

# „Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen.“

Die Semantik des Raumes bei Theodor  
Fontane

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Vorgelegt von: Nina Hirschbrunn

Erstgutachter: Prof. Dr. K. Tebben

Zweitgutachter: Prof. Dr. G. Rösch

Datum: 18.12.2017

1	Einleitung .....	5
2	Forschungsstand .....	9
3	Theoretisches Gerüst .....	21
3.1	Jurij M. Lotman – Der geteilte Raum .....	21
3.2	Michel Foucault – Der vielfach unterteilte Raum .....	26
3.3	Der dreigeteilte Raum .....	31
3.4	Der erzählte Raum – Ort oder Raum? .....	32
4	Der realistische Raum .....	34
4.1	Fontanes Raum .....	39
5	Der Ausgangsraum .....	43
5.1	Effi Briest – Der geschlossene Raum .....	43
5.2	Irrungen Wirrungen – Der versteckte Raum .....	50
5.3	Cécile – Der bewegte Raum .....	58
5.4	L’ Adultera – Der Raum der Vorbilder .....	67
5.5	Stine – Der merkwürdige Raum .....	80
6	Der Innenraum .....	95
6.1	Der sichere Raum – Die Wohnung .....	98
6.2	Der fremde Raum – Der Gartensaal .....	100
6.3	Der private Raum – Die Villa .....	103
6.4	Der idyllische Raum – Die Wohnstube .....	105
6.5	Der dominierte Raum – Der Speisesaal .....	107
7	Der Wohnraum .....	109
7.1	Der eheliche Raum .....	109
7.1.1	Die Wohnraumgestaltung .....	112
7.1.2	Das Außen .....	122
7.1.3	Das eigene Zimmer .....	125
7.2	Der schützende Raum .....	129

7.3	Der geschützte Raum.....	141
7.4	Der eigene Raum .....	147
7.5	Der männliche Raum .....	152
7.5.1	Männer und ihre Wohnungen – Botho und Waldemar .....	152
7.5.2	Männer, die nicht wohnen – Ehemänner, Affären und Hausfreunde.....	156
7.5.3	Versinkende Frauen und sitzende Männer .....	165
7.6	Der Wohnraumverlust .....	173
7.7	Ordnung und Statik – Innen- und Wohnräume .....	181
8	Die Heterotopien .....	184
8.1	„Das Wasser hat eine scheidende Kraft.“ – An und auf dem Wasser .....	186
8.1.1	„Geht nicht, [...] Hafenpolizei.“ .....	187
8.1.2	„[W]ohin treiben wir?“.....	197
8.2	„Der von oben?“ – Auf dem Dachboden.....	204
8.3	„Aber da giebt es Außengebiete.“ – Bei der Landpartie .....	219
8.3.1	„Wo, war gleichgiltig.“.....	221
8.3.2	„Jetzt aber Programm, Herr von Gordon.“ .....	230
8.3.3	„Natürlich, eine Fahrt nach Stralow war ja das ungewöhnlichere.“ .....	240
8.3.4	„[N]och vor Tau und Tage ging es ins Freie hinaus“.....	247
8.4	„Diese verwünschte Reiseri...“ – Auf Hochzeitsreise und Kur .....	249
8.5	„[W]elch ein Zaubergarten, in dem Sie leben.“ – Auf dem Balkon.....	256
8.5.1	„Ein Glück, daß wir wenigstens einen [...] Garten-Balkon haben.“ .....	256
8.5.2	„[A]ls wäre diese Veranda der Marcusplatz [...]!“ .....	259
8.5.3	„In unsere Zimmer kommen wir ohnehin noch früh genug [...].“.....	262
8.6	„War ja ‘ne halbe Landpartie...“ – Zum Friedhof .....	266
9	Der Schwellenraum .....	271
9.1	„Da wird es dann ein Soog.“ – Der Schloon .....	271
9.2	„Es geht auch drüben nicht.“ – Stines Zimmer .....	278
9.3	„Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen.“ – Das Palmenhaus.....	282

9.3.1	„Es beginnt früh“ – Das Feuer und die Treppe .....	285
9.4	„Wasserkorso geht nicht“ – Das Jeu.....	288
9.5	„Ein volles Haus“ – Das Opernhaus.....	293
9.5.1	„Ich bin indigniert über Sie, Herr von Gordon.“ – Der Salon .....	294
10	Der Außenraum .....	298
10.1	Berlin – Der urbane Außenraum.....	303
10.1.1	Wege durch die Stadt – Der durchquerte Raum.....	304
10.1.1.1	Botho, Waldemar und Gordon – Begegnungen mit sich selbst .....	306
10.1.1.2	Melanie und Lene – Begegnungen mit der Welt .....	326
10.1.2	In der Stadt – Der erlebte Raum.....	335
10.1.2.1	Stine – Rasch in der Stube zurück .....	335
10.1.2.2	Effi – Den ganzen Tag am Fenster .....	340
10.2	Rügen, Hohen-Cremmen und der Harz – Der touristische Außenraum .....	352
10.2.1	Effi zwischen Galerie und Garten .....	352
10.2.2	Cécile zwischen Hexen und Prinzessinnen .....	358
10.3	Amerika, der Urwald und Persien – Der fremde Außenraum .....	364
10.4	„[E]in Auge dafür haben, wenn die Veilchen blühen [...].“ – Außenräume .....	371
11	Der Zielraum .....	372
11.1	Der offene Raum – Effi Briest .....	373
11.2	Der anonyme Raum – Irrungen Wirrungen .....	380
11.3	Der entfernte Raum – Cécile.....	382
11.4	Der Raum der Nachbilder – L’ Adultera .....	384
11.5	Der gewöhnliche Raum – Stine .....	387
12	Fazit.....	389
12.1	Ausgangs-, Innen- und Wohnräume .....	389
12.2	Heterotopien.....	394
12.3	Schwellenräume .....	402
12.4	Außenräume .....	404

12.5	Zielräume .....	410
13	Literaturangaben.....	414
13.1	Primärtexte.....	414
13.2	Sekundärtexte.....	415

## 1 Einleitung

„In Front des schon seit Kurfürst Georg Wilhelm von der Familie Briest bewohnten Herrenhauses zu Hohen-Cremmen fiel heller Sonnenschein auf die mittagsstille Dorfstraße, [...].“<sup>1</sup>

„Der Commerciendrath Van der Straaten, Große Petristraße 4, war einer der vollgiltigsten Financiers der Hauptstadt, [...].“<sup>2</sup>

„An dem Schnittpunkte von Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße, schräg gegenüber dem ‚Zoologischen‘, befand sich in der Mitte der 70er Jahre noch eine große, feldeinwärts sich erstreckende Gärtnerei, [...].“<sup>3</sup>

„In der Invalidenstraße sah es aus wie gewöhnlich: [...].“<sup>4</sup>

Vier der fünf Werke, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, beginnen mit der Nennung einer Adresse. Und auch am Anfang des Romans *Cécile* erfährt der Leser zuerst, wohin es geht: „Thale.“<sup>5</sup> Diese auffällige Ähnlichkeit der Eingangsszenen macht deutlich, welchen Stellenwert der Raum in den einzelnen Romanen hat und wie grundsätzlich die Handlung mit der Topographie verbunden ist. Das vielleicht berühmteste und inzwischen sprichwörtlich gewordene Zitat aus *Effi Briest* „Das ist wirklich ein zu weites Feld“<sup>6</sup> veranschaulicht warum: Aussagen über den Raum evozieren eine Vorstellung, die auf das Nichträumliche bezogen werden kann. Die Weite des Feldes wird anstelle der Weite und Unüberschaubarkeit der moralischen Zuweisung aufgerufen. Mit Hilfe einer räumlichen Semantik macht Vater Briest eine Aussage über einen nichträumlichen Zustand. Topographie und Topologie bieten sich an, um Semantik zu veranschaulichen. Dies liegt nicht nur an den verschiedenen Vorstellungen, die Verweise auf den Raum hervorrufen, sondern auch an der räumlichen Organisation von Ordnungsstrukturen und Wertehierarchien. So werden auch im alltäglichen Sprachgebrauch Begriffe wie oben und unten, hoch und niedrig analog zu Wertungen wie gut und schlecht verwendet. Diese Analogien im literarischen Text zu analysieren, den erzählten Raum auf seine Codierungsfunktion hin zu untersuchen und so die Semantik des Raumes in den Romanen

---

<sup>1</sup> Th. Fontane, Effi Briest. In: Ch. Hehle (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 15. Berlin 1998, S. 5.

<sup>2</sup> Th. Fontane, L' Adultera. In: G. Radecke (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 4. Berlin 1998, S. 5.

<sup>3</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. In: K. Bauer (Bearb.), Große Brandenburger Ausgabe 10. Berlin 1997, S. 5.

<sup>4</sup> Th. Fontane, Stine. In: Ch. Hehle (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 11. Berlin 2000, S. 5.

<sup>5</sup> Th. Fontane, Cécile. In: H. J. Funke u. Ch. Hehle (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 9. Berlin 2000, S. 5.

<sup>6</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 47.

Fontanes herauszustellen, ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Sie gehört damit zu einer Reihe anderer Forschungen, die sich mit den Begriffen des „spatial Turn“ beziehungsweise der „topologischen Wende“ zusammenfassen lassen. Diese bezeichnen einen Paradigmenwechsel, der den Raum gegenüber der Zeit aufwertet und ihn in den Fokus der kulturwissenschaftlichen Forschung stellt. Der Raum wird hier als kulturelle und soziologische Größe begriffen, anhand derer sozialwissenschaftliche, philologische oder philosophische Fragestellungen untersucht werden. In der Literaturwissenschaft geht es dabei um die Bedeutung und Verweisfunktion des erzählten Raumes für die Narratologie. Zahlreiche auch interdisziplinäre Forschungen orientieren sich an den sogenannten „Klassikern der Raumtheorie“, wie beispielsweise Bachtins Chronotopsentwurf oder De Certeaus *Berichten von Räumen*. Insbesondere die Literaturwissenschaft stützt sich zudem auf die Überlegungen Foucaults und dessen Heterotopiekonzept sowie Lotmans Theorie des „künstlerischen Raumes“<sup>7</sup>, die auch die Grundlage der vorliegenden Arbeit bilden. Wann genau die topologische „Wende“ einsetzt, ist in der Forschung umstritten. So untersucht Hillebrand bereits 1971 *Mensch und Raum im Roman*. Verstärkt kommt es jedoch erst seit den 1990er Jahren zu einer Behandlung des Themas. Tetzlaff, der seine 2016 erschienen Monographie *Heterotopie als Textverfahren* ebenfalls dem spatial Turn zurechnet, erkennt die Gründe dafür in einer damals einsetzenden „intensive[n] Selbstproblematierung“<sup>8</sup>, wodurch sich die Toposanalyse zu einem der „führenden kultur- und literaturwissenschaftlichen Paradigmen etablierte.“<sup>9</sup> Ob diese Bewertung zutreffend ist oder nicht, sei dahingestellt, zentral ist jedoch, dass die Fokussierung auf den Raum in den letzten Jahren zahlreiche Ausformungen erlebte. Grund hierfür ist, dass durch den Raum zahlreiche Subtexte codiert werden und er somit in entscheidender Weise zum Verständnis des jeweiligen Romans beiträgt. An ihm lassen sich mögliche Konflikte, Charakterisierungen oder Beziehungskonstellationen ablesen. Darüber hinaus können durch die Analyse des Raumes Rückschlüsse auf spezifische Weltentwürfe, Wertehierarchien sowie die Art und Weise des Wirklichkeitsverständnisses des Autors einerseits und der literarischen Figur andererseits gezogen werden. Damit ist die Gestaltung des Raumes stets an die epochenspezifische Ästhetik gebunden. Die Frage nach dem Raum, in dem sich die einzelne Figur bewegt, ist immer auch die Frage nach der Verortung des Individuums in Abgrenzung zu dem Fremden oder in Bezugnahme zu dem Eigenen, Vertrauten. Konkret verstanden als Innen- oder Außenraum verdeutlicht er die Beheimatung in einem gesellschaftlich-kulturellen Rahmen beziehungsweise das eingebunden-Sein in ein naturhaftes Ganzes, zu

---

<sup>7</sup> J. Lotman, Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa. In: K. Eiermacher (Hrsg.), J. Lotman - Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur. Kronberg Taunus 1974, S. 208.

<sup>8</sup> S. Tetzlaff, Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus, Berlin [u. a.] 2016, S. 6.

<sup>9</sup> Ebd., S. 6.

dem sich der Einzelne in bestimmter Weise verhält. Auch genderorientierte Fragestellungen, die spezifisch männliche oder weibliche Topologien aufzuspüren versuchen, tragen zu einem Verständnis der inner- und außerliterarischen Welt bei und offenbaren möglicherweise Machtverhältnisse, die durch räumliche Semantik veranschaulicht werden. Der literarische Raum ist nicht schlichte Kulisse der erzählten Handlung, sondern wird zum „kulturellen Bedeutungsträger“<sup>10</sup>. Die Toposanalyse zielt somit auf grundlegende Strukturen und Organisationsprinzipien erzählender Texte aber auch des zeitlichen Kontextes ihrer Entstehung.

Die vorliegende Arbeit untersucht diese Strukturen unter Rückgriff auf oben genannte Aspekte in *Effi Briest*, *Irrungen Wirrungen*, *Stine*, *L' Adultera* und *Cécile*. Die Romane stehen stellvertretend für Fontanes Gesamtwerk, indem sie zeit- sowie autorentypische, und hier sehr verallgemeinert dargestellte, Themen in Fontanes Schaffen abbilden: Den Ehebruch, die nicht standesgemäße beziehungsweise anderweitig problematische Beziehung und daraus resultierende moralische Zweifelhaftigkeiten. In diesen sogenannten Berliner Romanen, die sich schon aufgrund der topologischen Nähe ihrer Handlungsschauplätze zu einem Vergleich eignen, werden nicht nur einzelne Raumtypen, wie zum Beispiel der städtische Raum, untersucht, sondern nahezu alle betretenen, beschrieben oder imaginierten Räume miteinander in Beziehung gesetzt. Damit hebt sich die vorliegende Arbeit von dem Großteil der bisherigen Forschung ab, die den Fokus meist auf einzelne Raumtypen beziehungsweise spezifische Aspekte des Raumes legt. Durch das aufeinander-Beziehen aller Räumlichkeiten ist es möglich, die Funktion des Raumes, seine Semantisierung vollständig zu analysieren und dessen Bedeutung für die Figur aber auch für das Leseverstehen herauszuarbeiten. Nur so kann beispielsweise der städtische Raum in seiner Abbildfunktion der außerliterarischen Wirklichkeit und in seiner Kodierungsfunktion für die inneren Vorgänge der Figur in Bezug zu dem naturnahen Raum der Ausflugsziele gesetzt werden. Im Sinne der Hermeneutik wird dabei nach der Methode des close readings vorgegangen, um die symbolbeladenen Texte möglichst umfassend zu analysieren. Hierbei geht es auch um die Offenlegung von Diskursen, Konflikten oder Weltbildern, die auf der Textoberfläche unter anderem aufgrund der Forderung nach Verklärung und Läuterung ausgegrenzt und oder verschwiegen werden. Die textnahe Interpretation stützt sich hierbei auf eigene Reflexionen unter Berücksichtigung der Forschungsliteratur und deren Thesen. Da sich gerade in den Berliner Romanen zeigt, wie geschlechtsspezifische Normierungen in den Konflikt mit individuellen Vorstellungen geraten, müssen diese auch aus der Perspektive der Gender-Forschung betrachtet werden, um Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit und daraus

---

<sup>10</sup> W. Hallet, B. Neumann, Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: W. Hallet [u. a.] (Hrsg.), Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn, Bielefeld 2009, S. 11.



resultierende Machtstrukturen und Handlungsmöglichkeiten darzulegen. Angestrebte Erkenntnis ist demnach die umfassende Dechiffrierung der zahlreichen artifiziellen Semantisierungen des Raumes und den mit diesem in Verbindung stehenden Handlungs-, Deutungs-, und Bewegungsweisen der Figuren in Fontanes Texten. Dies ist insofern nicht nur wissenschaftlich relevant, sondern auch höchst spannend, als dass den hier untersuchten Romanen, allen voran *Stine*, bisweilen eine fehlende beziehungsweise typisierte, wenn nicht klischeehafte Handlung attestiert wird. Sicherlich trifft dies auf *Effi Briest* weniger zu, doch auch hier scheint auf den ersten Blick der Verlauf der Geschichte relativ absehbar: Die junge, unglückliche Ehefrau, die sich in Ermangelung an Unterhaltung dem galanten Fremden zuwendet und dafür von der Gesellschaft geächtet wird, ist dem zeitgenössischen Leser nicht unbekannt und vermag in ihrem Schicksal auch die heutige Leserschaft nicht durch eine unerwartete Wendung zu überraschen. Der diegetische Raum als Bedeutungsträger veranschaulicht nun das Tieferliegende, Machtstrukturen und Erwartungshaltungen, die auf der Textoberfläche angedeutet bleiben und gibt Einblick in das Dahinter der scheinbar banalen Ehebruch- oder tragischen Liebesgeschichte. Zentral in der vorliegenden Arbeit ist, die Werthaftigkeit des Raumes für das Verständnis und die Interpretation von derart Tieferliegendem zu veranschaulichen. Dabei geht es nicht darum, Fontanes Texte völlig neu zu deuten oder bisherige Forschungsergebnisse zu negieren, vielmehr soll gezeigt werden, inwieweit das Räumliche das „Eigentliche“ offenbar werden lässt und das Fundament des Verstehens bildet.

Grundlage der vorliegenden Arbeit ist die Dreiteilung des diegetischen Raumes, die in der Toposanalyse bislang noch nicht angewandt wurde. Die Handlung beginnt in einem Ausgangsraum, spitzt sich in Grenträumen zu und kommt in einem Zielraum zum Ende. An diese Räumlichkeiten sind spezifische Semantiken gebunden, die unter anderem Charakterisierungen, Beziehungskonstellationen, Machtverhältnisse und Ordnungsstrukturen veranschaulichen. Nach einem Überblick über für die Analyse des Raumes wichtige Forschungsergebnisse wird das theoretische Gerüst der vorliegenden Arbeit entworfen. Grundlage hierfür sind Lotmans Raumtheorie sowie Foucaults Heterotopiekonzept. Daran schließt sich die Darstellung der Poetik des poetischen Realismus und Fontanes an, bei der die Bedeutung des Raumes für die Literaturepoche im Fokus steht. Kapitel fünf widmet sich dem Ausgangsraum, der das erste Element des dreigeteilten Raumes bildet. Mit der dort entworfenen Ordnung für die Diegese im Zusammenhang steht der Innen- und der Wohnraum. Dabei geht es zunächst relativ allgemein um die Konnotation des Innenraumes in den einzelnen Romanen. Die Wohnraumuntersuchung konkretisiert dies und vergleicht einzelne Aspekte der Raumgestaltung, analysiert die Raumfunktion und betrachtet geschlechterspezifisches Wohnen. Die Kapitel acht und neun behandeln

die Grenträume, Heterotopie und Schwellenraum, in denen es zu einer Auseinandersetzung der Figuren mit gesetzten Normen und Direktiven kommt. Es folgt die Untersuchung des Außenraumes, der als urbaner, touristischer und fremder Raum in den Romanen erscheint. Im elften Kapitel werden die Zielräume, in denen die Handlung endet, analysiert und in Beziehung zu den jeweiligen Ausgangsräumen gesetzt. Die vorliegende Arbeit endet mit einer ausführlichen Zusammenfassung der einzelnen Kapitel im Fazit.

