer Lokomotive als Vorspann wäre jede Steigung zu schaffen.« (G 314)<sup>26</sup> Ihre erzählerische Notwendigkeit erschöpft sich indes in ihrer orientierenden, indizierenden Funktion. Eine »zentrale« Position reklamiert sie nur als Zielmarke Adams, nicht als Individuum.

Als »Kletterstange« (G 208) und Lackmustest des männlichen Helden funktionieren die weiblichen Geliebten nicht nur bei Jobst, sondern auch in anderen Entwicklungsromanen, etwa bei Günter de Bruyn oder Dieter Noll.<sup>27</sup> Parallel dazu, ab den fünfziger, vor allem aber in den sechziger Jahren, beginnen sich diese jedoch von ihrer Rolle als Fixstern und

Akkusativobjekt zu eigenständigen Subjekten zu emanzipieren. Eva ist nicht mehr nur Abbild des anderen, sie bildet selbst. Die Wende vom abbildenden zum bildenden Beziehungspart ist in Brigitte Reimanns Erzählung *Das Geständnis* (1960) zum Überholvorgang komprimiert. Von der einst durch ihren Geliebten Martin umgemodelten Karla heißt es hier, dass sie ihm »moralisch über den Kopf gewachsen« sei, wonach sie schließlich ihn »umgestülpt«<sup>28</sup> habe.

Reimanns männerumstülpender weiblicher Beziehungspart steht in einer literarischen Wirkungslinie, die Ruth Krafts Roman *Menschen im Gegenwind* (1965) expliziter und vor allem programmatisch reklamiert. Seine Protagonistin heißt Eva und ihr Name ist auch hier Programm; wie Jobst unterstellt Kraft ihrem weiblichen Figurenprofil eine gleichnishafte Gültigkeit.<sup>29</sup> Ganz unmissverständlich ist die Palette ihrer Charaktereigenschaften auf den Umriss des Ganzen Menschen orientiert<sup>30</sup> und mit dem Attribut der emanzipierten »Idealistin«<sup>31</sup> an die freiheitlich-aufklärerische Tradition der klugen Frau gebunden. Deren Liebe kann nach Peter von Matt »nur von ihrer Klugheit, deren Klugheit nur von ihrer Liebe her begriffen werden«<sup>32</sup> kann. Klugheit bezieht sich bei Kraft auf ein »ganzes«, d.h. alle Lebensbereiche umfassendes Denken und Handeln, das Liebe nicht als ein gesellschaftsfernes Privates ausklammert. Vielmehr pocht der Erzähler auf eine »umfassende Menschenliebe«<sup>33</sup>, d.h. auf die Integration der individuellen Liebe in die »größere«<sup>34</sup>, auf das gesellschaftliche Ganze gerichteten Liebe.

Wie bei Jobst und Kraft angedeutet, ist der nach Ganzheit strebende weibliche Beziehungspart auf einen »schwachen« Mann bezogen. Seine Figurenphysiognomie weist ihn als schwankenden Widerpart seiner charakterfesten und auf die sozialistische Gesellschaft gegründeten Geliebten aus. Er bevölkert die DDR-Literatur in den Varianten des arbeitsscheuen, wankelmütigen, zuweilen auch abseits des Gesetzes stehenden Arbeiters und Anarchisten sowie des amoralischen Intellektuellen und Zynikers vom Typus des Homo faber. Seine weltanschauliche Indifferenz und seine geteilte, kalte und spöttische Natur machen ihn zum Platzhalter einer gesellschaftlichen Randposition, die mit deformierenden Einflüssen, oft des Kriegs oder Nachkriegs motiviert wird.

Die erotische Bezogenheit dieser »schwachen«, heimatlosen Eigenbrötler auf den Umriss der »starken« Ganzen Frau generalisiert sich in den sechziger Jahren zu einem stereotyp reproduzierten Suchmuster, das obwohl zunehmend mangelhafter motiviert, noch bis in die achtziger Jahre hineinreicht. Die Antwort auf die Frage, warum ausgerechnet helllichtige und kluge Frauen auf jene schnell durchschaubaren Mängelwesen abonniert sind, wird einem Attraktionsmuster überantwortet, das den Widerspruch zwischen den Geschlechtern in die mystifizierende Spannung von Anziehung und Abstoßung fasst. Stereotype Formeln in der Art Herbert Ottos

– »[ihr Wesen] gefiel ihm nicht und beflügelte ihn doch«<sup>35</sup> – verhüllen den Reiz der Frauen mehr als sie ihn erklären. Aufseiten der sozialistischen Heldinnen ist der Motivierungsnotstand weniger stark ausgeprägt. Das Attraktionsprofil des Außenseiters vermittelt sich über gängige Männlichkeitsattribute und speist sich wesentlich aus seiner unsozialistischen Nonkonformität. Attraktiv ist der Mann jedoch kaum als solcher, vielmehr appelliert er an den missionarischen Gestaltungs- und Veränderungsdrang der Frauen, denen die abtrünnigen Sonderlinge als reizvolle Aufgaben erscheinen. So »prickelt«<sup>36</sup> es nicht nur Rita aus Christa Wolfs *Geteiltem Himmel* (1964), ihrem kalten Geliebten Manfred den Hochmut auszutreiben.

Gemäß dem aufklärerischen Impetus eines Liebeskonzepts, das auf die Fähigkeit setzt, sich zu ändern, wird der Geliebte der Liebenden zum Missionsprojekt. Die Frau ist schon eins mit der »dritten Sache« Sozialismus.<sup>37</sup> Nun soll sie auch zur Sache des Geliebten werden. Kann der Einzelne gewandelt werden, kann es die Gesellschaft auch.<sup>38</sup> Nicht nur bei Ruth Kraft entspringt dieser erotisch entfachte »Beitrag« dem »Unmittelbarkeitsdenken und -wollen«<sup>39</sup> zwischen den Bereichen Liebe und Arbeit, wonach der durch Liebe gewandelte Mann der Gesellschaft als Mensch zurückgegeben werden kann. Die Einlösung des Liebeskonzepts verwirklicht sich indes über Evas Gabe, Adam neu sehen zu lehren. Mit dem wohldosierten Einsatz von Geduld und Konsequenz bricht sie seine raue Schale auf, entreißt ihn der Kältezone seines destruktiven Bannkreises und führt ihn auf sein »wahres«, der Gesellschaft zugewandtes Wesen zurück. Im Ergebnis ist er von seinem integrationsfeindlichen Egoismus erlöst und hat sich von einem rücksichtslosen Triebwesen zu einem verantwortungsvollen und liebesfähigen Mann verwandelt, der sich zum Sozialismus bekennt.<sup>40</sup>