## **2 Forschungsstand**

### *Der Chronotopos*

Bachtins definiert den Chronotopos als „wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfassten Zeit-und-Raum-Beziehungen“<sup>11</sup>. Gemeint ist damit, dass Raum und Zeit aufeinander wirken und im Chronotopos eine Einheit bilden. Ein Chronotopos kann beispielsweise eine Wegkreuzung<sup>12</sup> oder ein Empfangssalon<sup>13</sup> sein, also Räume, in denen etwas passiert, die Handlung und das Sujet vorangetrieben werden. Raum und Zeit in der Literatur sind dabei notwendigerweise aufeinander angewiesen. Die Zeit auch im Sinne von Geschichtlichkeit bedarf des Raumes, um überhaupt sichtbar zu werden. In ihm wird ihre Veränderlichkeit, beispielsweise durch das Verfallen eines Hauses deutlich. Geschichtlichkeit manifestiert sich im Raum durch Bauwerke, Denkmäler oder auch Straßennamen, die auf historische Entwicklungen verweisen.<sup>14</sup> Der Raum ist ohne die „Füllung“ durch die Zeit sinnlos, da nur die Zeit und ihre Veränderlichkeit ihn mit Handlung und Ereignis ausstatten.<sup>15</sup> Somit sind Chronotopoi die „Organisationszentren der grundlegenden Sujetereignisse des Romans,“<sup>16</sup> da in ihnen die zunächst abstrakten Elemente des Romans, wie „philosophische und soziale Verallgemeinerungen“<sup>17</sup> konkretisiert werden und zu tatsächlicher Handlung werden. Der Dachboden in *Effi Briest* beispielsweise wird zum Chronotopos, indem die Zeit in Form der alten Gardinen und die Geschichtlichkeit in Form der Chinesengeschichte im Raum sichtbar werden und ihn dadurch mit Sinn erfüllen.<sup>18</sup> Die Abstrakta Angst und Isolation konkretisieren sich in diesem Chronotopos und äußern sich in Geräuschen oder Gesprächen zwischen Effi und Innstetten, die

---

<sup>11</sup> M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt am Main 1989, S. 7.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 192.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 196.

<sup>14</sup> Vgl. K. Scheiding, *Raumordnung bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 34.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 33f.

<sup>16</sup> M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt am Main 1989, S. 200.

<sup>17</sup> Ebd. S. 201.

<sup>18</sup> Vgl. ausführlich zur Thematik des Dachbodens und des Chinesen KAPITEL 8. 2 „DER VON OBEN?“ – AUF DEM DACHBODEN.

wiederum auf die problematische Kommunikation der Eheleute verweisen und dadurch den Konflikt vorwegnehmen.

### *Ort und Raum, Wegstrecken und Kartierungen*

De Certeaus *Berichte von Räumen* stellt die Frage, inwieweit sich Orte und Räume unterscheiden. Ebenso wie Bachtin gesteht auch er dem Raum in der Literatur eine wesentliche Rolle zu, da in ihm Bewegungen zwischen verschiedenen Orten stattfinden und der Raum dadurch zum „Strukturelement des Textes“<sup>19</sup> wird. Um dieses Strukturelement zu decodieren definiert de Certeau zunächst die Begriffe Ort und Raum:

„Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität. [...] Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen.“<sup>20</sup>

Der Ort ist demnach die *grundsätzliche Ordnung*, „nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. Damit wird die Möglichkeit ausgeschlossen, dass sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden.“<sup>21</sup> Sobald bewegliche Elemente erscheinen und die konkrete Handlung stattfindet, wird der Ort zum Raum: „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.“<sup>22</sup> Bachtins Chronotopos lässt sich mit de Certeaus Raum vergleichen. In beiden Fällen wird das „grundsätzliche Konstrukt“<sup>23</sup> mit Variablen der Zeit gefüllt. Erst durch diese Füllung, also die Überwindung einer organisierenden Stabilität, geschieht Handlung und kommt es zu einer Interaktion einzelner Figuren miteinander und der jeweiligen Umwelt.

Neben dieser Unterscheidung ist de Certeaus Klassifizierung der Raumbeschreibung in Romanen von Bedeutung. Diese ist entweder über eine Kartierung des Raumes oder über eine Wegstrecke durch den Raum möglich. Im ersten Fall „sieht“ der Leser den beschriebenen Raum als Bild, im zweiten Fall „bewegt“ er sich durch diesen.<sup>24</sup> Alternieren Wegstrecken und Kartierungen, entsteht eine romanspezifische Struktur, die der Handlung Dynamik oder Statik verleiht. De Certeau unterscheidet zwei Arten von Wegstrecken: Die Grenze und die Brücke. Grenzen haben die Funktion, Zwischenraum, Leerraum oder Übergangsraum zwischen zwei verschiedenen Räumen zu sein.<sup>25</sup> Während die Grenze trennt, verbindet die Brücke zwei Räume miteinander. Scheiding weist jedoch darauf hin, dass für die literaturwissenschaftliche Untersuchung insbesondere der Terminus der Brücke durchaus metaphorisch verstanden werden kann. Eine

---

<sup>19</sup> K. Scheiding, *Raumordnung bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 60.

<sup>20</sup> M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt am Main 1989, S. 218.

<sup>21</sup> Ebd., S. 218.

<sup>22</sup> M. de Certeau, *Berichte von Räumen*. In: M. de Certeau, *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 218.

<sup>23</sup> Der Begriff „grundsätzliches Konstrukt“ steht hier stellvertretend für Bachtins Raum und de Certeaus Ort.

<sup>24</sup> Vgl. M. de Certeau, *Berichte von Räumen*. Berlin 1988, S. 221.

<sup>25</sup> Vgl. K. Scheiding, *Raumordnung bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 69f.

Brücke im de Certeauschen Sinne kann dann eine Aneinanderreihung von Straßen, beispielsweise ein Nachhauseweg, sein, der eine Wohnung mit einer anderen verbindet. Die Funktion sowohl der Grenze als auch der Brücke ist es, Aussagen über das Verhältnis der verbundenen oder getrennten Räume zu codieren, um dadurch Personenkonstellationen zu entwerfen oder einzelne Figuren in Beziehung zu einander und dem umgebenden Raum zu setzen.

### *Der Erlebnis- und der Gesellschaftsraum*

Bereits 1971 lange vor der topologischen Wende und dem verstärkten Interesse der Literaturwissenschaft an Raum und Erzählung behandelte Hillebrand das Thema. Unter dem Titel *Mensch und Raum im Roman* setzt er sich insbesondere mit Keller, Stifter und Fontane auseinander und erläutert anhand einzelner Romane die Bedeutung des diegetischen Raumes. Hillebrand entwickelt hierfür eine Raumtypologie, auf die auch neuere Forschungen Bezug nehmen. Prinzipiell ist zwischen zwei Raumtypen zu unterscheiden: Erstens der primäre, fundamentale Erlebnisraum und zweitens der sekundäre, ephemere Gesellschaftsraum. Der Erlebnisraum ist an die Perspektive einer Figur gebunden und wird gleichzeitig mit dieser entworfen. Ein solcher Raum korrespondiert mit dem inneren Erleben der jeweiligen Figur. Ihr Bezug zu diesem Raum macht die „Verankerung des Menschen“<sup>26</sup> in seiner Umwelt deutlich. Der Erlebnisraum erscheint vor allem in Entwicklungsromanen des Realismus. Im Gegensatz dazu wird der Gesellschaftsraum dem Leser durch einen objektiven Erzähler vermittelt. Er wird dadurch vorfabriziert und unabhängig von den Figuren entworfen. Als ephemere Raum dient er als „Kulisse des Gesellschaftlichen“<sup>27</sup> und korrespondiert weniger stark mit den darin agierenden Figuren.<sup>28</sup>

Hillebrands Einteilung macht deutlich, dass er unter Raum „Lebensraum, also den historisch bedingten sozialen Umweltfaktor“<sup>29</sup> versteht, der sich in „personal bedingte[n] Erlebniswerte[n]“<sup>30</sup> manifestiert. Der Erzähler entwickelt denjenigen Raum, diejenige Umwelt, die das Erleben der Figur widerspiegelt. Dementsprechend folgert Hillebrand, der „spezifisch karge Raum“<sup>31</sup> sei Fontanes Figuren auf den Leib geschnitten, da menschliches Sein hier „nur“ Geselligkeit meint und der Raum hinter den Figuren und ihrem Zusammenspiel zurücktritt.<sup>32</sup> Im Gegensatz dazu leben Kellers Romane von der „intensiv gestalteten inneren Einheit des „Personal-Räumlichen“<sup>33</sup>, der Raum steht gleichwertig neben den Figuren und ihren

---

<sup>26</sup> B. Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*. München 1971, S. 15.

<sup>27</sup> Ebd., S. 15.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>29</sup> Ebd., S. 11.

<sup>30</sup> Ebd., S. 12.

<sup>31</sup> Ebd., S. 17.

<sup>32</sup> Ebd., S.17f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 17.

Antriebsmomenten. Diese Schlussfolgerungen sind dann zu verstehen, wenn man den Raum als *naturhaft* erfüllten Raum versteht. Als „schlichte“ Kulisse des Gesellschaftlichen, als Ansammlung von Möbelstücken oder als *vorbeiziehende* Landschaft bei Spazierfahrten,<sup>34</sup> wird er als karg wahrgenommen und kann als solcher nicht die tiefgreifenden Emotionen der Figur veranschaulichen. Fontanes karger Raum, der hinter der Geselligkeit zurücktritt, codiert so Hillebrands beispielsweise Einsamkeit als wenig existenziell, sondern lässt sie lediglich als „Marrott[e] oder bestenfalls als Krankheit“<sup>35</sup> erscheinen.

Hillebrands Thesen sind insofern äußerst sinnvoll, als dass sie den Raum an das Erleben der Figur knüpft: „Der primäre Raum [...] ist strukturell nur vom Befindlichkeitsstrom der erlebenden Figuren her zu entschlüsseln.“<sup>36</sup> Der Raum im Roman steuert somit den Erkenntnisprozess der Seinsdeutung einzelner Figuren oder Konstellationen. Dies trifft jedoch nicht nur auf den primären Erlebnisraum zu, sondern auch auf den planvoll, vorgefabrizierten Raum beispielsweise in *Effi Briest*.<sup>37</sup>

Durch Hillebrands Definition des Raumes als an naturhafte Erscheinungen gebunden, gehen wichtige Elemente verloren. Als Kulisse des Gesellschaftlichen vermag der Raum weit mehr über den Lebensraum der Figur zu vermitteln als Hillebrand vermutet. Gerade die fehlende Einheit von Personal und Raum verweist auf die tatsächliche Einsamkeit, an der sich die Figur mehr oder weniger abarbeitet und verdeutlicht gleichzeitig ihr Trauma, die eigene Isolation als Marotte wahrnehmen zu müssen. Darüber hinaus erkennt Hillebrand, dass Kellers und Fontanes Romane in unterschiedlichen Milieus verortet sind. Während Heinrich sich zwischen mehr oder weniger erfolgreichen Malern und Dorfbewohnern bewegt, agieren Fontanes Figuren zum Großteil in Städten und stehen in Kontakt zu Landräten, Baronen oder Offizieren. Der Bezug beziehungsweise der Kontakt zum Raum als Natur ist somit von vornherein ein völlig anderer. Auch die Tatsache, dass in Fontanes Romanen die Frauenfiguren im Zentrum stehen, unterscheidet sie grundlegend von Kellers Entwicklungsroman. Die Rolle der Frau in der Zeit des Realismus ist statischer bestimmt als die des Mannes. Die Möglichkeiten, sich in dem zugewiesenen Raum zu bewegen beziehungsweise diesen zu verlassen sind für die weiblichen Protagonisten beschränkter. Dass die Frau auf ihre Beziehung zum Gesellschaftlichen und Geselligen reduziert ist, während sich der Mann auf seine Wanderung durch die beeindruckende Schweizer

---

<sup>34</sup> Vgl. B. Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman*. München 1971, S. 15.

<sup>35</sup> Ebd., S. 17.

<sup>36</sup> Ebd., S. 23.

<sup>37</sup> Vgl. ausführlich zur durch persönliche Indikatoren beeinflussten Raumwahrnehmung KAPITEL 7.1.1 DIE WOHNRAUMGESTALTUNG sowie KAPITEL 8.2 „DER VON OBEN?“ – AUF DEM DACHBODEN.

Landschaft begibt, ist ein Charakteristikum der Zeit und kein Mangel am Gestaltungswillen des Autors.

### *Der Erzähler- und der Figurenraum*

Andermatt stützt sich in seiner Monographie *Haus und Zimmer im Roman* auf Lotmans Theorie, das semantische System des Raumes vermittele mehr als bloß räumliche Informationen. Er geht davon aus, dass der diegetische Raum auf nicht räumliche Relationen verweist und Auskunft über das Milieu der Figur, ihre Handlungsmotivation oder ihren Charakter gibt. Die Arbeit untersucht die sprachlichen Mittel, die verwendet werden, um dem Rezipienten eine Übertragung in ein solches anderes semantisches Feld zu ermöglichen, um so den „Mehrwert des Raumes“ zu erschließen.<sup>38</sup> Anders als Hillebrand grenzt Andermatt die Landschaft und die Natur aus seinen Überlegungen aus und beschränkt sich auf den „künstlich gebaute[n] Raum in Texten“<sup>39</sup>, das heißt auf einzelne Zimmer oder das Interieur. Untersucht werden dabei der „Trivialroman“ *Das Geheimnis der alten Mamsell* von Marlitt, Fontanes *Effi Briest* sowie Kafkas *Der Verschollene*. Ziel der Arbeit ist es, eine typische oder verbindliche Raumgestaltung (Marlitt), eine individuelle und autorenspezifische Weiterentwicklung (Fontane) sowie eine die bisherigen Konventionen brechende Gestaltung des Raumes (Kafka) darzustellen. Die Wahl der untersuchten Werke macht deutlich, dass es Andermatt um die Analyse des poetischen Raumes im Allgemeinen geht und weniger um die Raumgestaltung einer einzelnen Literaturepoche oder um autorenspezifische Besonderheiten. Insbesondere Fontane und Kafka eint dabei das Erzählen mittels Räume, Gänge oder Zimmer.<sup>40</sup>

In Bezug auf *Effi Briest* teilt Andermatt den Raum analog zur Erzähler- und Figurenperspektive in Erzähler- und Figurenraum. Der Erzählerraum hat einerseits die Funktion, eine räumliche Orientierungsstruktur zu entwerfen, „welche der von der Gesellschaft propagierten Norm räumlicher Wirklichkeit entgegenkommt“<sup>41</sup>, andererseits subkodiert dieser Erzählerraum Informationen zu einzelnen Handlungssträngen. Der Figurenraum ist individueller gestaltet und ist „analog zu Charakter und Stimmung der Perspektivfigur strukturiert“<sup>42</sup>. Andermatts Figurenraum ähnelt Hillebrands Erlebnisraum. In beiden Fällen wird der Raum und die damit verbundene Raumerfahrung zum Mittel der Charakterisierung. Die Schilderung des Raumes aus Sicht des Erzählers hat so Andermatt die Funktion, auf kollektive Raumvorstellungen zu rekurren, um

---

<sup>38</sup> Vgl. M. Andermatt, *Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka*, Bern [u. a.] 1987, S. 9f.

<sup>39</sup> Ebd., S. 12.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 170.

<sup>41</sup> Ebd., S. 92.

<sup>42</sup> Ebd., S. 93.

so eine vorherrschende Norm zu reproduzieren. Durch die Perspektive einzelner Figuren auf diesen Raum, durch ihre spezifische Form der Raumbegrenzung wird diese Norm hinterfragt und gleichzeitig ein Nebeneinander verschiedener Wirklichkeitsauffassungen dargestellt.<sup>43</sup> An dem poetischen Raum lassen sich dadurch auch entstehende Konflikte zwischen den Figuren ablesen.

Durch die Definition von Erzähler- und Figurenraum gelingt es Andermatt, den Raum in Fontanes Werk präziser zu deuten, als es Hillebrand möglich ist. An ihm lassen sich dann nicht nur die Befindlichkeiten der Figuren ablesen, sondern auch die Beziehung zwischen gesellschaftlicher Norm (Erzählraum) und dem Einzelnen, ein Aspekt, der in Hillebrands Überlegungen zu kurz kommt. Für Hillebrand bleibt Fontanes Raum wenig individuell und dementsprechend deutet er die Schilderungen des Gesellschaftsraumes als klischeehaft und blass. Andermatts Verdienst ist es, diese konventionelle Raumgestaltung als gestalterisches Mittel Fontanes zu verstehen.

#### *Der modernisierte Raum*

Neben zahlreichen neueren Sammelbänden, die sich mit dem spatial turn relativ allgemein und weniger in Bezug auf einzelne Autoren auseinandersetzen, konzentriert sich *Metropole, Provinz und Welt* auf die Epoche des Realismus und deren politischen und sozialgeschichtlichen Implikationen. Insbesondere die stattfindenden Modernisierungsprozesse und die damit einhergehende Vernetzung der Welt, aus der eine „dynamisierte Raumordnung“<sup>44</sup> resultiert, werden in den einzelnen Forschungsansätzen hinsichtlich ihrer Wirkung auf die Literatur erläutert.

Parr untersucht in seinem Aufsatz *Die nahen und die fernen Räume* unter anderem das Näherücken des fernen Raumes in den heimischen Raum der Figur bei Raabe und Fontane. Dieser „Fernrohreffekt“<sup>45</sup> thematisiert ganz konkret die sich verändernde Umwelt und schafft eine zweite Ebene der Raumkonstruktion. Nicht nur der Raum, in dem die Figuren tatsächlich agieren, in dem sich die eigentliche Handlung abspielt, ist von Bedeutung, sondern auch diejenigen Räume, die implizit die Welt des Einzelnen beeinflussen. Diese fernen Räume werden beispielsweise durch japanische Bettschirme in die Kessiner Provinz integriert oder werden durch die Figur Gordons und seiner Teilnahme an einer Kabelverlegung in *Cécile* sichtbar. Die im nahen Raum verorteten Figuren müssen ihren angestammten Raum nicht verlassen, um Teil zu haben

---

<sup>43</sup> Vgl. M. Andermatt, *Haus und Zimmer im Roman*. Bern [u. a.] 1987, S. 94.

<sup>44</sup> R. Berbig, D. Götsche, Einleitung. In: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), *Metropole, Provinz und Welt*. Berlin 2013, S. 1.