Zumindest in der Anlage, oft aber durchaus nach dieser Axiomatik, etabliert sich das Verwandlungsmuster »Eva ist klüger als Adam« ab dem Ende der fünfziger und im Laufe der sechziger Jahre in allen literarischen Genres.<sup>41</sup> Seine Hochphase bedeutet zugleich seine Konventionalisierung und Stereotypisierung. So arbeiten Jobst und Kraft mit dem Muster bereits so routiniert, dass die Mechanik der Liebeshandlung auf die Paarmetaphorik übergreift. Während Jobst die Geliebten in das Bild von Lok und Wagen setzt, spannt Kraft ihr Paar im Modell des Schlittens zusammen. Auf Hans' Frage »ob wir es schaffen, uns so gut aufeinander einzustimmen wie zwei Schlittenkufen?« antwortet Eva:

»Wir müssen uns nur einig sein, was wir uns vorspannen lassen. [...] jede Seite [muss] dazu beitragen, daß der Rhythmus gewahrt bleibt. Steckt die rechte Kufe in einer Schneewehe, muß die linke Geduld haben. Holpert die linke über einen Steinhäufen, muß die rechte umso sicherer die Bahn weiterspuren und für das Gleichgewicht sorgen.«<sup>42</sup>

Vordergründig suggeriert das Kufenbild die gemeinsame Arbeit um eine Balance der Geschlechter. Doch wie bei Jobst ist der »Vorspann« auch bei Kraft mit Eva identisch. Sie ist die Therapeutin und Erzieherin, die über das sozialistische Zugpferd wacht und ihrem Geliebten den Weg in die Gesellschaft vorspurt. Zudem scheint das schiefe Bild wahrer als sein unterstellter Gehalt: Das modellierte Geschlechterverhältnis lässt ein flexibles Wechselspiel der Paarteile gar nicht zu. Die Kufen des Fahrzeuges können sich nicht miteinander verschränken, auch nicht mit Geduld; sie berühren sich nie. Über die starre Verbindung der Paarteile schweigt denn auch die Bilanz der Geschichte nicht, die den wahren »Vorspann« des Schlittens enthüllt: »Evas Nähe tat ihm wohl. Klug und behutsam lenkte sie seine Gedanken auf die Zukunft.«<sup>43</sup>

Die Diskrepanz zwischen der Intention des Bildes und dem, was es nur schlecht verhüllt, zielt ins Zentrum des Problems, das der Regel »Eva ist klüger als Adam« inhärent ist. Die Einlösung des Musters erfüllt nämlich den Tatbestand des Liebesverrats. Von einem »strukturelle[n] Verrat«<sup>44</sup> kann nach Peter von Matt schon dann die Rede sein, wenn das Interessengefälle zwischen den Paarteilen auf eine Seite hin eingeregelt wird. Der dominante weltanschauliche Konflikt akzentuiert den Liebesverrat zudem eminent politisch. Wo das Muster »Eva ist klüger als Adam« nach Übereinkunft der Liebe mit der Herrschaft strebt, diskreditiert es sowohl den Entwurf der Liebe als gesellschaftliche Produktion als auch das auf Emanzipation abhebende Sozialismusprojekt selbst. Indem die Liebeshandlung zu einer Strategie gesellschaftlicher Konfliktlösung verkommt, fungiert sie nicht mehr als produktive, aufklärerische »Denkbewegung«, sondern als abschließbare Produktion, die der marxistischen Auffassung von der Ebenbürtigkeit der Liebe gegenüber der Arbeit bzw. der Gesellschaft widerspricht. Trotz unterstellter Veränderung beider Paarteile bleibt die Verwandlung fast immer ganz auf den Mann beschränkt. Eva und das Gefährt des Sozialismus sind von Anfang an fertig und startbereit, Adam braucht ihrer festen Spur nur zu folgen.

Als Sigrid Damm und Jürgen Engler 1975 auf das Erbe der Figurentraditionen aus Klassik und Bürgerlichem Realismus aufmerksam machten, verwiesen sie zugleich auf die konservierenden Anteile dieser Anknüpfungen, die die alte Antinomie der Geschlechter reproduzierte und einfrore: »Der Mann verdeckt sein »Gebrechen«, das da heißt: nicht lieben können. [...] Die Frau aber verbindet sich liebend der Welt. [...] So erscheint allein die Frau als ein die Menschlichkeit bewahrendes und sie repräsentierendes Wesen.«<sup>45</sup> Während die Fontanesche Rollenkonstellation den Liebeskonflikt auf seine gesellschaftlichen Wurzeln hin geöffnet hatte, versöhnten die sozialistischen Musterfrauen die gesellschaftlichen Widersprüche, indem sie sie im einzelnen Mann für heilbar erklären.

Befreit man den Textbaustein »Eva ist klüger als Adam« von allen Liebesmystifizierungen, so ist es der Erziehungsfaktor, der das Muster verwirklicht, indem er die Frauen zu Pädagoginnen macht. Integrierende Basis der Beziehungsmusterkomponenten ist der Glaube an die verändernde Kraft von Bildung, Erziehung und Selbsterziehung, ohne den die geistig-moralischen Wandlungsprojekte nicht denkbar sind. Von »wechselseitigen« Bedürfnissen nach »Ergänzung im Körperlichen, Geistigen und Seelischen«<sup>46</sup>, wie sie das Stichwort »Liebe« im *Kulturpolitischen Wörterbuch* 1970 vermerkt, spricht das asymmetrische und realitätsfremde Beziehungsmuster nicht. Seine Kräfteverteilung belehrt vielmehr darüber, wie sehr die Beschwörung eines Frauenbildes das Fortwirken traditioneller Geschlechterverhältnisse überspielte und umbog. Es war das Aufgehen der Frauenthematik »in der allgemein menschlichen Thematik«, wie sie auch aus Reuters Melusine-Deutung sprach, d.h. die Abwesenheit öffentlich artikulierter Geschlechterdifferenzen und das Fortbestehen männlicher Maßstäbe für die weibliche Gleichberechtigung, die die Frau im Zuge ihrer Angleichung an den Mann aus der symbolischen Ordnung verschwinden ließ und der Geschlechterungleichheit im Privaten zuarbeitete: »Zu werden wie ein Mann, dem Kompetenz-Wettstreit standzuhalten, intensivierte traditionelle Weiblichkeitsvorstellungen, die auch mit der Nichtachtung des eigenen Geschlechts einhergingen.«<sup>47</sup> Ein selbstzerstörender Zerreißungsprozess zwischen Mensch und Frau war die Folge. Der »Umbau marxistischer Texte, die selbst dieses Thema nicht eben stark gemacht hatten«<sup>48</sup>, beförderte diese Praxis.