<sup>45</sup> R. Parr, *Die nahen und die fernen Räume. Überlagerung von Raum und Zeit bei Theodor Fontane und Wilhelm Raabe*. In: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), *Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*, Berlin 2013, S. 71.

an der „großen weiten Welt“ und den stattfindenden Veränderungen, sie können diese in ihre Provinz, in ihr Lebensumfeld, hineinholen beziehungsweise werden von ihr beeinflusst. Die Funktion dieser zweiten Ebene der Raumkonstruktion ist es, einen zusätzlichen semantischen Referenzraum zu schaffen, der auf die Vorstellungen, Handlungen und Motive der Figuren wirkt.<sup>46</sup>

Parrs Überlegungen haben den Vorteil, dass wirtschaftliche, politische und soziologische Aspekte des Realismus berücksichtigt werden. Der Raum als Indikator einer sich verändernden Welt stellt die bisherigen Konventionen und Normgebungen in Frage, indem er offener wird und seine Grenzen durchlässiger erscheinen. Trotz dieser Reflexion bleibt der Raum des Realismus jedoch durch Grenzen und Grenzziehungen bestimmt. Die Elemente der fernen Räume allen voran der Kessiner Chinese sind in den meisten Fällen negativ konnotiert. Sie spielen an auf die Angst, die die Fremde auslöst, auf eine Verunsicherung, eine Irritation und Erschütterung des Eigenen. Die vollständige Öffnung des Raumes und die damit verbundene Brechung der für den Realismus typischen binären Raumstruktur wird sich erst in der frühen Moderne abzeichnen.<sup>47</sup>

### *Der andere Raum*

Moussa untersucht in seiner Monographie *Heterotopien im poetischen Realismus* die Funktion der Heterotopien in Romanen von Stifter und Raabe. Grundannahme ist, dass die Forderung der realistischen Poetik nach Verklärung und Läuterung zu einer Ausgrenzung bestimmter (Lebens-) Bereiche führt. Diese ausgegrenzten Bereiche beispielsweise das rein Körperliche, das Unheimliche oder die Tatsächlichkeit der sich modernisierenden Gesellschaft werden, so Moussa, in „andere Räume am Rande der bürgerlichen Sphäre“<sup>48</sup> ausgelagert. Diese anderen Räume bezeichnet Moussa in Anlehnung an Foucault als Orte, „die sich durch räumliche Desintegration, Krisenhaftigkeit und Kontrastierung einer Ordnung der Dinge auszeichnen.“<sup>49</sup>

Die Untersuchung orientiert sich an Hetheringtons relationalem Raummodell. Dabei wird nicht von einem oppositionellen Raumbegriff ausgegangen, sondern hervorgehoben, dass sich Heterotopien wesentlich über ihre Wechselbeziehung zum umgebenden Raum definieren.<sup>50</sup> Erst durch die Ausgrenzung einzelner Bereiche aus dem umgebenden Raum entstehen Heterotopien, die diesen kommentieren oder in Frage stellen. Es entsteht eine sich ständig erneuernde

---

<sup>46</sup> Vgl. R. Parr, *Die nahen und die fernen Räume*. Berlin 2013, S. 72.

<sup>47</sup> Vgl. R. Berbig, D. Götsche, *Einleitung*. Berlin 2013, S. 7.

<sup>48</sup> B. Moussa, *Heterotopien im poetischen Realismus*. Bielefeld [u. a.] 2012, S. 22. (Hervorh. i. O.)

<sup>49</sup> Ebd., S. 32.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 58.



Wechselwirkung zwischen Heterotopie und Referenzraum. Die Heterotopie als Schwellen- beziehungsweise Übergangsraum wird zur „Reflexionsform über die feste Ordnung des Realismus“<sup>51</sup>, da sich dieser, so der Konsens der Realismusforschung, durch starre Grenzziehungen auszeichnet, die von der Heterotopie aufgeweicht werden.<sup>52</sup> Eine solche Aufweichung ergibt sich, indem Themen, die laut realistischer Programmatik eigentlich ausgegrenzt werden, in der Heterotopie Raum finden.<sup>53</sup> Der Heterotopie kommt dadurch eine destabilisierende Funktion zu, da sie die angelegte Ordnung des jeweiligen Textes einerseits und der Poetik andererseits hinterfragt.<sup>54</sup>

Moussa bezieht seine Schlussfolgerungen fast ausschließlich auf die von ihm ausgewählten Romane, die er als *andere* Texte, die *andere* Räume hervorbringen, bezeichnet. Eine Übertragung auf den gesamten poetischen Realismus findet nur am Rande statt. Diese „anderen“ Romane werden als Ausnahmen der realistischen Literatur verstanden, da heterotopische Raumrealisierungen als „Verstöße gegen Verklärung“<sup>55</sup> und somit als Verstöße gegen die Programmatik des poetischen Realismus interpretiert werden. Moussas Verdienst ist es, das Heterotopiekonzept erstmals ausführlich auf die Literatur des Realismus anzuwenden und seine Funktion für den jeweiligen Referenzraum herauszuarbeiten. Bei seiner Romanauswahl konzentriert er sich auf die Raabe und Stifter und kommt zu der Schlussfolgerung, dass beide sich in ihren Romanen gegen die realistische Programmatik wenden beziehungsweise diese in Frage in stellen. Insbesondere der Roman *Das Odfeld* belegt dies eindrücklich, indem das Zentrum der Handlung auf das Schlachtfeld (Heterotopie) verlegt wird und der Referenzraum fast gänzlich aus der Diegese verschwindet. Die sich am Ende des Romans abspielende Verwüstungsszene durch den Raben, bei der Raritäten und Schriftkatalog, also Schriftzeichen und Denotate zerstört werden, liest Moussa als „Auseinandersetzung mit dem poetischen Realismus selbst.“<sup>56</sup>

„Die Zerstörung des Kataloges und der Dinge zugleich illustriert eine Aufkündigung des mimetischen Diktums. Der spätrealistische Text kündigt in diesem Zerstörungsakt die Referenzrelation zwischen Zeichen und Denotaten auf, indem er beide und damit auch sich selbst verunstaltet.“<sup>57</sup>

Moussas Bestreben ist es, andere Räume an „anderen“ Texten deutlich zu machen, also diejenigen Texte zu untersuchen, die hinsichtlich ihrer Raumgestaltung eben *nicht typisch* sind. Dabei bleibt jedoch die Bedeutung und Funktion der „schwächeren“ Heterotopien, wie sie beispielsweise bei Fontane vielfach auftauchen, unberücksichtigt. Dass jedoch auch diese Texte,

<sup>51</sup> B. Moussa, *Heterotopien im poetischen Realismus*. Bielefeld [u. a.] 2012, S. 226.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 54. (Moussa nennt als Beispiel für diese Ansicht die Forschungen von Titzmann, Wunsch und Ort.)

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 227.

<sup>54</sup> Vgl. ebd. S. 22.

<sup>55</sup> Ebd., S. 228.

<sup>56</sup> Ebd., S. 207.

<sup>57</sup> Ebd., S. 207.

die ohne Schlachtfeld und Wahnsinn auskommen, bedeutende Heterotopien hervorbringen, ja solche notwendigerweise benötigen, um überhaupt Handlung hervorzubringen, soll die vorliegende Arbeit zeigen. Die beinahe klischeehafte poetisch-realistische Landpartie vermag es möglicherweise nicht, den Realismus selbst in Frage zu stellen, verweist jedoch weit mehr auf eine Auseinandersetzung mit innerfiktionalen Normen als Moussa zugesteht.

### *Der möblierte Raum*

Scheidung untersucht in *Raumordnung bei Theodor Fontane* die Prinzipien, nach denen Räume und Interieur in den Romanen Fontanes angeordnet sind und welche Funktion die als Chiffren zu verstehenden Raumbeschreibungen haben.<sup>58</sup> Anders als Hillebrand versteht Scheiding den Raum bei Fontane als „bidirektional mit dem Handlungsgeschehen“<sup>59</sup> korrespondierend und gesteht ihm somit deutlich mehr Funktion zu, als bloße Kulisse zu sein.<sup>60</sup> Untersucht werden Stadt- und Naturraum, sowie Innenräume und Interieur. Theoretische Grundlage bilden unter anderem die Konzepte des Chronotopos von Bachtin und der Heterotopie von Foucault. Bachtins Chronotopostheorie stellt sich vor allem für die Untersuchung des Außenraumes als sinnvoll dar, da sie den Fokus auf die Wechselseitigkeit von Raum und Zeit, beziehungsweise Geschichtlichkeit legt. Wird die Romanhandlung in den Raum Berlin verortet, beeinflusst dessen Geschichtlichkeit das Geschehen. Lenes Gärtnerei beispielsweise ist umgeben von Tiergarten und Kurfürstendamm, Elemente, die fast programmatisch für die preußische Gesellschaft, ihre Geschichte und ihre Normen stehen.<sup>61</sup> Der Raum Lenes ist dadurch ein dichter Chronotopos, da hier „die Zeit [...] sinnlich-anschaulichen Charakter [annimmt]“<sup>62</sup>. In Bezug auf die Decodierung des Interieurs geht es Scheiding nicht um die Erstellung eines Motivatikataloges, sondern darum, die metaphorische Aufladung des *einzelnen* Möbelstücks in der *konkreten* Situation und seine Funktion für den weiteren Handlungsverlauf zu untersuchen.<sup>63</sup> Unter Berücksichtigung des Heterotopiekonzeptes Foucaults stellt sie die Frage, inwieweit sich einzelne Interieurteile als Heterotopie verstehen lassen, „da sie durch ihre Alternativfunktion zum eigentlichen Zweck die Handlungsumgebung kommentieren“<sup>64</sup>. Als Heterotopos verstanden, wird das einzelne Möbelstück zum „stummen Akteur“<sup>65</sup> der Handlung und vermag es, Beziehungen,

<sup>58</sup> Vgl. K. Scheiding, *Raumordnung bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 9.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>60</sup> Damit soll nicht gesagt werden, dass Hillebrand den Raum als völlig irrelevant für Fontanes Romane beschreibt. Die vereinfachte Darstellung der jeweiligen Ansätze soll lediglich zeigen, welche unterschiedlichen Schwerpunkte die einzelnen Autoren legen.

<sup>61</sup> Vgl. K. Scheiding, *Raumordnung bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S.35.

<sup>62</sup> M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt am Main 1989, S. 200.

<sup>63</sup> Vgl. K. Scheiding, *Raumordnung bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 18f.

<sup>64</sup> Ebd., S. 19.

<sup>65</sup> Ebd., S. 25.

Charaktereigenschaften oder soziale Zugehörigkeiten zu codieren. Beispielsweise kann der von der Figur gestaltete Privatraum als Heterotopie gelesen werden, wenn er der eigentlichen (Raum-) Ordnung des Romans entgegensteht und dadurch Konflikte oder Problematiken andeutet. Besonders deutlich schildert Scheiding dies an Botho von Rienäckers Wohnung, die durch ihre Einrichtungsgegenstände auf seine problematische finanzielle Situation sowie seine Abhängigkeit von gesellschaftlicher Anerkennung verweist.<sup>66</sup>

„Arbeitszimmer, Eßzimmer, Schlafzimmer, die sich sämtlich durch eine geschmackvolle, seine Mittel ziemlich erheblich übersteigende Einrichtung auszeichneten.“<sup>67</sup>

„[W]ährend auf dem Sopha selbst allerlei politische Zeitungen umher lagen, unter ihnen auch solche, deren Vorkommen an dieser Stelle ziemlich verwunderlich war und nur aus dem Baron Botho'schen Lieblingssatze „Schnack gehe vor Politik“ erklärt werden konnte.“<sup>68</sup>

Heterotopisch wird dieser Raum dadurch, dass er den umgebenden Alltagsraum kommentiert, und zeigt, welchem Ordnungssystem Botho in Wahrheit verpflichtet ist. Für Botho selbst besteht zu Beginn der Handlung keine Form der Abhängigkeit, beziehungsweise will er eine solche nicht wahrhaben und lässt sich auf die Beziehung mit Lene ein. Sein Lebensraum ist somit für *ihn* durch Freiheit und Unabhängigkeit definiert.<sup>69</sup> Seine Wohnung steht diesem Raum konträr gegenüber, indem sie ihn hinterfragt und kommentiert.<sup>70</sup>

Neben Privaträumen, die im Gesamten als Heterotopie verstanden werden können, untersucht Scheiding „begrenzende Accessoires“<sup>71</sup>, die heterotopisch aufgeladen sind. Hierunter fallen beispielsweise das Fenster, der Spiegel oder relativ allgemein die Schwelle.<sup>72</sup> Für Scheiding fungieren diese Elemente in einer „prägnanten und handlungstiftenden Weise als Motor des Geschehens“<sup>73</sup>, da sich an ihnen zeigt, inwieweit die einzelne Figur die Begrenzung akzeptiert oder übergeht.

Scheidings Überlegungen sind von Bedeutung, da sie sowohl Innen- als auch Außenräume untersucht und ihre jeweiligen Funktionen miteinander in Beziehung setzt. Anders als Moussa geht sie davon aus, dass auch „typisch realistische“ Texte Heterotopien hervorbringen. Sie macht deutlich, dass ein Heterotopos nicht zwangsläufig an eine massive Grenzverletzung gebunden sein muss, sondern sich schon im Ticken einer Uhr manifestieren kann. Dadurch wird nicht nur die gestalterische Tiefe des poetischen Realismus hervorgehoben, sondern deutlich

<sup>66</sup> Vgl. K. Scheiding, Raumordnung bei Theodor Fontane. Marburg 2012, S. 256.

<sup>67</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirungen. Berlin 1997, S. 38. (Hervorh. N. H.)

<sup>68</sup> Ebd., S. 38. (Hervorh. N. H.)

<sup>69</sup> Vgl. K. Scheiding, Raumordnung bei Theodor Fontane. Marburg 2012, S. 256.

<sup>70</sup> Auch wenn Scheidings Argumentation durchaus sinnvoll ist, deutet die vorliegende Arbeit Bothos Wohnung nicht als Heterotopie, sondern als Code seiner sozialen Realität. Als solcher stellt er keinen Gegenraum dar. (Vgl. dazu ausführlich KAPITEL 7.5.1 MÄNNER UND IHRE WOHNUNGEN – BOTHO UND WALDEMAR.)

<sup>71</sup> K. Scheiding, Raumordnung bei Theodor Fontane. Marburg 2012, S. 293.

<sup>72</sup> Vgl. K. Scheiding, Raumordnung bei Theodor Fontane. Marburg 2012, S. 291.

<sup>73</sup> Ebd., S. 293.

gemacht, welche elementare Funktion die Heterotopie für den Realismus hat. Gerade solche „schwachen anderen Orte“ sind es, die den realistischen Raum interessant machen und zeigen, dass er trotz Verklärung und Läuterung mehr ist als ein hübsch eingerichteter Salon. Die Schaffung einer Heterotopie beziehungsweise die Klassifizierung eines Raumes als Heterotopie hat dann nicht nur die Funktion, der poetisch-realistischen Forderung nach Läuterung zu entsprechen und einzelne Lebensbereiche aus der Narratologie auszulagern, wie Moussa es versteht, sondern zeigt auch, welche Elemente die einzelne Figur bewusst oder unbewusst aus ihrem Lebens-Raum auslagert. Die Wechselwirkung zwischen Heterotopie und umgebenden Raum lässt sich in vielen Fällen an eben diesen „schwachen anderen Orten“ deutlicher zeigen als an Moussas starkem Heterotopos.

### *Der geprägte Raum*

Tetzlaff untersucht in *Heterotopie als Textverfahren* den erzählten Raum in Texten der Romantik und des Realismus. Der Fokus liegt dabei auf Räumen, die „gegenüber der restlichen Kulisse eine Kodierung im Sinne der foucaultschen Heterotopie aufweisen“<sup>74</sup>. Ausgangspunkt bildet eine Begriffsgeschichte der Heterotopie sowie deren Problematisierung. So erkennt Tetzlaff, dass eine Übertagung der foucaultschen Theorie auf den erzählenden Text nur dann möglich ist, wenn die innerliterarische Welt als Umgebung der Heterotopie gesetzt wird und nicht die außerliterarische Wirklichkeit. Friedhof und Bordell, die von Foucault als Beispiele einer Heterotopie genannt werden, stellen zwar im westlichen Kulturkreis Gegenräume dar, müssen jedoch nicht als solche in einem Erzähltext erscheinen. Nur im Vergleich zu im Texten entworfenen Normalräumen kann sich ein Raum als heterotopisch darstellen.<sup>75</sup> In der vorliegenden Arbeit wird dies in Bezug auf die Hochzeitsreise in *Effi Briest* bestätigt. Während für Foucault der ferne Raum, in den Sexualität ausgelagert wird, per se eine Heterotopie darstellt,<sup>76</sup> zeigt sich bei der Analyse der Reise im konkreten Erzähltext, dass diese zwar eine räumliche Entfernung vom Normalraum bedeutet, nicht jedoch eine Entfernung von dessen Ordnung und Struktur. Foucaults Beispiele illustrieren die Funktion einer Heterotopie, können jedoch nicht als Motivatikatalog verstanden werden, der allgemein gültige Heterotopien ausweist.

Tetzlaffs wesentliches Ergebnis in der Raumuntersuchung ist die Charakterisierung des realistischen Raumes als durch die Figuren „geprägt“<sup>77</sup>. So geht es anders als in der Romantik nicht

---

<sup>74</sup> S. Tetzlaff, *Heterotopie als Textverfahren*. Berlin [u. a.] 2016, S. 13

<sup>75</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>76</sup> Vgl. M. Foucault, *Die Heterotopien*. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Berlin 2005. S. 12.

<sup>77</sup> Vgl. S. Tetzlaff, *Heterotopie als Textverfahren*. Berlin [u. a.] 2016, S. 145.

um die Wirkmacht, sondern um die Einrichtung und die Inszenierung des Raumes.<sup>78</sup> Damit ist nicht nur die konkrete Gestaltung beispielsweise durch Interieur gemeint, sondern auch die Erfassung des Raumes aus subjektiver Figurenperspektive, das Raumerleben als subjektives Erfahren. Die realistische Heterotopie identifiziert Tetzlaff als „Erinnerungsheterotopie“<sup>79</sup>. In ihr wird die Vergangenheit in Form von meist subjektiven Erinnerungen als gegenwärtig erfahren beziehungsweise heraufbeschworen.<sup>80</sup> In der Erinnerung der Figur vermengen sich verschiedene Zeit- und Wirklichkeitsebenen, die sich beispielsweise als Traum im Bewusstsein der Protagonisten entfalten. Anders als die romantische Heterotopie übt die realistische keine Wirkung auf die erlebende Figur aus. Zwar kann sich eine temporäre Sentimentalität angesichts der Erinnerungen einstellen, eine tiefgreifende Veränderung findet jedoch nicht statt.<sup>81</sup> Damit bleibt die Heterotopie ebenso wie der umgebende Normalraum an die Prägung und Inszenierung der Figur gebunden. Weder der Raum noch die Heterotopie besitzen aus sich heraus eine gestaltende und außerfigurale Macht. Erinnerungsheterotopien, die, so Tetzlaff, den Großteil aller realistischen Heterotopien ausmachen, kommentieren entsprechend Foucaults Theorie den umgebenden Raum und die Gegenwart der Figur, indem dort etwas *Abweichendes* geschieht.<sup>82</sup> Tetzlaffs Überlegung zu realistischen Gegenräumen lässt *topographisch* andere Räume beinahe vollständig außen vor und betont stattdessen das intendierte Aufsuchen solcher Räume zum Zweck der sentimental Erinnerung oder der bewussten Überlagerung des faktischen Raumes durch die Figurendeutung. Andere Heterotopien, die sich nicht als Erinnerungsraum darstellen, wie beispielsweise die Landpartie, das Wasser oder auch der Balkon, werden von Tetzlaff nicht untersucht. Erweitert man Tetzlaffs Überlegungen dahingehend, dass in der Heterotopie nicht nur ein Erinnerungsraum entsteht, sondern auch ein *Bewusstseinsraum*, in dem sich die Figur reflektierend und gegenwärtig mit ihrer Umgebung und dem Zustand des Normalraumes auseinandersetzt, decken sich jedoch auch die oben genannten Heterotopien mit Tetzlaffs typisch realistischem Gegenraum.

Das gewinnbringendste Ergebnis von Tetzlaffs Untersuchung ist die Definition des realistischen Raumes als durch die Figuren geprägt und die Herausstellung der Heterotopie als Raum, der von den Figuren zu einem *bestimmten Zweck* aufgesucht beziehungsweise entworfen wird. Die realistischen Figuren betreten weder die Heterotopie noch einen anderen Raum „zufällig“, werden von dessen Wirkung überrascht oder nachhaltig beeinflusst. Vielmehr gestalten sie ihren

---

<sup>78</sup> Vgl. S. Tetzlaff, Heterotopie als Textverfahren. Berlin [u. a.] 2016, S. 185.

<sup>79</sup> Ebd., S. 204.

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>82</sup> Ebd., S. 17.

Raum, inszenieren ihn und sich selbst, deuten ihre Umgebung und suchen darin bewusst nach „Zeichen“, die ihre Handlung bestätigen oder in Frage stellen. Tun sie das nicht, überlassen sie sich *bereitwillig* einer Situation, ergeben sich ihrem Schicksal oder verneinen mehr oder bewusst eine aktive Handlung, um in der Passivität eine Reaktion zu provozieren.<sup>83</sup>

### **3 Theoretisches Gerüst**

#### **3.1 Jurij M. Lotman – Der geteilte Raum**

##### *Der Raum als Organisationsprinzip*

Lotmans Betonung des Räumlichen als strukturgebendes Prinzip des literarischen Textes geht von der anthropologischen Grundannahme aus, der Mensch fasse „die Denotate verbaler Zeichen [als] irgendwelche räumlichen, sichtbaren Objekte“<sup>84</sup> auf. Abstrakte Begriffe werden dadurch in einem System räumlicher Modelle zusammengefasst, das es ermöglicht, einzelne Elemente in Relation zu einander zu setzen. Diesen Modellen ist „das iconische Prinzip, die Anschaulichkeit durchweg eigentümlich“<sup>85</sup>. Eine solche Anschaulichkeit hat zur Folge, dass Abstrakta, die sich beispielsweise auf den Wertekanon einer Kultur beziehen, in einer Hierarchie verortet werden. Dieser Hierarchie liegt eine räumliche Struktur zugrunde, mit der häufig eine bestimmte Wertung oder Gewichtung einhergeht. Eine solche Verräumlichung ermöglicht es dem Menschen, die grundlegendsten sozialen, politischen oder ethischen Modelle zu entwerfen, mit deren Hilfe das umgebende Leben, der umgebende Raum gedeutet wird.<sup>86</sup> Eine so entworfene Hierarchie basiert auf der tradierten Vorstellung eines übergeordneten Prinzips, das außerhalb der menschlichen Sphäre in einem „Oben“ lokalisiert wird. Sowohl in der Antike als auch im Christentum ist ein solches Oben mit Vervollkommnung oder Erlösung konnotiert. Im Christentum, Judentum und Islam zeigt sich dies beispielsweise an der Vorstellung der Himmelfahrt. Sie stellt die vollständige Erlösung im Jenseits dar, die gleichzusetzen ist mit dem Erreichen des höchstmöglichen Zieles der jeweiligen Eschatologie. Platons Höhlengleichnis verbindet ebenfalls „oben“ mit einer Form der Vervollkommnung, in diesem Fall der menschlichen Seele. Hierbei werden nicht nur „oben – unten“ also Erdoberfläche und Höhle, sondern auch die damit korrespondierenden Begriffe „Licht und Dunkelheit“ mit einer positiven beziehungsweise negativen Bedeutung konnotiert.

---

<sup>83</sup> Vgl. dazu unter anderem KAPITEL 10.1.1 WEGE DURCH DIE STADT – DER DURCHQUERTE RAUM.

<sup>84</sup> J. Lotman, Die Struktur literarischer Texte. München 1993, S. 312.

<sup>85</sup> Ebd., 312.

<sup>86</sup> Vgl. J. Schulte-Sasse, R. Werner, Einführung in die Literaturwissenschaft. München 1977, S. 167.

Eine solche Bewertung von räumlichen Begriffen lässt sich nicht nur in Gleichnissen oder erzählenden Texten finden, sondern bildet auch das Grundgerüst der Organisation gesellschaftlichen Zusammenlebens. Verschiedene Werte, Normen und Regeln, die kulturspezifisch in einer Gesellschaft verankert sind, werden durch die jeweilige Konnotation ver-räumlicht. So korrespondieren die Begriffe „hoch – niedrig“ beispielsweise mit „gut – schlecht, wertvoll – wertlos“ oder auch „Himmel – Erde“<sup>87</sup>. Dadurch werden räumliche verbale Zeichen semantisch aufgeladen und dienen durch ihre Verbindung mit nichträumlichen Assoziationen der Deutung und Erschließung der umgebenden Welt. Räumliche Zeichen sind dadurch nie neutral, sondern beinhalten eine spezifische nichträumliche Komponente, mit der eine (kulturspezifische) Wertung einhergeht.

Bezieht man diese Annahmen nun auf den Raum im erzählenden Text, zeigt sich, dass räumliche Relationen, topologische Beschreibungen und topographische Verortungen Ausdruck eines spezifischen Organisationsprinzips beziehungsweise Wertekanons sind. Räumliche Relationen, die ein Text beschreibt, erlauben demnach Rückschlüsse auf nichträumliche Relationen, wie beispielsweise Regeln, Normen oder Wertungen.<sup>88</sup> Die literaturwissenschaftliche Untersuchung des Raumes im Roman, unter Bezugnahme der Lotmanschen Thesen, ermöglicht die Erschließung von zwei, sich gegenseitig bedingenden Textdeutungen: Räumlichen Relationen lassen Rückschlüsse zu auf die zugrundeliegende Ordnung des spezifischen Kulturkreises, in dem eine Handlung verortet ist. Diese Ordnung ermöglicht es, den topologischen Beschreibungen nicht-räumliche Komponenten zuzuordnen, die den Raum im Roman für eine tiefgreifendere Interpretation öffnen. Darüber hinaus verweist eine signifikante Konnotation einzelner topologischer Begriffe auf eine tiefer liegende Hierarchie von Werten, Normen oder Urteilen, die möglicherweise autoren-, landes-, zeit- oder auch romanspezifisch ist und sich nicht auf ein relativ allgemeines „oben – unten / gut – böse“ Prinzip zurückführen lassen.

### *Die Grenze*

Für die literaturwissenschaftliche Untersuchung ist neben diesen Grundannahmen Lotmans Konzept der Grenze elementar. Diese stellt das „wichtigste topologische Merkmal des Raumes“<sup>89</sup> dar und „teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume“<sup>90</sup>. Zwei semantische Felder, die durch eine Grenze voneinander getrennt werden, müssen sich nicht zwangsläufig in einem tatsächlichen Raum manifestieren, sondern können auch als abstrakt semantische

---

<sup>87</sup> Vgl. J. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993, S. 313.

<sup>88</sup> Vgl. W. Hallet, B. Neumann, *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung*. Bielefeld 2009, S. 17.

<sup>89</sup> J. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993, S. 327.

<sup>90</sup> Ebd., S. 327.

beziehungsweise metaphorische Räume im Roman erscheinen,<sup>91</sup> beispielsweise als ein geschlossener Familienverbund, eine Adelsgesellschaft oder als Normkonformität. Grenzen können auch innerhalb einer einzelnen Figur verlaufen und beispielsweise den Raum der Freiheit von dem der Gebundenheit trennen. Wesentlich ist, dass beide Teilräume semantisch aufgeladen sind und in einem oppositiven Verhältnis zueinanderstehen. Ein solches oppositives Verhältnis findet seinen Ausdruck auf drei Ebenen: 1. Auf der topologischen Ebene, beispielsweise im Gegensatz von „hoch“ und „tief“. 2. Auf der Ebene der semantischen Verknüpfung. Hier kommt es zu einer Verbindung der topologischen Elemente mit ursprünglich nichträumlichen Bestimmungen, beispielsweise „gut“ und „böse“. 3. Auf der topographischen Ebene, die die semantisch aufgeladene topologische Ordnung durch topographische Beschreibungen konkretisiert, zum Beispiel durch die Beschreibung „Berg“ und „Tal“.<sup>92</sup>

### *Der Grenzübertritt*

Lotmans Konzept der Grenze basiert darauf, dass innerhalb des künstlerischen Raumes und der durch ihn zum Ausdruck kommenden Ordnung die Überschreitung der Grenze durch die literarische Figur prinzipiell nicht möglich ist,<sup>93</sup> d.h. außerhalb des *innerfiktionalen* Normensystems liegt. In Bezug auf *Effi Briest* bedeutet das, dass in der prinzipiellen *innerfiktionalen* Ordnung des Romans Effis Ehebruch nicht angelegt ist. Begeht sie ihn, kommt es zu einer Grenzüberschreitung und die einzelnen Teilräume werden durchlässig. Die dem Roman zugrundeliegende Ordnung und damit verbunden der herrschende Wertekanon macht es Effi unmöglich, in einen anderen Teilraum zu wechseln, ohne dabei eine fundamentale Grenze zu überschreiten und sich dadurch über eben diesen bestehenden Wertekanon hinwegzusetzen. Die Handlung ist notwendigerweise an den Grenzübertritt und die „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“<sup>94</sup> gebunden, ohne die der Text sujetlos wäre. Das Verlassen eines semantisierten Raumes, Lotman bezeichnet dies als *Ereignis*, stellt innerhalb der entworfenen Ordnung ein „revolutionäres Element“<sup>95</sup> und die „Verletzung irgendeines Verbotes“<sup>96</sup> dar. Kommt es in einem Text zu einem Ereignis, also zu einer Grenzüberschreitung, ist, laut Lotman, nicht mehr von einem sujetlosen, sondern von einem *sujethaltigen* Text die Rede. Da ein erzählender Text in fast allen Fällen eine solche Grenzüberschreitung zum eigentlichen Thema hat und

<sup>91</sup> Vgl. M. Titzmann, Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik, in: R. Posner [u. a.] (Hrsg.), Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, III, Berlin [u. a.] 2003, S. 3077.

<sup>92</sup> Vgl. Martinez, Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie. München 2012, S. 157.

<sup>93</sup> Vgl. J. Lotman, Die Struktur literarischer Texte. München 1993, S. 327.

<sup>94</sup> Ebd., S. S. 332.

<sup>95</sup> Ebd., S.334.

<sup>96</sup> Ebd., S. 336.



grundlegend dadurch bestimmt ist, dass ein Ereignis in ein anderes übergeht beziehungsweise dieses auslöst, handelt es sich nach der Definition Lotmans bei den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Romanen um sujethaltige Texte. Ein sujethaltiger Text besteht per Definition aus drei Elementen: 1. Ein semantisches Feld, das in „zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist“<sup>97</sup>. 2. Die Grenze, die zwischen „innen“ und „außen“ beziehungsweise zwischen „erlaubt“ und „verboten“ unterscheidet. 3. Die literarische Figur, der Held als Handlungsträger, für den sich die Grenze entgegen der prinzipiellen Ordnung als überwindbar erweist.<sup>98</sup>

Das Sujet hat, so Lotman seinen Ausgangspunkt in der beginnenden „Differenz [...] zwischen dem Handlungsträger und dem ihn umgebenden semantischen Feld [...]“<sup>99</sup>. Die Figur handelt dann (aktiv) entgegen der „klassifikatorischen (passiven)“<sup>100</sup>, semantischen und sujetlosen Grundstruktur<sup>101</sup>. Ein solches aktives Handeln muss sich stets gegen die klassifikatorische Grenze richten, also eine Bewegung sein, die aus einem topologisch, semantisch oder topographisch bestimmten Feld in ein anderes führt. Mit der Zuordnung einer einzelnen Figur oder einer Handlung zu einem der beiden oppositiven Teilräume geht eine bestimmte Wertung einher. Die wesentlichen Elemente der Handlung, also Personen oder Handlungsorte, erhalten ihre tatsächliche semantische Bedeutung jedoch nicht allein aufgrund des Teilraumes, in dem sie verortet sind, sondern durch die Opposition, die sie zu einem Element, jenseits der Grenze einnehmen.<sup>102</sup> Eine Interpretation, die sich auf Lotmans Theorie stützt, hat demnach nicht das Ziel, den Raum des Romans in verschiedene, sich ausschließende Teilräume zu gliedern, sondern Bedeutung und Verstehen durch die *Bezugnahme* des einen zu einem anderen Teilraum zu entwickeln.<sup>103</sup>

### *Die Vielzahl der Räume*

Da in der Regel nicht nur zwei, sondern mehrere sich gegenseitig möglicherweise überschneidende semantische Räume im Text angelegt sind, kann es zu zahlreichen Grenzüberschreitungen kommen. Lotman geht davon aus, dass sich daraus eine Hierarchie verschiedener Ereignissen ergibt. Grundsätzlich nimmt das Ereignis, dessen Wahrscheinlichkeit geringer ist, einen höheren Rang auf der „Skala der Sujethaftigkeit“<sup>104</sup> ein. Neben der Wahrscheinlichkeit eines

<sup>97</sup> J. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1993, S. 341.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 341.

<sup>99</sup> Ebd., S. 341f.

<sup>100</sup> Ebd., S. 340.

<sup>101</sup> Vgl. ebd., S. 340.

<sup>102</sup> Vgl. W. Hallet, B. Neumann, Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. Bielefeld 2009, S. 17.

<sup>103</sup> Vgl. A. Mahler, Jurij Lotman. München 2013, S. 243.

<sup>104</sup> J. Lotman, Die Struktur literarischer Texte. München 1993, S. 336.

Ereignisses hierarchisiert Titzmann verschiedene Ereignisse hinsichtlich ihrer Irreversibilität.<sup>105</sup> Lässt sich eine Grenzüberschreitung wieder zurücknehmen beziehungsweise umkehren, rangiert sie unterhalb einer Grenzüberschreitung, die nicht rückgängig zu machen ist. Das Töten der Mutter wäre demnach ein höherrangiges Ereignis als das Verlassen des (semantisierten) elterlichen Hauses, da im zweiten Fall eine Rückkehr vollzogen werden kann und die ursprüngliche Ordnung wiederhergestellt wird. Im ersten Fall kann die Auswirkung des Grenzübertrittes, nämlich von dem abstrakt semantischen Raum der Legalität in den anderen abstrakt semantischen Raum der Illegalität nicht rückgängig gemacht werden, da der Tod der Mutter nicht aufgehoben werden kann; die Störung der angelegten Ordnung bleibt bestehen. Bezieht man die Hierarchie der Ereignisse auf semantisierte Räume, ergibt sich eine Rangfolge der verschiedenen disjunkten Teilräume und ihrer jeweiligen Grenzen. Die Opposition der einzelnen Räume kann demnach verschieden stark ausgeprägt und die Grenzen zwischen ihnen mehr oder weniger überwindbar sein. Die abstrakt semantischen Räume „Treue“ und „Betrug“ stellen sich auf den ersten Blick als abgeschlossener dar, als die semantisierten Räume „Wohnzimmer“ und „Strand“. Allerdings, und das ist der eigentliche Sinn der Lotmanschen Theorie, können mit diesen weicheren topographischen Grenzen umso stärkere semantische Grenzen einhergehen. Ist beispielsweise das „Innen“ mit Norm, Sicherheit und Konformität konnotiert, kann das Betreten des Strandes oder gar das Fahren in die Stadt einen ähnlichen Rang der Grenzüberschreitung einnehmen wie der konkrete Ehebruch. Dieser These liegt die Annahme zu Grunde, dass in einem Text zwar verschiedene oppositive Räume angelegt sein können, die grundsätzliche Opposition jedoch ihrem Kern nach immer dieselbe ist. Aufgrund dieser gleichbleibenden Opposition, verkürzt die vorliegende Arbeit Lotmans Theorie einer Vielzahl von semantischen Räumen auf eine Dreiteilung des künstlerischen Raumes. Dadurch ist es möglich, die prinzipielle Ordnung und deren Störung näher zu betrachten, ohne sich dabei in Einzeldiskursen zu verlieren. Eine solche Dreiteilung entsteht durch die Erweiterung Lotmans Theorie um das Konzept der Heterotopie im Sinne Foucaults. Während Lotman Binnengrenzen innerhalb einzelner semantischer Felder größtenteils ausklammert<sup>106</sup> und so ein streng dichotomisches Modell entwirft, ermöglicht es das Konzept der Heterotopie, den Grenzbereich selbst zum Raum zu machen. Dadurch werden die Teilräume durchlässiger, indem sie von der Heterotopie reflektiert werden beziehungsweise die Heterotopie in sie hineinreicht.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Vgl. Titzmann, *Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literauresemiotik*, Berlin 2003, S. 3080.

<sup>106</sup> Vgl. M. C. Frank, *Die Literaturwissenschaft und der spatial turn. Ansätze bei Juruj Lotman und Michail Bachtin*, in: W. Hallet [u. a.] (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009, S. 68.

<sup>107</sup> Vgl. ebd., S. 68.

Lotmans Theorie soll es in der vorliegenden Arbeit ermöglichen, das grundsätzliche zweigeteilte semantische Feld herauszustellen. Untersucht wird dabei, welche Ordnung und möglicherweise welcher Wertekanon an diese klassifikatorische „Landkarte des Romans“ gebunden ist. Damit in Zusammenhang steht die Bestimmung der Grenze sowie die Herausarbeitung der grundsätzlichen Opposition. Inwieweit es tatsächlich zu Grenzübertritten kommt, beziehungsweise wie sich die jeweilige Figur an den Grenzbereich herantastet, soll durch Foucaults Heterotopie Theorie geklärt werden. Die Bestimmung der Lotmanschen Elemente des Sujettextes sowie der Heterotopie findet auf der außerfiktionalen Ebene des Romans statt. Nur hier ist es möglich, die grundsätzliche Ordnung des Geschehens an räumlichen Beschreibungen abzulesen. So ist es für Effi selbst beispielsweise nicht möglich, die Nähe ihres Elternhauses zum angrenzenden Kirchhof in irgendeiner Form zu deuten. So nehmen die einzelnen Figuren zwar Grenzen wahr, beispielsweise den oberen Stock und den damit verbundenen Spuk, jedoch erscheint ein Betreten dieses Stockwerks nicht als *grundsätzlich* konträr zur vorgegebenen Ordnung.

### 3.2 Michel Foucault – Der vielfach unterteilte Raum<sup>108</sup>

#### *Ortungsraum und Ausdehnung*

Im Unterschied zu Lotmans Raumsemantik ist Foucaults Heterotopietheorie kein rein literaturwissenschaftlicher Ansatz. Vielmehr geht es dabei um die soziologische und philosophische Auseinandersetzung mit dem Raum als Spiegel einer gesellschaftlichen Struktur. Während, so Foucault, „die große Obsession des 19. Jahrhunderts [...] die Geschichte gewesen [ist]“<sup>109</sup>, zeichnet sich das 20. Jahrhundert durch das Erleben des „Simultanen“<sup>110</sup> aus. Die Welt als Lebensraum des Menschen wird nicht als sich in der Zeit linear entwickelnd erfahren, sondern „als ein Netz, das seine Punkte verknüpft“<sup>111</sup>. Die Zeit als Kategorie zur Bestimmung soziologischer Entwicklungen verliert dadurch an Bedeutung. Nicht (mehr) der Chronos und damit verbunden die Chronologie einzelner Elemente steht im Fokus, sondern die Relationen, in denen sie zueinanderstehen. Ein enthalten-Sein, ein Nebeneinander, ein Sichausschließen bestimmt die heutige Welt als Raum verschiedener Verknüpfungen. Diesen Raum bezeichnet Foucault als „Lagerung oder Platzierung“<sup>112</sup>. Der Lagerung voraus ging der Raum der

<sup>108</sup> M. Foucault, Die Heterotopien. Berlin 2005. S. 9.

<sup>109</sup> M. Foucault, Andere Räume. In: K. Barck [u. a.] (Hrsg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 34.

<sup>110</sup> Ebd., S. 34.

<sup>111</sup> Ebd., S. 34.

<sup>112</sup> Ebd., S. 36.