#### 4. Vom Wunsch- zum Warnbild: Das Modell Mathilde Möhring

Ausgerechnet dort, wo die erotische Souveränität der Heldinnen am lautesten und programmatischsten behauptet wird, zeigt sich das Muster »Eva ist klüger als Adam« am bedrohlichsten. Parallel zu den verflachenden Konventionalisierungen der Musterregel wird das weibliche Selbstbewusstsein zu Beginn der siebziger Jahre noch einmal aus- und zugleich auf die Probe gestellt: »Don Juan ist tot, es lebe Dona Juanita!«<sup>49</sup>, heißt es in Werner Bräunigs Romanfragment *Ein Kranich am Himmel*, und auch Eberhard Panitz nimmt das gewendete Don Juan-Motiv 1972 in seinen Roman-titel *Die sieben Affären der Doña Juanita* auf. So herausfordernd wie das Motiv, so selbstgewiss klingen die Heldinnen: »Was ich finden will, finde ich immer«,<sup>50</sup> so Bräunigs Ruth, die dabei Hanka aus Karl-Heinz Jakobs' Roman *Eine Pyramide für mich* (1971) nach dem Munde redet: »ich werde jeden Mann, den ich haben will, mir selbst nehmen.«<sup>51</sup> Dass die Blüte des erotischen Souveränitätsstils mit seiner Krise in eins fällt, scheint paradox, liegt aber in der Logik des literarischen Liebesdiskurses. Denn wo die Liebe ihren Anspruch auf Freiheit so vehement bekundet, da muss sie es, weil

sie sich schon im Konflikt befindet.<sup>52</sup> Indem die Autoren also auf das Muster bauen, bezeugen sie zugleich sein Ende. Panitz' Roman schließt dann auch mit der Rücknahme seiner Symbolfigur: »Denn es gibt keine Affairen der Doña Juanita mehr, auch nicht den Namen Doña Juanita, der einer fernen Vergangenheit angehört oder vielleicht der Phantasie.«<sup>53</sup>

Anhand ausgewählter Beispiele demonstriert der folgende Abschnitt die Umwertung des Gesetzes »Eva ist klüger als Adam«. Die Romane *Es geht seinen Gang oder Mühen in unserer Ebene* (1977) von Erich Loest und *Der Schattenfänger. Roman eines Irrtums* (1990) von Joochen Laabs erzählen die Geschichten gescheiterter Ehen aus der Opferperspektive des Mannes, des »schwachen«, abgerichteten Erziehungsobjekts. Dabei verkehren sie die ehemals verherrlichten Musterfrauen zu weiblichen Warn- und Schreckbildern. Das Paradigma, das den Bewertungswandel präfiguriert, ist ebenfalls bei Theodor Fontane auffindbar, und zwar in seinem Nachlassroman *Mathilde Möhring* (1906). Mit Hans-Heinrich Reuter verwirklicht sich hier die schon in *Stine* und *Irrungen, Wirrungen* angelegte, aber erst in der DDR-Literatur eingelöste »Möglichkeit des Erziehungsromans.«<sup>54</sup>

Fontanes originelle Titelprotagonistin verkörpert nicht in erster Linie die Rolle der liebenden Frau. Vielmehr vertritt sie den Typus der überlegen und strategisch Handelnden, die ihre dominante Position in der Paarbeziehung zu einer gesellschaftlichen auszubauen vermag. Mathilde Möhrings »hervorstechende[r] Zug« ist »Berechnung«<sup>55</sup> und nach Fontane hört man schon bei ihrem Namen den Schlüsselbund rasseln.<sup>56</sup> Die Strategie der kleinbürgerlichen Heldin sei hier kurz umrissen: Um sich in eine gesellschaftlich erfolgreiche Stellung zu bringen, fasst Mathilde den Plan, den gutmütigen, aber labilen »Schlappier«<sup>57</sup> Hugo Großmann für das Jura-Examen, die Ehe und die Gesellschaft zu »trainieren« (M 59). Dabei kommt ihr die Natur, d.h. eine Kinderkrankheit zu Hilfe;<sup>58</sup> Hugo bekommt die Masern. Um ihm nach vollendeter Genesungsarbeit ein Heiratsversprechen abzurufen, nutzt Mathilde den Dämmerzustand des Patienten aus. Der Plan erfüllt sich, aber noch ist ihr Ziel nicht erreicht: »Und Verlobung haben wir nu gehabt und nu is es an mir und nu werd ich es in die Hand nehmen.« (M 54) Die Rechnung geht auf; Mathildes »pädagogische[s] Verfahren« (M 75) lenkt Hugo zum Examen, dann ins Bürgermeisteramt und sie selbst zu Titel und Ansehen. Auch als der schwächliche Großmann der Schwindsucht erliegt, resigniert Mathilde nicht, sondern verlegt ihr pädagogisches Talent nach außen, wird Lehrerin und findet in ihrem Beruf Erfüllung.

Die Figur der Mathilde Möhring steht in Opposition zu den auf ihre Selbstentfaltung verzichtenden Humanitätssymbolen der Lene oder der Stine. Stärker noch als Melanie von der Straaten aus *L'Adultera* oder den Barby-Schwestern des *Stechlin* gesteht ihr Fontane ein selbst gestaltetes Leben zu. Mathildes Sonderstellung im Fontaneschen Frauenpersonal entspricht die literaturwissenschaftliche Umstrittenheit des Romans. Sowohl gattungs-

theoretisch als auch thematisch bleibt er schwer einzuordnen: »Thematisch gesehen, verlieren die Gegensätze von Milieubindung und Selbständigkeit, Prosa und Poesie, Kraft und Schwäche, Erfolg und Scheitern ihre Konturen scharfe.«<sup>59</sup> Die neuere *Mathilde Möhring*-Forschung betont denn auch die Ambiguität des Romans, d.h. sowohl seine Oppositionen als auch die Beziehungen zwischen den Polen »Weiblichkeit und Männlichkeit, Prosa und Poesie, Kitsch und Kunst, Ästhetik und Ethik.«<sup>60</sup>