„Ausdehnung“<sup>113</sup>, der den mittelalterlichen „Ortungsraum“<sup>114</sup> öffnete. Ein solcher Ortungsraum war geprägt durch eine starre Hierarchie von Orten, die einander entgegengesetzt waren und die das menschliche Leben in einen genau definierten Gesamtraum einbettete. Der profane Raum beispielsweise wurde dem heiligen gegenübergestellt und in ein Rangverhältnis eingeordnet. Galileis Entdeckung, die Erde drehe sich um die Sonne, löste den Ortungsraum ab, indem er einen unendlich offenen Raum konstituierte und das Zeitalter der Ausdehnung einläutete.<sup>115</sup>

### *Die Heterotopie*

Ein solcher Raum der Ausdehnung stellt die Voraussetzung für den Raum der Lagerung und somit für Foucaults Heterotopiekonzept dar. In diesem Konzept wird der Raum nicht als horizontal gegliedert, nicht als endlos ausgedehnt verstanden, sondern als breites Netz der vielfachen Unterteilung,<sup>116</sup> das sich durch verschiedene Helligkeiten, Stufen, Vertiefungen und einfacher oder schwerer zu durchdringenden Gebieten auszeichnet.<sup>117</sup> Innerhalb dieser Vielzahl an Räumen gibt es Orte, „die sich allen anderen widersetzen, [...] sie auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen“<sup>118</sup>. Solche Orte bezeichnet Foucault als Gegenräume beziehungsweise Heterotopien, die sich durch sechs Grundsätze definieren lassen.

Erster Grundsatz: Jede Gesellschaft schafft sich Heterotopien<sup>119</sup>. Foucault geht davon aus, dass eine Gesellschaft Räume schafft, die Menschen in biologischen Umbruchsituationen vorbehalten sind. Dabei handelt es sich beispielsweise um Häuser, in denen sich Frauen während der Geburt oder der Regelblutung zurückziehen (müssen). Auch die Hochzeitsreise, also die Verlagerung der Sexualität in ein „Nirgendwo“<sup>120</sup> wäre eine solche Heterotopie. Diese Art der Gegenorte, Foucault spricht dabei von „Krisenheterotopien“<sup>121</sup>, wurden in der heutigen Gesellschaft durch „Abweichungsheterotopien“<sup>122</sup> ersetzt, die Raum für diejenigen sind, die in irgendeiner Form von der vorherrschenden Norm abweichen. Solche Räume können Sanatorien, psychiatrische Anstalten, Gefängnisse oder Altersheime sein.<sup>123</sup>

---

<sup>113</sup> M. Foucault, *Andere Räume*. Leipzig 1990, S. 36.

<sup>114</sup> Ebd., S. 36.

<sup>115</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>116</sup> Vgl. M. Foucault, *Die Heterotopien*. Berlin 2005 S. 9.

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>118</sup> Ebd., S. 10.

<sup>119</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>120</sup> Ebd., S. 12.

<sup>121</sup> Ebd., S. 12.

<sup>122</sup> Ebd., S. 12.

<sup>123</sup> Ebd., S. 12f.

Zweiter Grundsatz: Heterotopien können von einer Gesellschaft wieder aufgelöst oder neu geschaffen werden<sup>124</sup>. Der Friedhof als Heterotopie stellt einen Raum dar, dessen Funktion sich im Laufe der Zeit verändert hat. Ist er heute einer der deutlichsten Gegenorte, war er bis ins 18. Jahrhundert alltäglicher und zentraler Teil des menschlichen Lebens. Foucault verdeutlicht diese sich verändernde Rolle durch den Verweis auf die Verlagerung der Gräber an den Stadtrand zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Toten und somit auch der Tod als Element des menschlichen Lebens wurden aus der Mitte der Gesellschaft, aus dem Stadtzentrum exkludiert.<sup>125</sup>

Dritter Grundsatz: Heterotopien können in einem Raum mehrere Orte vereinen.<sup>126</sup> Eine solche Vereinigung findet beispielsweise im Theater statt, wo auf *einer* Bühne *verschiedene* Orte und Handlungen dargestellt werden. Ein weiteres Beispiel ist der Garten, dessen Grundform auf die persische Tradition zurückgeht, ein Rechteck in vier Teile zu unterteilen, die jeweils ein, die Welt konstituierendes, Element darstellen. Er repräsentiert somit symbolisch die Vollkommenheit des Weltenaufbaus und vereint in sich die einzelnen Teile dieser Vollkommenheit.<sup>127</sup>

Vierter Grundsatz: Heterotopien sind häufig an „Heterochronien“<sup>128</sup> gebunden, also an gewisse Zeitabschnitte oder zeitliche Brüche<sup>129</sup>, die das menschliche Leben bestimmen. Solche Räume entstehen, wenn der Einzelne mit der „herkömmlichen Zeit bricht“<sup>130</sup>. Dem Friedhof als Heterotopie geht ein solcher Bruch mit der Zeit voraus, da er den Eintritt in die Ewigkeit und somit den Austritt aus der Zeit repräsentiert. Jedoch stellen auch Bibliotheken und Museen eine solche Ewigkeitsheterotopie dar, indem sie den Versuch darstellen, die Zeit und ihre spezifischen Elemente anzuhalten beziehungsweise sie in einem Raum „bis in alle Ewigkeit“ zu deponieren. Neben diesen an der Ewigkeit orientierten Heterotopien gibt es „zeitweilige Heterotopien“<sup>131</sup>, die an das Vergängliche, Vorübergehende geknüpft sind. Eine solche Heterotopie ist beispielsweise der Jahrmarkt oder allgemeiner, das Fest.<sup>132</sup>

Fünfter Grundsatz: Heterotopien zeichnen sich durch die Gleichzeitigkeit von Öffnung und Schließung aus<sup>133</sup>. Dieser Grundsatz zielt darauf ab, dass heterotope Orte nicht ohne weiteres betreten werden können, sondern mit einem Betreten gleichzeitig das Verlassen einer

---

<sup>124</sup> Vgl. M. Foucault, Die Heterotopien. Berlin 2005, S. 13.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., S. 13f.

<sup>126</sup> Vgl. ebd., S. 14. (Vgl. zu der Unterscheidung von Ort und Raum KAPITEL 3.4 DER ERZÄHLTE RAUM – ORT ODER RAUM?)

<sup>127</sup> Vgl. ebd., S. 14f.

<sup>128</sup> M. Foucault, Andere Räume. Leipzig 1990, S. 43.

<sup>129</sup> Vgl. M. Foucault, Die Heterotopien. Berlin 2005, S. 16.

<sup>130</sup> M. Foucault, Andere Räume. Leipzig 1990, S. 43.

<sup>131</sup> M. Foucault, Die Heterotopien. Berlin 2005, S. 16.

<sup>132</sup> Vgl. ebd., S. 16f.

<sup>133</sup> Vgl. ebd., S. 18.

bestimmten Ordnung, eines anderen Raumes einhergeht. Neben Gefängnissen, zu dessen Eintritt man gezwungen ist, gehören dazu muslimische Hammams, die einem Betreten ein (Reinigungs-) Ritual vorausgehen lassen. Neben diesen abgeschlossenen Heterotopien gibt es Räume, die zunächst völlig offen erscheinen und keine Form der Zugangsberechtigung bedürfen. Foucault nennt als Beispiel für eine solche Heterotopie die amerikanischen Motels, die „ungesetzlicher Sexualität“<sup>134</sup> einen Raum geben. Ein solches Motel kann von jedem ohne weitere Schwierigkeit betreten werden, erschafft nach dem Eintritt jedoch eine Illusion, ein Geheimnis, da die Sexualität außerhalb der Norm und des gesellschaftlich Anerkannten praktiziert wird.<sup>135</sup>

Sechster Grundsatz: Heterotopien haben für den sie umgebenden Raum eine Funktion. Foucault unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen Illusionsheterotopie und Kompensationsheterotopie<sup>136</sup>. Illusionsheterotopien erscheinen als Raum der Illusion, entlarven gleichzeitig jedoch den umgebenden Raum als noch stärkere Illusion. Ein solcher Raum wäre beispielsweise das Bordell, das einerseits die Illusion einer Leidenschaftlichkeit und Ungezügeltheit entstehen lässt, jedoch durch seine gesellschaftliche Randstellung auf die illusorische und somit realitätsferne Wertvorstellung des öffentlichen Gesellschaftsraumes verweist. Die Kompensationsheterotopie bildet einen Raum, der so geordnet und organisiert ist, dass er den umgebenden Raum als wirr und missraten erscheinen lässt.<sup>137</sup> Foucault bezeichnet die Kolonien des 18. Jahrhunderts als solche Orte der Kompensation, in denen eine vollkommene Gesellschaft angestrebt wurde, die die Probleme und Umbrüche der Zeit überwinden beziehungsweise ausgleichen sollte.<sup>138</sup>

#### *Wechselbeziehung zwischen Heterotopie und Raum*

Wie zuvor beschrieben stellt sich der gegenwärtige Lebensraum als ein Raum der Platzierung oder Lagerung dar. Heterotopien kommentieren solche Platzierungen, neutralisieren oder heben sie (kurzzeitig) auf. Utopien übernehmen ebenfalls eine solche Funktion, unterscheiden sich von der Heterotopie jedoch dadurch, dass es sich bei ihnen um „unwirkliche Räume“<sup>139</sup> handelt. Ein Gegenraum, der sich in seiner Funktion von dem umgebenden Räumen unterscheidet und diese gleichzeitig aggregiert, in Frage stellt oder negiert, muss demnach, um der Foucaultschen Heterotopiedefinition zu entsprechen, ein *real existierender* Ort, sein.

---

<sup>134</sup> M. Foucault, Die Heterotopien. Berlin 2005, S. 19.

<sup>135</sup> Vgl. ebd., S. 18f.

<sup>136</sup> Vgl. M. Foucault, Andere Räume. Leipzig 1990, S. 45.

<sup>137</sup> Vgl. ebd., S. 45.

<sup>138</sup> Vgl. M. Foucault, Die Heterotopien. Berlin 2005, S.20.

<sup>139</sup> M. Foucault, Andere Räume. Leipzig 1990, S. 39.

Die Heterotopie als Gegenraum bildet aufgrund ihrer Funktion für den umgebenden Raum keine schlichte Opposition zu diesem, sondern steht in einer relationalen Wechselbeziehung zu ihm, das heißt, sie bestreitet den Raum zwar einerseits, andererseits bestätigt sie eben durch dieses Bestreiten seine Existenz.<sup>140</sup> Die Verortung der Heterotopie stellt sich demnach als äußerst komplex dar. Sie ist zugleich innerhalb als auch außerhalb, mittig sowie am Rand des eigentlichen Gesellschaftsraumes, ihre Grenze ist veränderlich und möglicherweise durchlässig. Foucaults Raumkonzept ist demnach multidimensionaler als der Entwurf Lotmans. Zwar geht es auch dort um die Bezugnahme der einzelnen, semantisch aufgeladenen Räume, diese sind jedoch schärfer voneinander getrennt. Ein *Aufenthalt* in einer Grenzsituation ist in Lotmans Konzept nicht möglich. Vorteil der Lotmanschen Konzeption ist, dass sie den Raum (im Gegensatz zum Gegenraum) genauer definiert, indem sie einen Raum jenseits und einen Raum diesseits der Grenze definiert und diese in Beziehung setzt. Erst aus der Perspektive der Heterotopie ist es jedoch möglich, den literarischen Gesamttraum zu deuten und einzelne Teilräume zu klassifizieren.

Eine Heterotopie kann sowohl auf inner- als auch auf außerfiktionaler Ebene entfaltet werden. Auf der innerfiktionalen Ebene handelt es sich bei einer Heterotopien um Räume, die mehr oder weniger bewusst von einer Figur betreten werden, um einer meist gesellschaftlichen Norm zu entgehen. In Fontanes Roman *Irrungen und Wirrungen* wäre ein solcher Gegenraum Hankels Ablage, da er einen den Figuren bewussten Raum der Flucht darstellt, in dem Lene und Botho ihre Beziehung außerhalb der „normalen“ Realität ausleben können. Außerfiktional handelt es sich bei Heterotopien um Räume, die von der Figur ohne weiteres und somit unbewusst betreten werden können, für den Leser jedoch als Gegenraum erscheinen. Am Beispiel von *Effi Briest* lässt sich dieser Unterschied deutlich machen: Der Strand erscheint für Effi zunächst als Teil ihres alltäglichen Lebensraumes. Erst als sie die Affäre mit Crampas beginnt, wird der Strand zur bewussten Heterotopie. Außerfiktional betrachtet ist das Ufer sowie der Gesamtopos Wasser schon vor Beginn der Affäre als Heterotopie zu verstehen, da sich hier der Grenzübertritt ankündigt. Ein Aufenthalt am Wasser ist dann gleichbedeutend mit einer Abwendung von dem bestehenden Gesellschaftsraum und dessen Korrektiv.

Besonders für den hier zu untersuchenden poetischen Realismus stellt sich die Einbeziehung der Heterotopietheorie als sinnvoll dar. Entsprechend der realistischen Programmatik werden Teile des Lebensumfeldes, die sich nicht zum Wahren transzendieren lassen, ausgeklammert.<sup>141</sup> Diese Bereiche, wozu beispielsweise auch die Sexualität gehört, bestätigen jedoch umso stärker

---

<sup>140</sup> Vgl. B. Moussa, *Heterotopien im poetischen Realismus*. Bielefeld [u. a.] 2012. S. 34.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 21.

den dargestellten Raum, in seiner Eigenschaft als selektiv und bürgerlich unproblematisch. Andeutungen auf das eigentlich Verschwiegene werden häufig in einen heterotopischen Raum verschoben, aus dem heraus sie zu einer Gesamtheit beitragen, indem sie die „Sinnenwelt“<sup>142</sup>, das „Handgreifliche“<sup>143</sup> eben durch deren Exkludieren einbinden in die Realität des Romans. Die Funktion eines solchen eingebunden-Seins ist es, die tatsächliche Realität, den umgebenden Raum, zu kommentieren oder in Frage zu stellen. Der Gesamttraum erhält dadurch destabilisierende Faktoren, indem die Ränder und Grenzen der bürgerlichen, intakten Sphäre durchlässig oder brüchig werden.<sup>144</sup>

### 3.3 Der dreigeteilte Raum

Bei der Anwendung der Heterotopietheorie auf einen erzählenden Text geht es darum, die Funktion einzelner heterotopischer Räume für den umgebenden Raum herauszuarbeiten. Je nachdem welche Figur, zu welchem Zeitpunkt, welche Heterotopie betritt beziehungsweise schafft, kann der Charakter des Einzelnen, eine spezifische Umbruchsituation sowie der Lebensraum der Figur analysiert werden. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass eine Heterotopie dann konstruiert wird, wenn sich die Figur an der von Lotman definierten Grenze eines semantischen Feldes bewegt. Innerhalb der Heterotopie kommt es jedoch noch nicht zu einem tatsächlichen Grenzübertritt, sondern lediglich zu einem Herantasten, zu einem in-Frage-Stellen der normgebenden Ordnung. Es zeigen sich hier Tendenzen beziehungsweise Entwicklungen, die auf einen (zukünftigen) Grenzübertritt verweisen oder die Grundlage für das endgültige Verlassen einer vorgegebenen Ordnung bilden. Zu dem eigentlichen Grenzübertritt kommt es in demjenigen Raum, der in der vorliegenden Arbeit als *Schwellenraum* bezeichnet wird. Erst hier wird die eindeutige Veränderung zwingend, die in der Heterotopie lediglich möglich ist.<sup>145</sup> Die Grenze zwischen zwei semantisch aufgeladenen Feldern ist innerhalb des Schwellenraumes sowohl für die Figur als auch den Leser deutlich sichtbar. Diese Deutlichkeit muss in den Heterotopien nicht gegeben sein. Die beiden Grenzzräume, Heterotopie und Schwellenraum, können topologisch und topographisch verschieden sein, weisen jedoch meistens eine semantische Ähnlichkeit hinsichtlich ihrer Beschaffenheit auf. Lotmans Modell des zweigeteilten Raumes wird so durch die Heterotopie und den Schwellenraum um Grenzzräume erweitert, die es möglich machen, nicht nur den tatsächlichen Grenzübertritt zu betrachten, sondern auch die Bewegung der

<sup>142</sup> Th. Fontane, Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: W. Keitel (Hrsg.), Theodor Fontane – Sämtliche Werke. Abt. III, Bd. I, München 1969, S. 242.

<sup>143</sup> Ebd., S. 242.

<sup>144</sup> Vgl. B. Moussa, Heterotopien im poetischen Realismus. Bielefeld [u. a.] 2012. S. 22.

<sup>145</sup> Vgl. G. Lehnert, Einsamkeit und Räusche. Warenhäuser und Hotels, in: G. Lehnert (Hrsg.), Raum und Gefühl. Bielefeld 2010, S. 155.



Figur hin zu dieser Grenze, ihr Umgang mit dieser und die Voraussetzungen, die zu einem faktischen Übertritt führen.

Die vorliegende Arbeit geht von einer Dreiteilung des diegetischen Raumes aus:

1. Der Raum diesseits der Grenze, der Ausgangsraum
2. Die Grensräume, die Heterotopie und der Schwellenraum
3. Der Raum jenseits der Grenze, der Zielraum

Im Ausgangsraum wird die prinzipielle Ordnung der diegetischen Welt entworfen. Hier entsteht ein zweigeteiltes semantisch aufgeladenes Feld, in dem die Handlung ihren Ausgangspunkt hat, in dem die Figur zu Beginn verortet ist. Innerhalb der Grensräume tastet sich die Figur an die Grenzen eines semantischen Feldes heran beziehungsweise verlässt es und bricht mit der vorgegebenen, im Ausgangsraum angelegten Ordnung. In den Zielraum, der dem zweiten disjunkten Teilraum in Lotmans Modell entspricht, gelangt eine Figur nach der Grenzverletzung. In ihm kommt es zu einer Neujustierung der prinzipiellen Ordnung oder zu einer Neuverortung der Figur innerhalb der Ordnungsstruktur. Im Zusammenhang mit Ausgangs- und Zielraum werden Innen- und Wohnräume sowie Außenräume untersucht, was sich aus deren semantischer Ähnlichkeit ergibt: Die prinzipielle Ordnung, die innerhalb des Ausgangsraumes entworfen wird, spiegelt sich in den Innen- und Wohnräumen, bei deren Untersuchung Elemente des Interieurs und des Wohnens, also Bereiche der Verwurzelung und Beheimatung, im Fokus stehen. Innerhalb des Außenraumes ist das Erleben der Großstadt, der Natur oder die Wahrnehmung des fremden und entfernten Raumes zentral. Damit verbunden ist das Gefühl der Entwurzelung, der Unsicherheit, die Distanz zu bindenden persönlichen Normen, die in Wohnräumen deutlich werden, oder die Konfrontation mit einer Öffentlichkeit, die innerhalb des Innenraumes auf Abstand gehalten wird. Ausgangs- und Innenraum kodieren demnach einerseits die prinzipielle *Ordnung*, innerhalb derer sich die Figur bewegt, andererseits deren Auswirkungen auf ihre *Privatheit*, ihre heimatliche Verortung und ihre Stellung innerhalb eines engen sozialen Gefüges. Sie stehen meist mit *Statik*, Vertrautheit und Norm in Verbindung. Außen- und Zielraum machen deutlich, wie die Figur innerhalb einer *Öffentlichkeit* agiert, wie sie zu der umgebenden Welt steht und welche *Konsequenzen* diese Öffentlichkeit für den Grenzübertritt einfordert. In ihnen kommt *Dynamik*, Fremde und Störung beziehungsweise Abnorm zum Ausdruck.