Es ist gerade diese Fontanesche Mehrdeutigkeit, die zu einer vergleichenden Betrachtung mit den Romanen von Laabs und Loest einlädt. Gegen die trennenden sozialhistorischen Kontexte wird mit dem Perspektiv der im gründerzeitlichen Milieu lokalisierten *Mathilde Möhring*-Handlung versucht, die so fest gefügten Werturteile der DDR-Frauenbilder aufzubrechen. Dabei geht es nicht darum, die mit unmissverständlich männlichem Blick geschilderte Protagonistin als Vorkämpferin für Geschlechtergleichheit zu reklamieren; die utopischen Züge im Figurenentwurf sind umstritten.<sup>61</sup> Mathilde handelt zuerst als Pragmatikerin. In gewisser Weise zieht ihr Aufstiegs kalkül aber die Konsequenzen »gemäß des provozierenden Wortes der radikalen Feministin H[edwig] Dohm über »die geistige Arbeit und die einträgliche für den Mann, die mechanische und die schlecht bezahlte für die Frau«. Nun soll alles anders werden.«<sup>62</sup>

»Wer sich habituell auf das Rechnen verlegt, der entäußert sich des Anspruchs auf andere Tugenden; er fällt etwa unter das Stereotyp des Gegensatzes zwischen Kopf und Herz.«<sup>63</sup> Nach diesem »Gesetz« bezahlt auch Mathilde Möhring ihren ehrgeizigen Plan mit einem Mangel an Ganzheit. Sein äußeres Zeichen ist das Fehlen von Attraktivität: Zwar von »energischem Ausdruck«, ist die Hagere »ganz ohne Reiz« (M 7). Was ihre Kalkulation nicht unwesentlich motiviert, denn: »Ihre Chancen auf Liebe waren nicht groß«. (M 8) Wo sie nicht durch weibliche Anziehung beeindrucken kann, verlegt sie sich auf die Inszenierung ihrer selbst. Geschickt erfüllt sie sowohl die Rolle der Krankenpflegerin als auch die der strippenziehenden Bürgermeistergattin. Ihre situative Wendigkeit beschreibt ihren entfremdeten, instrumentellen Umgang mit sich und Hugo, den sie mit gut berechneten Dosen an Be- und Entlastung »nach links oder nach rechts« dirigiert, »wie's grade paßte« (M 74). Ihr männerabrichtendes Wesen verweist sie auf den Mythos von der Frau als Spinne, »die den Mann ins Garn lockt und aussaugt.«<sup>64</sup> Im asymmetrischen Kräfteverhältnis der Paarbeziehung gründeten für Hans-Heinrich Reuter auch die problematischen Züge des Erziehungsromans, die ihm die Grenzen des Realisten Fontane aufzeigten. Den Versuch, »die Gleichberechtigung der Frau poetisch durchzuführen«<sup>65</sup>, sah er im degenerierten Paarverhältnis gescheitert, das die Handlung verkümmern und den Gesellschaftsroman zur Studie geraten ließ.

Ein berechnendes Wesen ist auch den Ehefrauen der Protagonisten von Loest und Laabs eigen.<sup>66</sup> Obwohl Jutta (Loest) und Regina (Laabs) als

ausnehmend attraktiv beschrieben werden, kommentieren die Erzähler ihr vorteilsheischende Wesen auch physiognomisch. Dass Juttas Angriffslust mit einem schon Mathilde Möhring<sup>67</sup> zugeschriebenen phraseologischen Anpassungstalent gepaart ist, tönt bereits aus ihrer Stimme (Loest 7). Ihr berechnender Ehrgeiz lässt ihre zukünftigen Falten erahnen (Loest 41) bzw. hat sich bei Laabs' Regina schon zu einem »verächtlichen Zug um die Mundwinkel« (Laabs, 20) eingeprägt. Was Ruth Kraft ihrer Eva noch hochachtungsvoll als »Runen der Eigenwilligkeit«<sup>68</sup> anrechnet, interpretieren Laabs und Loest nun als körperliche Einschreibungen einer opportunistisch-materialistischen Aufstiegsmentalität. Aus den progressiven, kühlen Heldinnen sind kalte Bevormunderinnen ihrer Ehemänner geworden, die sich als Instrumente eines weiblichen »Sinn[s] für Strategien« (Laabs 14) begreifen: Beide Protagonisten sehen sich aufgrund ihres Kontostandes zum Versager gestempelt, Loests Wolf-Figur gar mit einem Fernstudium erpresst. Das einst verherrlichte, auf gesellschaftliche Integration des Partners orientierte weibliche Engagement ist einem bornierten Eifer gewichen, der nur noch den eigenen Aufstieg im Auge hat. Mehr und mehr wird das Eheleben zum Kleinkrieg: »wir registrierten die Nöte des anderen nicht ohne Genugtuung« (Laabs 174). Als Wolf sich Juttas Ehrgeiz nicht mehr entziehen kann und auch Reginas »Dressurakte« (Laabs 15) unerträglich werden, lassen sich beide Paare scheiden. Laabs' Ich-Erzähler entzieht sich den ehelichen Zumutungen und geht dahin, wo seine literarischen Vorfahren herkamen: Er wählt den Abstieg in eine Außenseiterexistenz. Auch Loests Wolf sucht den Weg zurück; zuerst zu seiner Mutter, später dann zu einer »alten Eva«, der Freundin Margrid.<sup>69</sup> Deren anspruchslose und wohlthuende Weiblichkeit spricht schon aus dem Klang ihrer Stimme: »Liebevoller. Geduldiger. Nicht so ehrgeizig. Fraulich.« (Loest 271)

Wie schon in der Hochphase des Musters »Eva ist klüger als Adam« steht die Frau in beiden Romanen fast metonymisch für das jeweilige DDR-Bild ihrer Erzähler. Reginas Identifizierung mit dem Staat wird aus dem Verwendungszusammenhang von »Ordnung« abgeleitet, die sie als »Prinzip« (Laabs 170) verkörpert. Für den »Ordnungszwang« (Laabs, 172) im Häuslichen steht es ebenso wie für die Ordnung des Sozialistischen Hauses, die längst nicht mehr dem Glück der Menschen verpflichtet ist: »Doch dieser absolute Rechtsanspruch kam nicht allein aus ihr, er fand seine Nahrung in dem großen Muster der Gesellschaftsideologie, in dem täglich praktizierten Alleinanspruch der richtigen Erkenntnisse. (Regina war längst in der Partei.)«<sup>70</sup> (Laabs 181) Loest entwirft Jutta nicht ganz so plakativ als Personifizierung des Staates. Er macht sie aber zur Apologetin von Befehl und Unterwerfung. Als Wolf in einer Schlüssepisode Zeuge des brutalen Schwimmtrainings seiner Tochter wird, rechtfertigt sie den Drill mit den neuesten wissenschaftlichen Methoden: »Paar Tränen sind schnell vergessen.« (Loest 125)

Beide Romane zeichnen die Ehefrauen mehr (Laabs) oder weniger (Loest) als Komplizen und Vollstreckerinnen staatlicher Ordnung. Reginas Blick bedeutet eine »Vorstrafe« (Laabs, 18) und Jutta erscheint Wolf als »kühle Richterin« (Loest 174). Beide Autoren konfrontieren ihre gescheiterten Beziehungen mit dem propagierten Konzept der sozialistischen Ehe und rekapitulieren unter der Hand das inzwischen vollends degenerierte Beziehungsmuster. Als Laabs' Antiheld das einstige Glücksgefühl über Reginas Fähigkeit, »schlüssige Gedanken wie eine Trasse in die Zukunft«<sup>71</sup> auszulegen (Laabs 168) erinnert, scheint die verherrlichte Eva der ersten Musterphase noch einmal auf. Ihr ehemals begrüßtes »Vorspuren« steht nun nicht mehr für die Verheißungen eines menschenfreundlichen Sozialismus, sondern für Bevormundung und Unterwerfung. »Was freilich für sie hieß: dass ich mich besserte. Nur ich.« (Laabs 178) Damit ist der Bewertungswandel des Beziehungsmusters perfekt. Das Urteil über den weiblichen Beziehungspart fallen beide Texte über seine Anbindung an den Sozialismus. Mit seinem Zustand steht und fällt auch die Frau. Als das Sozialismusprojekt zu erstarren beginnt, nur noch alles »seinen Gang« (Loest) geht oder als »Irrtum« (Laabs) erkannt ist, verwandeln sich die vormals glorifizierten Frauen bumerangartig zu herrschsüchtigen Opportunistinnen des Systems. So eindeutig das Wunschbild, so entschieden das Schreckbild.

Um die festen Urteile von Laabs und Loest aufzubrechen, soll hier noch einmal das ambivalente Paradigma von Fontanes *Mathilde Möhring* bemüht werden. Hugo Aust hat die einseitige Deutung Mathildes als berechnende Strategin kritisch hinterfragt. Von einer »einseitige[n] Gängelung«<sup>72</sup> Hugos kann nämlich kaum die Rede sein. Vielmehr lässt Fontane Züge eines symbiotischen Geschlechterverhältnisses aufscheinen, die über einen beiderseitigen sozialen Profit – bürgerliche Konsolidierung aufseiten Mathildes und jüdische Assimilation aufseiten Hugos – hinausweisen.<sup>73</sup> Dass Großmann Mathilde bedarf, wird im Text nicht verdeckt, sondern geradezu ausgestellt: »Sie hatte gerade das, was ihm fehlte, war quick, findig, praktisch.« (M 45) Zudem ist Mathildes Ehrgeiz »kein Selbstzweck«<sup>74</sup>, noch weniger entspringt er einem kleinlichen, gar niederträchtigen Wesen. Ihre weitsichtige Planung resultiert vielmehr aus einem Verantwortungsgefühl gegen sich und andere. Es gebietet die nüchterne Auswertung von Erfahrungen im Sinne einer Rechnung, nach der sich zukünftig handeln lässt.<sup>75</sup> Als durchaus entwicklungsfähige und vom Kunstsinn Hugos beeindruckte Figur sieht sie in ihm zuletzt denn auch nicht nur eine Aufstiegsleiter, sondern eine Bereicherung ihres Wesens.<sup>76</sup> So wie auch Hugo Mathildes Umgang mit ihm bewundert (74) und sie »warmer Gefühle« für fähig hält (61).

Dass die männlichen Protagonisten bei Laabs und Loest ihrer energischen Frauen bedurften, kann nur aus ihrer Schwäche erschlossen werden. Zu stark scheint die männliche Kränkung, um die Möglichkeit einer Symbiose der Partner zu erwägen.<sup>77</sup> Um die Erfahrungen der Frauen geht

es in den Romanen kaum. Laabs beschränkt sich auf das Zugeständnis, dass sein Bild Reginas wohl nicht gerecht sei (Laabs, 177). Beim marginalen Versuch, ihr herrschsüchtiges Wesen zu erklären, scheinen die heiligen-ähnlichen Lichtgestalten der ersten Musterphase aber noch einmal auf. Regina sei, so wird bemerkt, wie ein schöner, »aber durch kräftezehrenden Kampf kalt und unnahbar gewordene[r] Engel der Gerechtigkeit« (Laabs 18). Loest konturiert die kritischen Passagen stärker. Trotz der grundsätzlichen Sympathie mit seinem schwachen Helden ironisiert der Erzähler sowohl Wolfs Frauenbild als auch seine Feigheit und Bequemlichkeit. Wie Fontanes »Schlappier« Großmann ist auch er ein »Schlappschwanz« (Loest 122). Obwohl er Jutta als Erpresserin vom Stamm Lysistratas (Loest 69) identifiziert und ihr Wesen inferiorisierend auf die dunklen Triebe ihres Unterleibs zurückführt,<sup>78</sup> gesteht er doch ein, sie in die »hegende Hausfrau und Geliebte« (Loest 212) aufgespaltet zu haben. Die Mechanismen dieser Aufspaltung infolge eines gleichzeitig bestehenden Männlichkeits- und Weiblichkeitsdrucks werden in beiden Romanen nicht reflektiert. Ganz an den Erzählrand verwiesen, wird der Aspekt der Zerteilung von der moralischen Anklage der Ex-Ehemänner fast vollständig absorbiert.

Beide Frauenbilder, das verherrlichte und das verurteilte, müssen gegen ihre eindeutigen Bewertungen gewendet werden. Immer täuscht die Asymmetrie der Paarteile über die realen Geschlechterbeziehungen hinweg. Evas Herabwürdigung ist nur die Kehrseite ihrer Verherrlichung; Glorifizierung und Inferiorisierung der Frau liegen dicht beieinander. Von einem gleichberechtigten Miteinander der Geschlechter spricht weder die neue Stine Eva noch ihr *Mathilde Möhring* ähnliches Zerrbild.

## Anmerkungen

1 Joachim Seyppel: *Ein Yankee in der Mark. Wanderungen nach Fontane*. Berlin 1969, S. 178. Im Folgenden mit einfacher Seitenangabe im laufenden Text nach dem Kürzel S nachgewiesen. Der folgende Beitrag basiert auf dem Kapitel *Eva ist klüger als Adam. Musterbeziehung und Beziehungsmuster in der DDR-Literatur* meiner Dissertation „*Es ist ein Experiment*“. *Traditionsbildung in der DDR-Literatur anhand von Brigitte Reimanns Roman „Franziska Linkerhand“* (=Epistemata Literaturwissenschaft Bd. 704). Würzburg 2010, S. 220–255.