### 3.4 Der erzählte Raum – Ort oder Raum?

Der in der vorliegenden Arbeit untersuchte Raum ist in erster Linie der *erzählte Raum*. Dieser entsteht auf der Ebene der *histoire* als von der Figur leiblich erfahrbarer oder als vorgestellter, traumhafter Raum. Ein solcher Raum kann beispielsweise Effi Briests Elternhaus in Hohen

Cremmen sein oder auch ihre Vorstellung von Kessin „als halb sibirische[r] Ort“<sup>146</sup>. De Certeau unterscheidet Raum und Ort, bindet konkrete Handlung an den einen, die grundsätzliche Ordnung an den anderen. Für die vorliegende Arbeit erweist sich eine solche Unterscheidung als ungeeignet, da sich aus ihr das Problem der „Schachtelung“ ergibt. Dabei stellt sich die Frage, wo der Raum beginnt und wo der Ort aufhört. Ist beispielsweise das Elternhaus in Hohen Cremmen ein Ort? Und gehört zu diesem Ort der Garten? Oder sind Haus und Garten zwei Räume, die sich an dem Ort „Anwesen der Familie Briest“ befinden? Keine dieser Fragen lässt sich eindeutig beantworten, da es darauf ankommt, welche Funktion des Ortes oder des Raumes herausgearbeitet werden soll. Versteht man das Anwesen der Briests als Ort, gibt es Aufschluss über die prinzipielle Ordnung, innerhalb derer sich Effi bewegt. Als solcher gehört notwendigerweise der Garten, mit Schaukel und Teich, ebenso wie der Gartensalon, in dem das erste Treffen mit Innstetten stattfindet, dazu. Gleichzeitig kann auch der Garten als Ort verstanden werden, der Effis Kindheit codiert. Dieser Garten ist dann unterteilt in den Raum des Hufeisens und den Raum des Teiches.<sup>147</sup> Diese Schachtelungen lassen sich auch bei genauster Definition nicht vermeiden. Ein und derselbe „Platz“ kann je nach Perspektive Ort oder Raum sein. Auch die Grenzziehung zwischen beiden gestaltet sich in den meisten Fällen als äußerst schwierig beziehungsweise intendiert bereits eine bestimmte Interpretationsrichtung und verkompliziert die Analyse des erzählten Raumes, ohne interpretatorischen Gewinn zu erzielen. Wenn in der vorliegenden Arbeit von Raum die Rede ist, dann meint dies sowohl die *grundsätzliche Umgebung* der einzelnen Figur, beispielsweise die Stadt Berlin, als auch den *konkreten Handlungsschauplatz* beispielsweise die Wohnstube der Frau Nimptsch. So werden durch den Begriff Raum sowohl die „Orte“, die sich auf die außerliterarische Welt beziehen und somit stärker anthropologisch und kulturell determiniert sind, abgedeckt als auch die „Räume“, die ihren Bestand „lediglich“ aus der innerliterarischen Welt erhalten.<sup>148</sup>

Zentraler als De Certeaus Überlegungen sind für die vorliegende Arbeit Lotmans Theorie des künstlerischen Raumes und Foucaults Heterotopie Konzept. Dieses versteht den Raum als Netzwerk verschiedener Relationen, in dem Orte entstehen, wenn Handlung und Raum verknüpft werden.<sup>149</sup> Eine Heterotopie wäre demnach ein Ort. Die Begrifflichkeiten spielen für die Untersuchung des heterotopischen Raumes jedoch eine untergeordnete Rolle. Entsprechend wird im Folgenden zum Zweck der Einheitlichkeit eine Heterotopie ebenso als Raum

<sup>146</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 29.

<sup>147</sup> Vgl. ausführlich zu dieser Unterteilung KAPITEL 5.1 EFFI BRIEST – DER GESCHLOSSENE RAUM.

<sup>148</sup> Vgl. S. Rose, Die Verortung der Literatur. Präliminarien zu einer Poetologie der Verortung, in: M. Huber [u. a.] (Hrsg.), Literarische Räume. Architekturen, Ordnungen, Medien, Berlin 2012, S. 45f.

<sup>149</sup> Vgl. K. Scheiding, Raumordnung bei Theodor Fontane. Marburg 2012, S. 81f.

bezeichnet, wie der „Ort“, zu dem sie in einer Relation steht. Lotman unterscheidet nicht zwischen Ort und Raum. Für ihn ist der

„künstlerische Raum in einem literarischen Werk [...] ein Kontinuum, auf das sich die handelnden Personen verteilen und in dem sich Handlung vollzieht“<sup>150</sup>.

Durch Lotmans Theorie, das Sujet beziehungsweise das Ereignis entstehe erst durch Überschreiten der klassifikatorischen Grenze, wird jedoch das Voranbringen der Handlung an den „Ort“ der Grenze gebunden. Bei der Anwendung Lotmans Theorie geht es weniger um die „Zerstückelung“ des Raumes in Grenzen und Orte als um die Analyse des prinzipiellen Raumes als grundsätzlichen Ordnungs- und Normgeber der erzählten Welt. Der Raum ist dann die umgebende Welt mit ihren Regularien und Wertesystemen, innerhalb der sich die einzelne Figur bewegt. Entsprechend Lotmans Theorie wird davon ausgegangen, dass ein Text verschiedene oppositive Teilräume hervorbringt. Ob es sich bei ihnen um Orte oder Räume handelt, ist dabei letztlich egal. Viel wichtiger ist, in welchem Verhältnis diese Teilräume zueinanderstehen und wie sich die einzelne Figur zwischen diesen Teilräumen bewegt. Die Unterscheidung zwischen Ort und Raum wird in der vorliegenden Arbeit ersetzt durch die Dreiteilung des Raumes, die die erzählte Welt in ein System eingliedert, das einzelne Handlungsabschnitte an spezifische Raumtypen bindet und diesen semantisch ähnlich konnotierte Räume zuordnet. Dadurch ist es möglich, verschiedene Räume, beispielsweise Wohnräume, romanübergreifend zu vergleichen, ohne sich dabei in einer Ort-Raum Unterscheidung zu verlieren. So zeigt sich die Unterscheidung zwischen Innen- und Außenraum als gewinnbringender für das Verständnis der Romane als die Frage, ob sich Botho in der Droschke in einem Ort oder einem Raum durch den Ort oder Raum Berlin bewegt.

#### **4 Der realistische Raum**

##### *Verklärung und Läuterung*

„Er [d. i. der Realismus] ist die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst [...]“<sup>151</sup>

Die vorliegende Arbeit versteht den Begriff Realismus als einen Epochenbegriff der deutschsprachigen Literatur. Präziser ist damit der poetische Realismus in der Zeit von 1848 bis 1898 gemeint. Die zeitliche Eingrenzung orientiert sich an zwei, für die Epoche wichtigen Daten: Dem Beginn der Märzrevolution 1848 und Fontanes Tod 1898. Der Zusatz *poetischer* Realismus legt im Unterschied zu dem Begriff des *bürgerlichen* Realismus den Fokus auf ein

---

<sup>150</sup> J. Lotman, Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa. Kronberg Taunus 1974, S. 208.

<sup>151</sup> Th. Fontane, Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. München 1969, S. 242. (Anm. N. H.)

ästhetisches Verfahren und weniger auf eine soziale Zugehörigkeit oder eine politisch-soziologische Motivierung des Autors.

Der Begriff Realismus wird in der Literaturwissenschaft auf verschiedene Weise genutzt. Zum einen meint er die Literaturepoche in der Mitte des 19. Jahrhunderts, zum anderen können darunter Tendenzen in der Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts zusammengefasst werden, die sich mit der Wechselbeziehung narrativer (Welt-) Entwürfe und empirischer Wirklichkeit auseinandersetzen. Unabhängig davon, was im Einzelnen unter Realismus verstanden wird, kann (realistische) Literatur die empirische Welt nie so darstellen, wie sie *wirklich* ist. Sie kann sich lediglich auf sie, auf ihr Sein beziehen und sie abbilden. Sie ist eine Ontologie der Realität und bleibt, auch bei größter Realitätsnähe, ontisch von ihr unterschieden. Dementsprechend handelt es sich sowohl beim poetischen Realismus als auch bei allgemeineren realistischen Tendenzen um einen „narrativen *Annäherungsprozess*“<sup>152</sup> an die empirische Wirklichkeit.

Die Auseinandersetzung mit der Art der Darstellung und der Darstellbarkeit der Wirklichkeit wird in der Mitte des 19. Jahrhunderts zum wesentlichen Thema literarischer Diskurse. Dem poetischen Realismus geht es dabei nicht um Mimesis, um die einfache Wiedergabe der Realität, sondern um die Erfassung ihrer Vollständigkeit und um das Aufdecken dessen, was unter der rein phänomenalen Oberfläche liegt. Wesentliche Elemente sind dabei die poetische Transformation und die Läuterung des in der Welt vorgefundenen. Die empirische Welt bildet zwar die Grundlage der erzählten Welt, doch erst die *künstlerische* Handlung des Autors transzendiert diese Welt und macht sie zu Kunst.

„Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken. Der Block an sich, nur herausgerissen aus einem größern Ganzen, ist noch kein Kunstwerk, und dennoch haben wir die Erkenntnis als einen unbedingten Fortschritt zu begrüßen, daß es zunächst des Stoffes, oder sagen wir lieber des *Wirklichen*, zu allem künstlerischen Schaffen bedarf.“<sup>153</sup>

Ein Merkmal der künstlerischen Handlung ist es, die literarische Welt von der empirischen Welt und deren Zusammenhanglosigkeit, Grobheit und Willkür zu unterscheiden. Dies geschieht, indem die bestehende ontologische Differenz zwischen Kunstwerk und Welt durch Erzählerkommentare oder ironische Distanzierung in die erzählte Welt eingebunden wird. Durch diese Einbindung ist es möglich, zwischen Wahrnehmung der Welt (Mimesis) und künstlerischer Verarbeitung (Poesis) zu unterscheiden. Es geht darum, diese Unterscheidung zu nutzen, sie auszubauen, um aus ihr eine neue, bessere Sicht auf dasjenige zu erlangen, was der empirischen

---

<sup>152</sup> K. Tebben. Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen, Realismus, Erzählkunst. Heidelberg 2011. S. 10. (Hervorh. i. O.)

<sup>153</sup> Th. Fontane, Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. München 1969, S. 241. (Hervorh. i. O.)

Realität wesentlich ist. Um dies zu erreichen wird all das aus der narrativen Welt ausgeschlossen, was den Blick auf das tiefer liegende Ganze verstellen könnte. Dazu gehört nicht nur das Hässliche, Obszöne oder Kranke sondern auch das Zufällige und Belanglose. Eine solche Ausgrenzung hat zur Folge, dass das Geschilderte als kohärenter Sinnzusammenhang erscheint. Nur ein solcher Sinnzusammenhang, so die realistische Ästhetik, kann Fundament des literarischen Themas sein. Es geht um das, was der phänomenalen Wirklichkeit zugrunde liegt und seine wahre Bedeutung an die Oberfläche bringt. Die ontologische Differenz dient somit der Verdichtung, der Selektion und der Reinigung des schlicht Empirischen.<sup>154</sup> Die für den poetischen Realismus typischen detailreichen Beschreibungen haben darum nicht nur das Ziel, eine Realitätsnähe herzustellen, sondern dienen der Konstruktion von Totalitäten, indem Einzelheiten mit Sinn und Tiefe erfüllt und mit assoziativer und symptomatischer Bedeutung aufgeladen werden.<sup>155</sup> Dadurch entsteht auf der Tiefenstruktur des Textes ein dichtes Geflecht an Symbolen und Motiven, das den eigentlichen Bedeutungszusammenhang herstellt.<sup>156</sup> Die so entstehende Kohärenz der Tiefenstruktur bewirkt die von der diegetischen Welt geforderte Totalität.

„Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d.h. keine zusammenhanglose, im Gegenteil, eine, in der der Zusammenhang sichtbar ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat.“<sup>157</sup>

### *Ausgrenzung*

„[...] zögern wir nunmehr nicht länger, unsere Ansicht darüber auszusprechen, was wir überhaupt unter Realismus verstehen. Vor allen Dingen verstehen wir *nicht* darunter das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten.“<sup>158</sup>

Die geforderte Verklärung und Läuterung der Wirklichkeit erlauben es nicht, problematische (psychische) Zustände zum Thema der Literatur zu machen. Realistisches Erzählen ist ein ästhetizistisches Erzählen. Das Schöne ist der Eigentlichkeit der Wirklichkeit vorzuziehen. Erst die Tiefenstruktur des Textes lässt einen Blick zu auf das Problematische, Tragische oder auch Unbewusste der Figuren. Auf der Oberfläche des Textes dominiert die Verklärung. Dementsprechend ist das Unbewusste weder den Figuren reflexiv zugänglich, noch kommt es zu einer

---

<sup>154</sup> Vgl. G. Plumpe, Einleitung. In: E. McInnes [u. a.] (Hrsg.), *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890*. München 1996, S. 52.

<sup>155</sup> Vgl. I. Meyer, *Im Banne der Wirklichkeit? Studien zum Problem des deutschen Realismus und seinen narrativ-symbolischen Strategien*, Würzburg 2009, S. 340.

<sup>156</sup> Vgl. K. Tebben, *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe*. Heidelberg 2011 S. 21.

<sup>157</sup> O. Ludwig, *Shakespeare-Studien*. Leipzig 1872, S. 264.

<sup>158</sup> Th. Fontane, *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. München 1969, S. 240. (Hervorh. i. O.)

Vermittlung durch den Erzähler, vielmehr ist es durch ein Symbolgeflecht codiert.<sup>159</sup> Auch die Tatsächlichkeit der sich verändernden empirischen Welt kann nur schwer in die diegetische Welt integriert werden. Modernisierungen und Fortschritte in Wissenschaft, Industrie und Kommunikation hinterfragen zunehmend vertraute Normen und Handlungsweisen. Urbanisierung und Bevölkerungswachstum verändern das bekannte Weltbild. Gleichzeitig behalten konventionelle Ordnungsstrukturen in Familie und Staat ihre Gültigkeit. Diese Gleichzeitigkeit, eine „Balance zwischen Innovationen und beharrenden Tendenzen“<sup>160</sup>, ist zwar charakteristisch für die Zeit des Realismus, taucht in der Literatur jedoch nur am Rande auf. Eine Einbeziehung dieser Neuerungen geschieht fast ausschließlich auf symbolischer, indexikalischer oder ikonischer Ebene. Hierbei verweisen Vertreter dieser „neuen Zeit“ nicht auf sich selbst, sondern fungieren als Zeichen, zu denen sich die einzelnen Figuren in bestimmter Weise verhalten. Züge beispielsweise sind in den seltensten Fällen Stellvertreter der modernisierten Welt und des Fortschritts, sondern werden wie selbstverständlich in den bestehenden Raum integriert und stehen indexikalisch für Wünsche oder Sehnsüchte der sehenden oder fahrenden Figur.<sup>161</sup> Problematische soziale Verhältnisse, Schattenseiten der Modernisierung oder politische Umbrüche bleiben weitestgehend unerwähnt, beziehungsweise werden in Form eines plauderhaften Tischgespräches vorgetragen, das meist aufgrund der gelangweilten Reaktion der Damen beendet wird. Trotz solcher Anspielungen auf die politischen Umwälzungen der Zeit handelt es sich bei den Romanen nicht um „politische Strukturanalysen“<sup>162</sup>, sondern um die Darstellung persönlicher Schicksale. Einflüsse von außen wirken dabei zwar unmittelbar auf die Gefühlswelt des Einzelnen ein, zeigen sich jedoch im Romangeschehen nur mittelbar. In der bürgerlichen Sphäre des Realismus tauchen Mitglieder des Arbeitermilieus nur als Randfiguren auf. Tun sie es, fallen sie und ihr Lebensumfeld der Verklärung zum Opfer. Sie fungieren als Kulisse der eigentlichen Handlung, als Versicherung einer Nähe zu Natur und Ursprünglichkeit oder deuten durch ihre weniger starke Bindung an bürgerliche Konventionen mögliche Konflikte an. Moralische Zweifelhaftigkeiten werden dabei jedoch eher belächelt als sanktioniert, oder nur dann thematisiert, wenn sich dadurch die bürgerliche (Haupt-) Figur ihrer eigenen Moral versichern kann. Eine Reflexion dieser „Doppelmoral“ findet kaum statt. Ebenso wenig wird die Rolle der Frau in der Gesellschaft hinterfragt. Das prinzipielle Ordnungssystem des Bürgertums bleibt trotz aller sich zeigender Schwierigkeiten unangetastet.

---

<sup>159</sup> Vgl. K. Tebben, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Heidelberg 2011, S. 21.

<sup>160</sup> G. Plumpe, Einleitung. München 1996, S. 18.

<sup>161</sup> Vgl. ausführlich zum Motiv der Züge KAPITEL 10.1.2.2 EFFI: DEN GANZEN TAG AM FENSTER.

<sup>162</sup> C. Pornschlegel, Theodor Fontane und die Entstehung des Gesellschaftsromans in Deutschland. In: Ch. Bege-  
mann (Hrsg.), Realismus. Epoche-Autoren-Werke, Darmstadt 2007, S. 166.

„Ja, Effi! Alle Leute sympathisieren mit ihr und Einige gehen so weit im Gegensatz dazu, den Mann als einen ‚alten Ekel‘ zu bezeichnen. Das amüsiert mich natürlich, giebt mir aber auch zu denken, weil es wieder beweist, wie wenig den Menschen an der sogenannten ‚Moral‘ liegt und wie die liebenswürdigen Naturen dem Menschenherzen sympathischer sind. [...] Denn eigentlich ist er (Innstetten) doch in jedem Anbetracht ein ganz ausgezeichnetes Menschenexemplar [...].“<sup>163</sup>

Der Konflikt zwischen dem Einzelnen, der Gesellschaft und deren Konventionen wird zwar erwähnt, ist jedoch in das Innere der Figuren verlegt.<sup>164</sup> Eine offene Auseinandersetzung, ein Aufbegehren des Individuums findet nicht statt. Die Normen der Gesellschaft sind soweit verinnerlicht, dass auch der Kampf nur noch im Inneren stattfinden kann und meist tragisch mit dem Tod endet. Es ergibt sich eine komplexe Wechselseitigkeit zwischen fiktionalem Individuum und historischen Zwängen.<sup>165</sup>

Der Realismus konstituiert sich über eine Vielzahl von Ausgrenzungen. Psychische Umstände, moderne Lebenswelten und fremde soziale Milieus werden aus der Realität des Realismus ausgeklammert. Es entsteht eine *konstruierte* Realität, die die Literatur, der *eigentlichen* Realität, als ihr Wesen, unterstellt.<sup>166</sup> Nur in den eng gesteckten Grenzen dieser angenommenen Wirklichkeit kann sich das realistische Programm entfalten. Die Ausgrenzung einzelner Aspekte der Lebenswirklichkeit hängt eng zusammen mit dem Versuch, traditionelle Normen und Konventionen aufrechtzuerhalten. Was sich außerhalb der eng gefassten Grenzen abspielt, gilt als fremd, bedrohlich oder dem „Normalen“ entgegenstehend. Innerhalb der Grenzen entsteht eine Wirklichkeit, die durch Konstanz ausgezeichnet ist, und das Ziel hat, das Eigene zu bewahren und es vor „feindlichen“ Einflüssen zu schützen.<sup>167</sup> Das Zusammenspiel aus Ausgrenzung der Welt und Aufrechterhaltung der normierten Realität hat zur Folge, dass die erzählte Wirklichkeit beständig bedroht wird und in ihrem Entstehen äußerst instabil ist. Zwar wird Realitätsnähe gefordert, doch die empirische Realität bietet nicht das, was der Realist in der Welt vorzufinden hofft und steht so vor dem Problem, die Balance zu finden, zwischen Integration und Selektion. Diese Instabilität kann nur dann behoben werden, wenn die einzelnen Elemente der diegetischen Welt konsequent semantisiert werden und einen einheitlichen und *stabilen* Sinnzusammenhang herstellen. Dementsprechend ereignen sich in der realistischen Welt keine Zufälle, also Momente des Spontanen oder Unvorhersehbaren.<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> Th. Fontane, An Clara Kühnast am 27. Oktober 1895. In: W. Keitel (Hrsg.), Theodor Fontane – Sämtliche Werke. Abt. IV, Bd. IV, München 1982, S. 493f.