2 Seyppels Reisebuch steht im Kontext einer Reihe von »Nachwanderbüchern«, einem überschaubaren Feld der Fontane-Rezeption, der es um die Wiederbelebung, d.h. um die Neuerkundung der Fontaneschen Geschichtslandschaft zu tun ist. Vgl. hierzu meinen Aufsatz »*Mit Gewalt in die Fontanespuren einzubrechen*«. Franz Fühmanns »*Ruppiner Tagebuch*« im Licht und Schatten von Theodor Fontanes »*Wanderungen durch die Mark Brandenburg*« und ihren deutsch-deutschen Aktualisierungen. In: *Fontane Blätter* 87 (2009) sowie zu Joachim Seyppel den Abschnitt *Versöhnliche Idyllik. Joachim Seyppel: »Ein Yankee in der Mark. Wanderungen nach Fontane«* (1969) sowie *Seitenblicke auf andere Nachwanderungsbücher*, ebd., S. 26–28. Seyppels Mark ist Ausdruck eines begrüßten historischen Wandels, der den Autor 1973 dazu bewegen sollte, seine Herkunftslandschaft auch politisch, mit der Übernahme der DDR-Staatsbürgerschaft, anzuerkennen.

3 »Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben.« In: GBA *Der Stechlin*. 2001, S. 320.

4 Auf die festen Positionen der Frauen verweisen die Namen Stine und Petra gleichermaßen: Stine, von Ernestine (ahd.), bedeutet die Ernste, Gestrenge; Petra, von Petrus (griech.), die Felsenfeste.

5 Anspielungen auf bzw. Verlängerungen von Fontaneschen Frauenfiguren sind im *Der Yankee in der Mark* zahlreich. Vgl. hierzu die Pauline-Figur, eine in Frankfurt an der Oder angetroffene Stewardess und Geliebte des Generaldirektors Fritz Bollmann, die im Unterschied zu Pauline Pittelkow des *Stine*-Romans ihr Leben nicht als ausgehaltene Mätresse fristen muss, sondern einen wegen politischer Differenzen (!) von seiner Ehefrau in Scheidung lebenden Generaldirektor heiraten wird. Im Potsdamer Café Heider begegnet der Autor weiter einem Stiftsfräulein vom Typ »gealterte Mätresse«, deren Vergangenheit trotz gegenteiliger Versicherung (»Verlangen Sie bitte nicht von mir, dass ich eine Figur aus Fontane wäre. Die Stines, ja, die gibt's noch, aber die Melusinen und die Armgards nicht. Alle *Mätressen* sind tot.« S 169) Versatzstücke Fontanescher Romane aufruft: Nach ihrer Flucht mit ihrem Geliebten nach Schottland und dessen durch finanziellen Ruin verursachten Selbstmord wird die durch die Affaire Entehrte von ihrem Vater heimgeholt und lebt zur Reisezeit des Erzählers in einem Potsdamer Stift »neben der Zeit« (170).

6 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main 1996, S. 24.

7 Ebd.

8 Herbert Jobst: *Der Glückssucher*. Berlin 1973, S. 316. Korrekt heißt es hier: »Die Eva ist klüger als der Adam, so wird es ewig bleiben.« Im Folgenden mit der Kurzformel »Eva ist klüger als Adam« zitiert.

- 9 Im Rahmen einer Umfrage der *Fontane Blätter* zur Bedeutung Fontanes für das Werk zeitgenössischer Schriftsteller räumte Volker Ebersbach unter der Überschrift *Geständnis* 1989 ein, dass die »Hintergrundstrahlung« Fontanescher Frauenfiguren sein »Bild vom anderen Geschlecht« geprägt habe. Volker Ebersbach: *Geständnis*. In: *Fontane Blätter* 49 (1989), S. 105. Untersuchungen zu oft über konkrete (Zitat-)Anspielungen nachweisbaren Fontane-Bezügen verweisen auf eine Fülle verschiedenartiger Beziehungen, sowohl auf stofflich-thematischer als auch auf künstlerisch-stilistischer Ebene. Vgl. hierzu beispielhaft die in den Kapiteln 40/41 der *Theodor Fontane Bibliografie* verzeichneten Untersuchungen zur Fontane-Rezeption, die Fontane-Spuren in Werken so unterschiedlicher Autoren wie z.B. Uwe Johnson, Günter de Bruyn, Manfred Bieler oder Klaus Poche nachgehen.
- 10 Georg Lukács: *Der alte Fontane*. In: Ders.: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1953, S. 262–307, hier S. 306.
- 11 Ebd., S. S. 302, 303.
- 12 Ebd., S. 303.
- 13 Hans-Heinrich Reuter: *Fontane*. Berlin 1968, 2. Bd., *Von Cécile zu Mathilde*, S. 677–700, hier S. 677.
- 14 Ebd., S. 700.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Peter Goldammer: *Fontanes Erbe in der DDR*. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* (1969), Heft 35, 2.9.1969, S. 698–700, hier S. 700.
- 18 Bettina Plett: *Frauenbilder, Männerperspektiven und die fragwürdige Moral. Applikation und Demontage von Rollenbildern und Wertzuschreibungen in Fontanes Romanen*. In: *Fontane-Blätter* 68 (1999), S. 123.
- 19 Kornelia Hauser: *Patriarchat als Sozialismus*. Hamburg 1994, S. 223. Das *Kulturpolitische Wörterbuch* der DDR stellt »Wesen und Wert der Liebe« in einen »untrennbaren Zusammenhang mit der gesellschaftlich bedingten Entwicklung von Persönlichkeit und Gemeinschaft«. *Liebe*. In: *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Berlin 1979. Hrsg. v. Harald Bühl u.a., S. 343.
- 20 Nach Bertolt Brecht, zitiert nach Kornelia Hauser: *Patriarchat als Sozialismus*, S. 223.
- 21 Weil der Marxismus das Verhältnis zwischen den Geschlechtern als das antagonistischer Klassen auffasst, sieht er mit der Aufhebung der Klassengegensätze auch die Geschlechterfrage gelöst.
- 22 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen. 3 Bde. Werkausgabe Bd. 5. Frankfurt am Main 1985. [1959], S. 381.
- 23 Ebd., S. 380.
- 24 Gisela Steineckert: *Berliner Trümmerfrau* (1971). In: *DDR-Porträts. Eine Anthologie*. Leipzig 1974 [1971], S. 516–525, hier S. 616.
- 25 Herbert Jobst: *Der Glückssucher*. Berlin 1973, S. 38. Zitate aus diesem Band werden mit Angabe der Seitenzahl nach dem Kürzel G nachgewiesen.
- 26 Die Ausnahme in der Jobstschen Frauen-Staffel bestätigt die Regel: Als Adam während seines Verhältnisses mit Inge Karin begegnet, löst diese nicht etwa Inge ab. In der Reihe der Geliebten kann sie noch keinen Platz einnehmen, weil sie Adam zu stark überlegen ist, also gleich »zwei Etagen höher« (G 208) als er steht.

27 Günter de Bruyn: *Der Hohlweg* (1963); Dieter Noll: *Die Abenteuer des Werner Holt* (1960, 1963).

28 Brigitte Reimann: *Das Geständnis*. In: Dies.: *Die Frau am Pranger, Das Geständnis, Die Geschwister. Drei Erzählungen*. Berlin 1986, S. 168 f. Der »Überholvorgang« vonseiten der weiblichen Figur charakterisiert schon die Aufbauromane der fünfziger Jahre. Vgl. dazu Eduard Claudius: *Menschen an unserer Seite* (1951), Maria Langner: *Stahl* (1952), Hans Marchwitza: *Roheisen* (1955) oder Elfriede Brüning *Regine Haberkorn* (1955).

29 Andere, nach dem gleichen Muster geformte Evas stellen die Romane *Kippenberg* (1979) von Dieter Noll oder *Eine Anzeige in der Zeitung* (1979) von Günter Görlich vor. Auch Brigitte Reimann gibt den dezidiert sozialistisch grundierten Protagonistinnen ihrer Erzählentwürfe *Die Denunziantin* (1960) bzw. *Wenn die Stunde ist zu sprechen* (1956) den Namen Eva.

30 »Eva – das bedeutete Spannung, vielleicht quälende Bekenntnisse und Erklärungen, auf alle Fälle keine Halbheit.« Ruth Kraft: *Menschen im Gegenwind*. Berlin 1965, S. 302. Der »ganze« oder »totale« Mensch, wie ihn Karl Marx in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* (1844) genannt hat, bezeichnet das Endziel der kommunistischen Utopie: den nicht mehr entfremdeten, von den Widersprüchen mit sich und seiner Natur befreiten Menschen, der sich durch den vollen Reichtum seiner physischen und psychischen Beziehungen auszeichnet, in denen er seine Sinne frei entfaltet. »Der Mensch eignet sich sein allseitiges Wesen auf eine allseitige Art an, also als ein totaler Mensch.« Karl Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In: *Marx Engels Werke*. Bd. 40 (Ergänzungsband 1). Berlin 1968, S. 539.

31 Ebd., S. 394.

32 »Aufklärerisch-freiheitliches Denken ist nicht an die Epoche gebunden, die in der Geschichte offiziell Aufklärung heißt, hat auch nicht erst damit angefangen. Dennoch kann es nicht überraschen, daß die beispielhaftesten Ausprägungen der Frau, die als Liebende per definitionem auch klug, als Kluge per definitionem auch liebesfähig ist, in der deutschen Literatur zunächst einmal dort zu finden sind.« Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München 1996. [1991], S. 37.

33 Ruth Kraft: *Menschen im Gegenwind*, S. 414.

34 Nach dem Titelprogramm des Romans *Die größere Liebe* (1959) von Hans-Jürgen Steinmann.

35 Herbert Otto: *Zeit der Störche*. Berlin und Weimar 1973 [1966], S. 80.

36 Christa Wolf: *Der geteilte Himmel*. Halle 1964, S. 14. Auch der destruktive Kernphysiker Hude aus Inge von Wangenheims Roman *Professor Hudebraach* (1961) bedeutet für Toni »eine einzige förmliche Herausforderung zur Gestaltung.« Inge von Wangenheim: *Professor Hudebraach*. Halle 1961, S. 153.

37 »Die Auffassung von dieser Sache und ihre Bestimmung kann verbinden und trennen.« Kornelia Hauser: *Patriarchat als Sozialismus*, S. 288.

38 Ruth Kraft: *Menschen im Gegenwind*, S. 469.

39 Kornelia Hauser: *Patriarchat als Sozialismus*, S. 30.

40 Zur Zähmung der egoistisch-sexuellen Triebe vgl. auch Heinrich Ernst Siegrist: *Stürmische Jahre* (1960); Herbert Otto:

Zum Beispiel *Josef* (1970); Dieter Noll: *Kippenberg* (1979).

41 Deutlich seltener kommt es im literarischen Feld zur Umkehrung der Musterregel. Männlich dominierte Beziehungen der ersten Musterphase erzählen die Romane *Ein Haus am Rand der Stadt* (1962) von Irmtraud Morgner, *Sternschnuppenwünsche* (1969) von Gerd Bieker, *Die Reise nach Jaroslaw* (1974) von Rolf Schneider. In Karl Neumanns Jugendbuch *Ulrike* trainiert der männliche Bewährungshelfer seine von der Sportschule verwiesene Freundin Ulrike: »Schinden werde ich dich, fürchterlich zwiebeln, klar?« Sie lächelte »Du bist prima...« Karl Neumann: *Ulrike*. Berlin 1974, S. 60.

42 Ruth Kraft: *Menschen im Gegenwind*, S. 470.

43 Ebd., S. 507.

44 Peter von Matt: *Liebesverrat*, S. 309. Nach von Matt kann Literatur »nicht von Liebe handeln, von Liebesübereinkunft nicht und nicht von Liebesverrat, ohne die Frage nach der Macht in der für ihre Zeit und ihren gesellschaftlichen Ort grundsätzlichsten Weise aufzuwerfen. Gerade weil man Liebe zuletzt nicht anders definieren kann denn als die höchste Form der Aufhebung aller Herrschaft, bleibt sie so fundamental an alles geknüpft, was in ihrem Umkreis Herrschaft ist und heißt.« Ebd., S. 143 f.

45 Sigrig Damm, Jürgen Engler: *Notate des Zwiespalts und Allegorien der Vollendung*, Weimarer Beiträge, H. 7, 1975, S. 37–69, hier S. 45 f.

46 *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Stichwort *Liebe*, S. 342–344, hier S. 343.

47 Kornelia Hauser: *Patriarchat als Sozialismus*, S. 17.

48 Ebd., S. 38.

49 Werner Bräunig: *Ein Kranich am Himmel*. In: Ders.: *Ein Kranich am Himmel. Unbekanntes und Bekanntes*. Hrsg. v. Heinz Sachs. Halle-Leipzig 1981, S. 338. Bräunig arbeitete an dem *Kranich*-Projekt von 1968 bis zu seinem Tod 1976. Einzelne Figuren und Episoden entstammen seinem Roman *Rummelplatz*, der ebenfalls Fragment blieb; so trägt die Ruth des *Kranich*-Projekts Züge der Ruth Fischer aus *Rummelplatz*.