<sup>164</sup> Vgl. K. Tebben, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Heidelberg 2011, S. 21.

<sup>165</sup> Vgl. C. Pornschlegel, Theodor Fontane und die Entstehung des Gesellschaftsromans in Deutschland. Darmstadt 2007, S.164.

<sup>166</sup> Vgl. G. Plumpe, Einleitung. München 1996, S. 83.

<sup>167</sup> Vgl. H. Krah, Die „Realität“ des Realismus. In: M. Wunsch (Hrsg.), Realismus (1850 – 1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche, Kiel 2007, S. 90.

<sup>168</sup> Vgl. I. Meyer, Im Banne der Wirklichkeit? Studien zum Problem des deutschen Realismus und seinen narrativ-symbolischen Strategien, Würzburg 2009, S. 343f.

### *Raum als Ordnungsmodell*

Die Modernisierung führt in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Veränderung der Raumwahrnehmung. Eisenbahn und Telegraphie ermöglichen es, große Entfernungen zu überwinden, Städte wachsen rapide an und Straßen- und Schifffahrtswege werden zunehmend ausgebaut. Die bekannten Räume verändern sich und fremde Einflüsse dringen in vertraute Strukturen ein. Ein neues Ordnungsmodell hat sich noch nicht etabliert, auch wenn deutlich wird, dass bisherige Strukturen der neuen Zeit nicht mehr gerecht werden.<sup>169</sup> Diesen Tendenzen begegnet die Literatur des poetischen Realismus, indem sie die Schauplätze in die sichere Sphäre des Bürgertums verlagert: Villa, Haus und Garten sind die Plätze, an denen die Welt außen vorge lassen werden kann, die Stadt mit ihren Fabriken und Arbeitern nicht in die heile Familienwelt eindringen kann. Auch die Provinz fern ab den großen Zentren ist ein geschützter Raum, ein sozialer Mikrokosmos, an dem sich die realistische Handlung vollziehen kann. In solchen gesicherten und abgeschlossenen Räumen ist die handelnde Figur mit den jeweiligen Ordnungsstrukturen und Zeichensystemen vertraut und vor (moralischen) Verunsicherungen und Irritationen geschützt.<sup>170</sup> Erst wenn dieses Ordnungsmodell von außen beeinflusst wird, Grenzen und Räume sich öffnen oder geöffnet werden, verliert die Figur den Halt.

Der konkrete Raum in der Literatur des Realismus ist dementsprechend von zentraler Bedeutung für die Analyse des Textes, da er das Ordnungsmodell der diegetischen Welt codiert. Durch den Raum werden Oppositionen oder Zugehörigkeiten vermittelt, Regularien aufgestellt oder Ideologien gespiegelt. Raumorganisation ist somit immer funktional und dient der Aufrechterhaltung einer spezifischen Ordnung.<sup>171</sup>

#### 4.1 Fontanes Raum

„Es ist mir selber fraglich, ob man von einem Balkon der Landgrafenstraße aus den Willmersdorfer Turm der die Charlottenburger Kuppel sehen kann oder nicht. [...] Schlangenbad ist nicht das richtige Bad für Käthes Zustände; [...] ich bin überzeugt, daß auf jeder Seite etwas Irrtümliches zu finden ist. Und doch bin ich ehrlich bestrebt gewesen, das wirkliche Leben zu schildern.“<sup>172</sup>

### *Realitätsbezug*

Fontanes Zitat macht deutlich, worum es ihm in seinem Realismusverständnis geht. Im Zentrum steht nicht das präzise Abbilden der Wirklichkeit, sondern das Schaffen einer künstlerischen

---

<sup>169</sup> Vgl. Plumpe, Einleitung. München 1996, S. 24.

<sup>170</sup> Vgl. B. Moussa, Heterotopien im poetischen Realismus. Bielefeld [u. a.] 2012, S. 19.

<sup>171</sup> Vgl. H. Krah, Die „Realität“ des Realismus. Kiel 2007, S. 78.

<sup>172</sup> Th. Fontane, An Emil Schiff am 15. Februar 1888. In: W. Keitel (Hrsg.), Theodor Fontane – Sämtliche Werke. Abt. IV, Bd. III, München 1980, S. 586.



Welt, die Bezug nimmt zu der empirischen Welt, diese miteinbezieht und in einen sinnhaften Zusammenhang stellt. Bezüge zu real existierenden Bauwerken, Straßennamen oder Städten kennzeichnen diese künstlerische Welt als aus der empirischen Welt entnommen und als prinzipiell möglich und logisch. Die Wirklichkeit stellt immer den Bezugsrahmen dar. So erklärt sich auch Fontanes Vorliebe dafür, real existierende „Skandale“ der besseren Gesellschaft als Vorlage seiner Romane zu wählen. Dementsprechend wählt Fontane, anders als beispielsweise Keller, Raabe oder Storm als (Haupt-) Schauplatz seiner Romane häufig die Großstadt Berlin. Diese fungiert als Raum, in dem unterschiedliche soziale Schichten aufeinandertreffen und dadurch die meist tragisch endende Geschichte in Gang kommt. Die Stadt als Ganzes ist dabei gegliedert in Einzelräume des Bürgertums und des Arbeitermilieus und häufig abgeschlossen durch (natürliche) Grenzen wie Flüsse, große Straßen oder Stadtviertel. Verweise auf real existierende Plätze oder Bauwerke haben dabei die Funktion, bestimmte Assoziationen, beispielsweise die politische Zugehörigkeit der dort lebenden Figur, hervorzurufen. Trotz Fontanes Realitätsbezuges und der genauen topographischen Verortung der Handlung bilden seine Romane jedoch keine präzisen Zeitbilder oder präzise Abbildungen des städtischen Lebens. Dazu bleibt die dargestellte Welt, entsprechend der Läuterungs-Forderung zu selektiv.<sup>173</sup>

### *Symbolische Aufladung*

Der Raum in Fontanes Romanen ermöglicht zweierlei: Zum einen dient er der Erzeugung einer Realitätsillusion, zum anderen bietet er die Möglichkeit, symbolisch aufgeladen zu werden, um so eine „Bedeutungskulisse“ der eigentlichen Handlung zu schaffen. Bei Fontane vollzieht sich eine solche Aufladung beispielsweise durch die detailgenaue Beschreibung der Innenräume. Beinahe alle Zimmer in seinen Romanen werden nicht nur hinsichtlich ihrer Ausstattung beschrieben, sondern auch in Bezug auf ihre Lage im Haus, ob sie sich rechts oder links, hinten oder vorne befinden. Dadurch werden die in ihnen lebenden Figuren in Beziehung zueinander gesetzt. Richtung und Lage, Größe oder Interieur werden dabei semantisiert und in das semantische Feld der Figurencharakterisierung oder der Figurenkonstellation übertragen. Raum Analogien oder Oppositionen, also topographische Zuschreibungen spiegeln dadurch zwischenmenschliche Beziehungen und Relationen. Die Frage, wie sich die einzelne Figur in einem Raum bewegt oder sich zu diesem Raum verhält gibt häufig mehr Aufschluss darüber, wie die spezielle Situation zu bewerten ist, als das tatsächlich stattgefundenene Gespräch oder die verrichtete Handlung. Der Raum der Figuren erscheint durch diese symbolische Tiefenstruktur

---

<sup>173</sup> Vgl. K. Grätz, Tigerjagd in Altenbrak. Poetische Topographie in Theodor Fontanes Cécile, in: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), Metropole, Provinz und Welt. Berlin. 2013, S. 197f.

„sprechender“, als die Sprachhandlung selbst.<sup>174</sup> Durch diese Aufladung stehen Raum und Figur in einer Wechselbeziehung zueinander. Aus der Perspektive des Lesers betrachtet, wirkt der Raum auf die Figur, indem er ihr einen Platz in der Welt zuweist. Er ermöglicht Aufeinandertreffen und Abgrenzung. Stines Verortung in dem angemieteten Zimmer in der Invalidenstraße dient nicht nur der Realitätserzeugung, sondern bringt sie schon vor Waldemars Auftauchen in Verbindung mit dessen kränklicher Konstitution und macht zugleich die Abgrenzung von ihrer Schwester und deren Lebensentwurf deutlich. Gleichzeitig wirkt die Figur auf den Raum, indem Räume dem Leser durch ihre Perspektive vermittelt werden. Wird beispielsweise das Kessiner Haus fast ausschließlich aus Effis Sicht geschildert, ist es sie, die den Raum gestaltet, auch wenn es in der erzählten Welt tatsächlich Innstetten ist, der für die Einrichtung des Hauses zuständig ist. Dieser Raum wirkt auf die Figuren indem er Sehnsüchte und Ängste zum Vorschein bringt, Heimat und Schutz bietet oder Heimlichkeit und Verstecken ermöglicht. Die Figur beeinflusst den Raum, indem sie ihn mit Projektionen erfüllt, ihn nach ihren Wünschen einrichtet oder bestimmte Hoffnungen an ihn knüpft.<sup>175</sup>

#### *Ausgegrenztes und Verschwiegenes*

An der Figur des Chinesen aus Fontanes Roman *Effi Briest* lässt sich Fontanes Poetik, insbesondere in Bezug auf Ausgrenzung und Verschweigen konkretisieren. Neben den zahlreichen metaphorischen Bedeutungen, die ihm zugesprochen werden, ist seine Figur auch programmatisch zu lesen. Er repräsentiert das ins Extrem gesteigerte Fremde: Er gehört nicht der bürgerlichen, preußischen Welt an und geht eine nicht standesgemäße Beziehung ein. Er verdeutlicht die Angst vor dem Fremden, die mit der Kolonialpolitik einhergeht. Als Repräsentant des „Anderen“ wird er im Tod aus der dörflichen Gemeinschaft ausgegrenzt und im Kessiner Haus als Spuk auf den Dachboden verlagert. In dieser Funktion fasst seine Figur die thematischen Ausgrenzungen des Realismus zusammen: Arbeitermilieu, moralische Verfehlung, politische Entwicklungen und die Psyche der Figur. Darüber hinaus deutet er die realistische Poetologie an, insbesondere Fontanes ästhetisches Verfahren des Verschweigens und sein in-Frage-Stellen der (erzählten) Realität: Der Chinese ist innerhalb des Romans an den Raum des Dachbodens und der Dünen gebunden. Durch diese Verortung gewinnt er Macht über Effi Briest, da er sie in dem unteren Stockwerk und dem Haus „gefangen hält“ beziehungsweise ihrer Bewegung Grenzen setzt. Diese Bedrohung wird dadurch potenziert, dass die eigentliche Geschichte des Chinesen eine narrative Leerstelle bildet. Sie bleibt sowohl für die Figuren als auch für den Leser

---

<sup>174</sup> Vgl. I. Meyer, *Im Banne der Wirklichkeit?* Würzburg 2009, S. 344.

<sup>175</sup> Vgl. K. Grätz, *Tigerjagd in Altenbrak*. Berlin. 2013, S. 199.

weitestgehend unerzählt und verweist dadurch auf eine Dimension der Wirklichkeit, die außerhalb des Erfahrbaren beziehungsweise Erzählbaren steht. Diese Dimension ist es, die Effis Ängste auslöst.<sup>176</sup> Außerfiktional macht die „Chinesengeschichte“ deutlich, worum es Fontane in seiner Literatur geht. Im Zentrum steht nicht die eigentliche Geschichte, nicht die Tatsächlichkeit der Großstadt und nicht der tatsächlich stattgefundenen Ehebruch. Von Bedeutung ist viel mehr die Wirkung, die einzelne Elemente auf die Figur haben. Die metaphorische Aufladung dieser Elemente, die eine Tiefenstruktur herstellt und ihre „Macht“ daraus gewinnt, eigentlich unerzählt, verschwiegen zu sein, steht im Fokus.

### *Perspektive und Wahrheit*

Der literarische Raum ruft bei dem Leser eine bestimmte Vorstellung hervor unabhängig davon, welche Funktion er im Einzelnen erfüllt. Auch wenn der Einzelne nicht die Symbolik des Kessiner Hauses „versteht“ oder sie falsch deutet, so hat er doch ein ungefähres Bild der Wohnsituation im Kopf. Dieses Bild beziehungsweise diese Vorstellung basiert bei Fontane sowohl auf den Schilderungen des Erzählers als auch auf den aus der Sicht der Figuren beschriebenen Eindrücken. Diese unterschiedlichen Perspektiven müssen dabei nicht immer deckungsgleich sein, oder können (selbst innerhalb der Erzählerperspektive) widersprüchlich ausfallen. Folglich stellt der Raum bei Fontane auch die Frage nach der „wahren Realität“. Die Wirklichkeit als „objektives Außen“<sup>177</sup>, als Ansammlung absoluter Entitäten gibt es in seinen Romanen nicht. Dies bezieht sich nicht nur auf den Raum als Wirklichkeitsmodell, sondern auch auf die in ihm stattgefundenen Ereignisse, die häufig aus verschiedenen Perspektiven (auktorialer Erzähler, Figurenrede, Briefe, Gedanken, Träume) geschildert werden und so die verschiedenen Realitätsdeutungen der Figuren deutlich machen.<sup>178</sup> Die einzelnen Perspektiven auf Raum und Ereignis codieren verschiedene Formen der Wahrnehmung, der Erkenntnis oder der Wertvorstellung. Dadurch verliert das eigentliche Ereignis an Bedeutung. Vielmehr geht es darum, wie sich die Figur zu diesem Ereignis verhält, wie sie es in ihre persönliche Realität integriert, wie sie sich ihren Raum schafft und in diesem besteht. Die sich so darstellende Wirklichkeit basiert neben den Einzeldeutungen der literarischen Figuren auf den Schlussfolgerungen und Ausfüllungen des Lesers. Diese ergeben sich unter anderem durch Fontanes elliptisches Erzählen, das wesentliche Teile der Handlung nur andeutet. Entstehende Leerstellen, die sich beispielsweise aus extremen Zeitraffungen ergeben, werden durch den Leser aufgefüllt, der sich dadurch *eine*

---

<sup>176</sup> Vgl. ausführlich zur Thematik des Chinesen KAPITEL 8.2 „DER VON OBEN?“ – AUF DEM DACHBODEN.

<sup>177</sup> M. Andermatt, Haus und Zimmer im Roman. Bern [u. a.] 1987, S. 102.

<sup>178</sup> Vgl. Ch. Begemann, Einleitung. In: Ch. Begemann (Hrsg.), Realismus, Epoche Autoren Werke. Darmstadt 2007, S. 8.

mögliche Realität erschafft. Das Aufzufüllende rekurriert wiederum auf die Tiefenstruktur des Textes, die sich aus den detailgenauen Schilderung des scheinbar Belanglosen ergibt.

## 5 Der Ausgangsraum

Der Ausgangsraum ist derjenige Raum, in dem die Handlung beginnt, in dem die Figuren zu Beginn verortet werden. Er ist der erste Raum, der in den einzelnen Romanen erwähnt wird. Meist handelt es sich dabei um einen konkreten Wohnraum, der durch eine Adresse relativ exakt in einem Stadtbild verortet ist. Der Ausgangsraum stellt jedoch nicht zwangsläufig die heimatliche Verortung einer Figur dar. Durch die Gestaltung dieses Raumes wird die prinzipielle Ordnung der diegetischen Welt kodiert, mit der sich die Figur im Laufe der Handlung konfrontiert sieht. Hier zeigt sich, welche Direktive gültig sind und wie die Figur innerhalb eines sozialen Gefüges wahrgenommen wird oder agiert. Grundlage dafür ist die Anlage der drei Elemente, die laut Lotman wesentlich für einen Sujethaltigen Text sind: Das prinzipielle semantische Feld, das in zwei Teilräume gegliedert ist, die Grenze, die diese Teilräume voneinander trennt, und der Handlungsträger, der sich innerhalb dieser Räume bewegt. Innerhalb des Ausgangsraumes deutet sich demnach bereits an, mit welchen Problematiken die Figur konfrontiert sein wird beziehungsweise welches semantische Feld ihrer Verortung entgegengestellt wird und welche Grenze überschritten werden muss, um in dieses zu gelangen. Ausgehend von dem Entwurf des Ausgangsraumes zeigt sich daher auch, wie eine Heterotopie beziehungsweise ein Schwellenraum beschaffen sein muss, um der gültigen Ordnung eine Störung oder ein Korrektiv entgegenzustellen. Die aus der Anlage des zweigeteilten semantischen Feldes abgeleitete Ordnung des Ausgangsraumes ist eine *außerfiktional erkennbare* Ordnung, die für die Figuren nicht greifbar sein muss. Sie ist ein Strukturelement des Textes, das zukünftige Entwicklungen andeutet, die Figuren in ein spezifisches Gefüge einbindet und so das Organisationsprinzip der jeweiligen Handlung darstellt. Neben dieser außerfiktionalen Ordnung zeigt sich im Ausgangsraum jedoch auch eine innerliterarische Ordnung, eine gesellschaftliche Norm, mit der sich die Figur mehr oder weniger bewusst auseinandersetzt. Mit beiden Formen der Ordnung wird im Lauf der Handlung gebrochen. Dabei verlässt die Figur einen semantischen Teilraum und verstößt gegen eine gesellschaftliche Norm.

### 5.1 Effi Briest – Der geschlossene Raum

#### *Das Hufeisen*

Der Roman *Effi Briest* setzt ein mit der detaillierten Beschreibung des Hauses der Familie von Briest. Der Raum wird *vor* der eigentlichen Handlung und somit auch *vor* den agierenden

Figuren entworfen. Wie Lotman zeigt, fungiert der Raum als Modell der diegetischen Welt und verdeutlicht deren Werte und Normen. Der Entwurf des Anwesens entspricht somit der grundsätzlichen Ordnung, innerhalb derer sich Effi Briests Leben und Handeln bewegen wird. Das Haus wird von der Familie von Briest „schon seit Kurfürst Georg Wilhelm“<sup>179</sup> bewohnt. Effis Lebensraum stellt sich demnach als traditionsreich und sozialgeschichtlich bestimmt dar. Zusammen mit dem Seitenflügel und der dazu parallel verlaufenden Kirchhofsmauer bildet das Haus ein Hufeisen, an dessen offener Seite sich ein Teich befindet. Auf der Gartenseite des Hauses spielt sich das familiäre Leben ab, zu dem, codiert durch den angrenzenden Kirchhof, die Thematik der Vergänglichkeit gehört. Der Tod ist durch den Friedhof zwar auch für die Figuren präsent, jedoch ist er eingebettet in ein ästhetisch ansprechendes Ganzes und steht somit nicht im Kontrast zum Garten und dem dort stattfindenden Leben. Darüber hinaus verweist der Friedhof auf die Hoffnung, auch im Tod Teil der Gemeinschaft des Dorfes zu sein, eine Aussicht, die sich für Effi Briest nicht erfüllen wird. Eine Öffentlichkeit in Form einer dörflichen Zugehörigkeit ist zwar vorhanden, jedoch ist diese durch eine beziehungsweise Ausgrenzung charakterisiert. Ebenso wie die „mittagsstille Dorfstraße“<sup>180</sup>, die in Front des Hauses, also *außerhalb* des familiären Gartenraumes verläuft, findet die „Gemeinschaft im Tode“ *jenseits* der Gartenmauer statt. Effi Briests Lebensraum ist somit gekennzeichnet durch Grenzen, die sie von einer Öffentlichkeit und deren Gemeinschaft ausschließen.