50 Ebd. S. 319.

51 Karl-Heinz Jakobs: *Eine Pyramide für mich*. Berlin 1971, S. 50. Vgl. die ähnlich selbstgewisse Maxime der Titelprotagonistin Franziska Linkerhand aus Brigitte Reimanns 1974 erschienenen Roman: »[...] als ich dich zum erstenmal sah, habe ich dich mir in den Kopf gesetzt, und ich habe dich bekommen, weil man alles bekommt, was man wirklich haben will ...« Brigitte Reimann: *Franziska Linkerhand*. Berlin 1998, S. 148 ff.

52 »Nur in den Konfliktfall gedrängt, pocht die Liebe auf ihre Souveränität.« Niklas Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 121.

53 Eberhard Panitz: *Die sieben Affären der Doña Juanita*. Halle-Leipzig 1983 [1972], S. 326.

54 Hans-Heinrich Reuter: *Fontane*, S. 697 f.

55 Hugo Aust: *Mathilde Möhring. Die Kunst des Rechnens*. In: *Fontanes Novellen und Romane*. Hrsg. v. Christian Grawe. Stuttgart 1991, S. 275–295, hier S. 278.

56 Eda Sagarra: *Mathilde Möhring*. In: *Fontane-Handbuch*. Hrsg. v. Christian Grawe, Helmuth Nürnberger. Stuttgart 2000, S. 679–690, hier S. 681.

- 57 Theodor Fontane: *Mathilde Möhring*. In: GBA *Das erzählerische Werk*. Bd. 20. 2008, S. 12. Nachfolgende Zitate sind dieser Ausgabe entnommen und werden mit Angabe der Seitenzahl nach dem Kürzel M nachgewiesen.
- 58 Eda Sagarra: *Mathilde Möhring*, S. 684.
- 59 Hugo Aust: *Mathilde Möhring*, S. 277.
- 60 Gabriele Wittig-Davis: »Von den andren ... hat man doch mehr ...«? *Kunst und Wirklichkeit, Weiblichkeit und Fremdsein in Theodor Fontanes Mathilde Möhring als Roman und Film*. In: *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.–17. September 1998 in Potsdam*. Hrsg. v. Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger. Bd. 2, S. 218–236, hier S. 218.
- 61 Hugo Aust: *Mathilde Möhring*, S. 277.
- 62 Eda Sagarra: *Mathilde Möhring*, S. 683.
- 63 Hugo Aust: *Mathilde Möhring*, S. 283.
- 64 »[...] sie [Mathilde Möhring] scheint ja geradezu der Beleg für jenes Klischee zu sein, nach dem jedes männliche Wesen gegen die Entschlossenheit einer Frau schließlich wehrlos sein muß.« Edda Sagarra: *Mathilde Möhring*, S. 682. Zu den kulturhistorischen Kontexten des Frauenbildes im 19. Jahrhundert vgl. Hugo Aust: *Mathilde Möhring*, S. 289–292.
- 65 Hans-Heinrich Reuter: *Fontane*, S. 697.
- 66 Joochen Laabs: *Der Schattenfänger. Roman eines Irrtums*. Halle 1990; Erich Loest: *Es geht seinen Gang oder Mühen in unsere Ebene*. Halle-Leipzig 1977. Zitate aus diesen Werken werden mit Angabe des Verfassers im laufenden Text nachgewiesen.
- 67 Hugo Aust: *Mathilde Möhring*, S. 281.
- 68 Ruth Kraft: *Menschen im Gegenwind*, S. 413.
- 69 Wolfs Abstieg ist als Gegenbewegung zu den aufsteigenden Heldenbiographien konzipiert, wie sie z.B. Hermann Kants Romane *Die Aula* (1965) bzw. *Das Impressum* (1972) vorstellen.
- 70 »So wie Regina sich mit den tragenden Kräften der Gesellschaft identifizierte, machte ich auch sie verantwortlich für die Menschentrauben vor den Gaststätten, die Flegelhaftigkeit des Obers, die drei vergeudeteten Tage in Kühlungsborn, für alle Unerträglichkeiten überhaupt.« (Laabs 181).
- 71 »[...] daß Regina von unserer Zukunft sprach, wie sie mich in ihren Vorstellungen an sich band, sich eine Wohnung für uns ausmalte. Ihre Worte waren für mich die Zeichen ihrer Liebe zu mir. Und gerade daß sie schlüssige Gedanken wie eine Trasse in die Zukunft auslegte, auf der unser Leben ablaufen würde, daß sie über den Willen und die Befähigung zu festen Vorstellungen verfügte, rüstete sie in meinen Augen zu einem wertvollen Menschen auf. Und daß es solch ein Mädchen auf mich abgesehen hatte, beglückte mich.« (Laabs 168) Vgl. auch die Bemerkung Reginas, sie sei bei ihrem Ehemann von einem lernfähigen Menschen ausgegangen. (Laabs 15)
- 72 Hugo Aust: *Mathilde Möhring*, S. 285.
- 73 Zur Hugo Großmann-Figur im Kontext jüdischer Verbürgerlichung vgl. Gabriele Radecke im Anhang der *Mathilde Möhring*-Ausgabe der GBA, S. 140–145.

74 Hugo Aust: *Mathilde Möhring*, S. 283.

75 Ebd., S. 283.

76 »Ich dachte Wunder was ich aus ihm gemacht hätte und nu finde ich, daß er mehr Einfluß auf mich gehabt hat, als ich auf ihn.« (M 118)

77 Zu den Vorteilen an Prestige und Bequemlichkeit, die der *Schattenfänger*-Erzähler durch Regina bezieht, vgl. Laabs 177 f.

78 »Auf einmal erschienen mir alle Frauen als unmündige Wesen, abhängig von den dunklen Trieben ihres Unterleibs, Geschöpfe, die man richtig anpacken mußte, damit sie keinen Blödsinn trieben.« (Loest 207)

79 Hugo Aust: *Mathilde Möhring*, S. 283.  
 80 Ebd., S. 283.  
 81 »Ich dachte Wunder was ich aus ihm gemacht hätte und nu finde ich, daß er mehr Einfluß auf mich gehabt hat, als ich auf ihn.« (M 118)  
 82 Zu den Vorteilen an Prestige und Bequemlichkeit, die der *Schattenfänger*-Erzähler durch Regina bezieht, vgl. Laabs 177 f.  
 83 »Auf einmal erschienen mir alle Frauen als unmündige Wesen, abhängig von den dunklen Trieben ihres Unterleibs, Geschöpfe, die man richtig anpacken mußte, damit sie keinen Blödsinn trieben.« (Loest 207)