Die Form des Ausgangsraumes (ein Hufeisen) entwirft einen begrenzten und stabilen Raum, symbolisch verweist sie auf eine prinzipiell glückliche Kindheit, indexikalisch auf ein eingebunden-Sein in eine (familiäre) Struktur jedoch auch auf die eine Bewegung begrenzende Funktion des Hauses. Die Elemente Stabilität, Glück und Statik werden dadurch verknüpft und charakterisieren die grundlegende Semantik des familiären Raumes.

Effis Ausgangsraum ist zweigeteilt: Haus, Garten und Kirchhofsmauer bilden den eigentlichen *heimatlichen und normgebenden Raum*, innerhalb dem sie sich bewegt und der die Bereiche Stabilität, Glück und Statik repräsentiert. *Die offene Seite* und der sich dort befindende Teich sind jenseits einer unsichtbaren Grenze lokalisiert, die die Ablösung von einer familiären und traditionsbestimmten Norm ankündigt. Jenseits dieser Grenze kann die Einheit von Stabilität, Glück und Statik nicht mehr aufrechterhalten werden. Verdeutlicht wird dies durch die ersten und einzigen *beweglichen* Elemente innerhalb des Raumes, die sich in der Nähe des Teiches befinden: Boot und Schaukel. Sie verweisen zwar auf eine Öffnung, sind jedoch von Instabilität

---

<sup>179</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 5.

<sup>180</sup> Ebd., S. 5.

geprägt. Der Raum jenseits der Grenze steht dadurch im Kontrast zu dem Gartenraum und ist mit Gefahr, Unglück und Dynamik konnotiert.

Eine solche Raumaufteilung geschieht ausschließlich auf der außerfiktionalen Ebene. Innerfiktional ist es für Effi kein Problem, zum Teich zu gehen, es stellt weder für sie noch für ihre Umgebung eine außergewöhnliche Handlung dar. Außerfiktional wird die Gegensätzlichkeit der beiden Teilräume jedoch am Ende des ersten Kapitels noch einmal durch Effis Reaktion auf die Bitte ihrer Mutter, sich zurechtzumachen, verstärkt. Sie widersetzt sich dieser Aufforderung, um die Schlusen „auf offener See [zu] begraben“<sup>181</sup>. Damit verlässt sie den statischen Raum (das Hufeisen), begibt sich in die Richtung der Öffnung und nähert sich der Grenze ihres familiären Raumes.

Die Zweiteilung des Ausgangsraumes und die Beschreibung von Effis Reaktion kennzeichnet den Roman als sujethaltigen Text im Sinne Lotmans, dessen drei grundsätzliche Elemente im ersten Kapitel angelegt werden:<sup>182</sup>

1. Bei dem prinzipiellen semantischen Feld handelt es sich topographisch verstanden um das Anwesen der Familie von Briest, das gegliedert ist in Gartenraum und in den Raum des Teiches. Topologisch stehen sich die Zuschreibungen „geschlossen“ und „offen“ gegenüber, die mit der semantischen Gegensätzlichkeit von „Glück“ und „Gefahr“ korrespondieren.
2. Die Grenze trennt die beide Teilräume und verläuft entlang des Ufers. Der Gesamttopos „Wasser“ erhält dadurch seine den Roman bestimmende Konnotation als gefährlich und der starren, gesetzten Norm entgegenstehend. Durch eine Bewegung an diese Grenze wird das Sujet in Gang gesetzt, auch wenn es hier noch nicht zu einem tatsächlichen Grenzübertritt kommt.
3. Effi Briest ist die Handlungsträgerin, da sich für sie die Grenze als prinzipiell überwindbar darstellt.

### *Licht und Schatten*

Die Front des Hauses bietet „bei bewölktem Himmel“<sup>183</sup> einen angenehmen Aufenthaltsplatz. An heißeren Tagen jedoch, an denen „die Sonne niederbrannte“<sup>184</sup>, verlagert sich das familiäre Leben an die Rückseite des Hauses. Die Gartenseite des Hauses als eigentlicher Raum der

---

<sup>181</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 13.

<sup>182</sup> Vgl. zu den grundsätzlichen Elementen des sujethaltigen Textes KAPITEL 3.1 JURIJ M. LOTMAN – DER GETEILTE RAUM.

<sup>183</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 5.

<sup>184</sup> Ebd., S. 6.

heimatlichen Verortung hat demnach die Funktion eines Schutzraumes. Als solcher schützt er jedoch nicht nur vor unangenehmer Hitze, sondern auch vor allzu großer Nähe zur dörflichen Gemeinschaft. In Situationen, in denen der Himmel bewölkt ist, also Dunkelheit und Schatten das Leben in einem angenehmen, möglicherweise weichgezeichneten Licht erscheinen lassen, wird die Front des Hauses an der angrenzenden Dorfstrasse als Aufenthaltsort gewählt. Scheint jedoch die Sonne, besteht keine Möglichkeit des Versteckens oder Verschleierns und das Leben verlagert sich in die Abgeschlossenheit der Familie. Der Themenkomplex „Helligkeit versus Dunkelheit“ und damit verbunden die Elemente „Licht versus Schatten“, „Sichtbar machen versus Verstecken“ sind somit bereits in dem grundsätzlichen Lebensraum und der damit einhergehenden Ordnung, innerhalb derer sich Effis Leben abspielen wird, angelegt.

### *Effis Verortung*

Innerhalb des Raumentwurfes taucht Effi Briest als handelnde Figur nicht auf. Sie ist nicht gestalterisch tätig und hat keinen Einfluss auf den Raum und das dadurch angedeutete Ordnungsmodell. Erst nach der Beschreibung der grundsätzlichen Raumkonstruktion erhält Effi ihren Platz im „Fliesengang“<sup>185</sup>. Dieser Ort bildet einen Kontrast zur vorherigen Beschreibung des Hauses: „In Front des [...] Herrenhauses zu Hohen-Cremmen fiel heller Sonnenschein [...]“<sup>186</sup>, während Effis Platz „im vollen Schatten“<sup>187</sup> liegt. Der Seitenflügel des Hauses befindet sich „rechtwinklig angebau[t]“<sup>188</sup> und grenzt an einen „weiß und grün quadrierten Fliesengang“<sup>189</sup>. Ihm gegenüber, „in Richtung und Lage genau [...] entsprechend“<sup>190</sup>, befindet sich die Kirchhofsmauer, die von einer „kleinen weiß gestrichenen Eisentür“<sup>191</sup> unterbrochen wird. Wesentliche Elemente des Anwesens sind streng angeordnete Artefakte aus beständigen beziehungsweise unverwüstlichen Materialien, die sich in erster Linie durch ihre Statik auszeichnen. Effi hingegen sitzt vor „offene[n], von wildem Wein umrankte[n] Fenster[n]“<sup>192</sup>. Ihr Platz stellt sich als naturnaher Raum dar, in dem die beweglichen und geöffneten Elemente der Statik des umgebenden Raumes entgegenstehen. Selbst eigentlich invariable Elemente der Raumbeschreibung, wie die Fenster („offen“<sup>193</sup>) und die kleine Steintreppe („vorspringen[d]“<sup>194</sup>) werden mit dynamischen Adjektiven konnotiert. Die Verortung Effis in einen solchen Raum wiederholt ihre

---

<sup>185</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 6.

<sup>186</sup> Ebd. S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>187</sup> Ebd. S. 6. (Hervorh. N. H.)

<sup>188</sup> Ebd. S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>189</sup> Ebd. S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>190</sup> Ebd. S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>191</sup> Ebd. S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>192</sup> Ebd., S. 6. (Hervorh. N. H.)

<sup>193</sup> Ebd., S. 6.

<sup>194</sup> Ebd., S. 6.

isolierte Stellung, die bereits durch den Verweis auf den Kirchhof und die Dorfstrasse angedeutet wurde. Sie ist nicht nur durch Be- und Ausgrenzungen von einer dörflichen Gemeinschaft ausgeschlossen, sondern ist auch innerhalb ihres Heimatraumes nicht vorbehaltlos genuiner Teil des Ganzen. Zudem zeigt sich hier der umgebende Raum, die umgebende Welt als von starren Normen und Konventionen bestimmt, in die Effi, „immer am Trapez, immer Tochter der Luft“<sup>195</sup> gar nicht hineinpassen kann. Noch bevor sie sich überhaupt an das Ufer heranwagt, geschweige denn sich auf Crampas einlässt, lebt sie in einem schattigen Zwischenraum, der sie von der Tatsächlichkeit des Raumes entfernt.

### *Das Herrenhaus im Fokus*

Scheidung vergleicht die Art der Raumerschließung zu Beginn des Romans mit der modernen Form des Kammerschwenks.<sup>196</sup> Dadurch wird die Imagination des Lesers nach und nach auf einzelne Aspekte und Details des Briestschen Garten gelenkt. Der Standpunkt der Beobachtung bleibt dabei unverändert. Zudem wird der Eindruck erweckt, der Erzähler befinde sich auf einer „Seinsebene“<sup>197</sup> mit den später agierenden Figuren. Er blickt nicht von außen oder einem erhöhten Standpunkt aus auf den Raum, sondern ist mitten in ihm. Diese Art der Raumerschließung macht deutlich, dass der Fokus der Handlung nicht auf der großen umgebenden Welt liegt, sondern auf dem „abgeschlossenen heimatlichen Idyll“<sup>198</sup>. Einen zentralen Stellenwert in der Beschreibung nimmt stets das Haus selbst ein nicht Hohen-Cremmen oder die umgebende Landschaft. Der Raum stellt sich als „innerlich verstrebt[e], unverrückbare Konstruktion“<sup>199</sup> dar, in der die einzelnen Elemente (und Figuren) ihren vorherbestimmten Platz haben.<sup>200</sup> Die Form dieser Raumvermittlung codiert, von wem die Ordnung, innerhalb derer sich Effi bewegt, ausgeht. Maßgebend ist das heimatliche Idyll, das Herrenhaus der Familie von Briest und die dort herrschende Struktur und Norm. Dieses Idyll ist durch verschiedene Begrenzungen vor äußeren Einflüssen geschützt beziehungsweise in der Lage, sich von diesen zu distanzieren: Das, was sich außerhalb des Herrenhauses befindet, wird zwar wahrgenommen, jedoch nur durch (offene) Fenster, kleine Eisentüren, über Mauern oder durch den Teich auf Abstand gehalten. Dieser Abstand sichert das (Selbst-) Bild der Briests und sorgt für die Aufrechterhaltung der Ordnung und Stabilität. Dementsprechend bleibt Effi nach dem Ehebruch die Rückkehr in das Elternhaus (zunächst) verwehrt.

---

<sup>195</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 7.

<sup>196</sup> Vgl. K. Scheiding, *Raumordnung bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 112.

<sup>197</sup> P. Meyer, *Die Struktur der dichterischen Wirklichkeit in Fontanes Effi Briest*. München 1961, S. 128.

<sup>198</sup> K. Scheiding, *Raumordnungen bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 112.

<sup>199</sup> P. Meyer, *Die Struktur der dichterischen Wirklichkeit in Fontanes Effi Briest*. München 1961, S. 37.

<sup>200</sup> Vgl. ebd., S. 37.



„[A]uch das elterliche Haus wird Dir verschlossen sein; wir können Dir keinen stillen Platz in Hohen-Cremmen anbieten, keine Zuflucht in unserem Hause, denn das hieße das, dies Haus von aller Welt abschließen, [...]“<sup>201</sup>

Grund für diese Ablehnung ist nicht, dass Familie von Briest „zu sehr an der Welt hing[e] und ein Abschiednehmen von dem, was sich ‚Gesellschaft‘ nennt, [ihnen] als etwas unbedingt Un-erträgliches erschiene [...]“<sup>202</sup>, vielmehr geht es darum „Farbe [zu] bekennen“<sup>203</sup>. Das Vergehen bleibt außerhalb des idyllischen Raumes. Die Schutzfunktion des Ausgangsraumes, die in Bezug auf Licht und Schatten bereits erläutert wurde, wendet sich nun gegen Effi. Ihre Verfehlung ist zu groß, als dass sie durch ein bisschen Schatten an der Rückseite des Hauses kaschiert werden könnte. Das elterliche Haus repräsentiert das eigentliche Fundament der Briestschen Moralvorstellung, in das Effi aufgrund ihres Vergehens nicht mehr hineinpasst. Erst drei Jahre später, Effi ist bereits stark „kränk[elnd]“<sup>204</sup>, wird der Verstoß aufgehoben und Effi darf nach Hohen-Cremmen zurückkehren.

Fasst man die bisherigen Ergebnisse zusammen, ist Effi Briests Elternhaus, der Ausgangsraum, durch folgende wesentlichen Merkmale charakterisiert:

1. Der Ausgangsraum wiederholt durch seinen Aufbau eine Ordnung, die auf Tradition beruht und von der Familie getragen wird. Der umgebende Raum (dörfliche Gemeinschaft und Öffentlichkeit) wird ausgegrenzt beziehungsweise auf Abstand gehalten.
2. Der Ausgangsraum ist durch die Trias von Stabilität, Statik und Glück bestimmt. Eine Bewegung aus diesem Raum ist nur in eine Richtung möglich. Die Öffnung beziehungsweise das Verlassen des Raumes impliziert jedoch das Übertreten einer normgebenden Grenze und bedeutet somit die Abkehr von Tradition (Stabilität), Ordnung (Statik) und Familie (Glück). Mit dem Ausgangsraum wird das semantische Feld der Geschlossenheit und Sicherheit verknüpft, während die Topographie des Wassers mit der Semantik der Gefahr belegt wird.
3. Der Ausgangsraum bietet ein gewisses Maß an Schutz und die Möglichkeit des Sich-Entziehens vor den Widrigkeiten der umgebenden Welt. Mit diesem Schutzraum wird das topologisch-semantische Feld des Schattens, der Dunkelheit und des Versteckens verknüpft.
4. Innerhalb des Ausgangsraumes hat Effi ihren ihr zugewiesenen Platz, jedoch steht dieser dem umgebenden Raum konträr gegenüber. Effis Charakter wird durch den ihr

---

<sup>201</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 301.

<sup>202</sup> Ebd., S. 301.

<sup>203</sup> Ebd., S. 301.

<sup>204</sup> Ebd., S.306.

zugewiesenen Ort näher bestimmt und mit dem semantischen Feld der Offenheit, Beweglichkeit und Natürlichkeit konnotiert.

Basierend auf den Überlegungen zu diesem Ausgangsraum und der sich dort andeutenden Grenze soll untersucht werden, was eine Heterotopie für einen solchen Raum leisten muss. Ein Raum jenseits der Grenze, hier als Zielraum bezeichnet, muss laut Lotman in einem gegensätzlichen Verhältnis zu dem Raum diesseits der Grenze stehen. Die Heterotopie kann im Gegensatz zu einem solchen Zielraum Elemente beider Räume in sich vereinen, da der tatsächliche Grenzübertritt hier noch nicht vollzogen wird. Darüber hinaus kann ein Raum verschiedene Heterotopien hervorbringen beziehungsweise begünstigen. Die hier dargestellten Forderungen an eine Heterotopie müssen somit nicht in *einer* Heterotopie verwirklicht werden, sondern können sich in zahlreichen Varianten entfalten. Wesentlich ist, dass das Motiv für das Betreten oder Schaffen einer Heterotopie von den Prinzipien und der Beschaffenheit des umgebenden Raumes ausgeht und in diesem angelegt ist. Foucault unterscheidet zwischen Illusions- und Kompensationsheterotopien. Ausgehend von der Beschreibung des Ausgangsraumes in *Effi Briest* kann im weiteren Verlauf der Handlung keine Kompensationsheterotopie entworfen werden, da eine solche den Raum (im Unterschied zum Gegenraum) als wirr und ungeordnet erscheinen lässt. Der Ausgangsraum von Effi Briest ist jedoch bereits so organisiert und geordnet, dass eine Kompensationsheterotopie dies nur schwer potenzieren könnte. Die Funktion der Heterotopie muss jedoch sein, den Raum in Frage zu stellen beziehungsweise ihn zu kommentieren. Dies ist in Form einer Illusionsheterotopie möglich, da hier der Raum als noch stärkere Illusion entlarvt werden kann. Innerhalb einer solchen Illusionsheterotopie ist es möglich, denjenigen Elementen zu begegnen, die der Ausgangsraum ausklammert. Prinzipiell sind Heterotopien, Räume, „die sich allen anderen widersetzen, [...] sie auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen“<sup>205</sup>. Als Gegenraum müssen sie also in einer relationalen Wechselbeziehung zu dem Raum stehen. In Bezug auf Effi Briests Ausgangsraum bedeutet dies für eine Heterotopie folgendes:

1. Die Illusionsheterotopie kommentiert den Ausgangsraum, indem sie ihn und die von ihm ausgehende Ordnung als Illusion als paradiesischen und damit realitätsfernen Entwurf charakterisiert. In ihrer Funktion, als den Ausgangsraum *ersetzend* oder sich ihm *widersetzend*, kann sie dabei entweder eine neue Abgeschlossenheit entwerfen oder eine außerfamiliäre Welt und dadurch eine neue Öffentlichkeit schaffen.
2. Die Heterotopie bricht die Trias von Stabilität, Statik und Glück beziehungsweise ersetzt oder neutralisiert eines ihrer Elemente. Dies geschieht durch eine *Bewegung*, die die Handlungsträgerin Effi von Tradition, Ordnung und Familie entfernt. Dies entspricht

---

<sup>205</sup> M. Foucault, Die Heterotopien. Berlin 2005, S. 10.

dem Foucaultschen Grundsatz, dass eine Heterotopie sich durch die Gleichzeitigkeit von Öffnung (dem Betreten einer Heterotopie) und Schließung (dem Verlassen eines anderen Raumes) auszeichnet<sup>206</sup>. Die Heterotopie ist an das semantische Feld der Gefahr, an die Topographie des Wassers und die Topologie der Offenheit und Dynamik gebunden.

3. Die Heterotopie widersetzt sich dem Ausgangsraum, indem sie der Handlungsträgerin die Option des sich-Zeigens gibt. Damit einher geht jedoch das Verlassen eines Schutzraumes. Eine solche Heterotopie ist an das topologisch-semantische Feld der Helligkeit und des sichtbar-Werdens geknüpft<sup>207</sup>.
4. Für die Handlungsträgerin stellt die Heterotopie den Raum dar, der den umgebenden Raum reinigt, indem sie hier als genuiner Teil auftreten kann. Als solcher ist der Gegenraum an Effi Briests Charakter gebunden und mit dem semantischen Feld der Beweglichkeit und Natürlichkeit konnotiert. Dadurch ergibt sich eine Wechselbeziehung zum Ausgangsraum, da Effis Isolation hier aufgehoben werden kann.

## 5.2 Irrungen Wirrungen – Der versteckte Raum

### *Der Erzähler als Flaneur*

Die Beschreibung des Raumes in *Irrungen Wirrungen* erfolgt in Form eines „sprachlichen Spaziergangs“<sup>208</sup>. Es scheint, als ginge der Erzähler an der Gärtnerei vorbei und schildere dabei die Eindrücke eines (zufällig) des Weges kommenden Passanten. Die implizierte Bewegung des Erzählers, ein beobachtendes Schlendern, deutet die Bewegungen Lenes und Bothos an, die sowohl körperlich in Form zahlreicher Spaziergänge als auch im Hinblick auf eine Annäherung zweier sozialer Schichten stattfindet.

### *Das Wohnhaus in der Stadt*

Der Roman *Irrungen Wirrungen* setzt ein mit der Beschreibung der Dörrschen Gärtnerei und des dazugehörigen Wohnhauses von Frau Nimtsch und ihrer Pflgetochter Lene. Die Anlage befindet sich „[an] dem Schnittpunkte von Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße, schräg

---

<sup>206</sup> Vgl. M. Foucault. *Die Heterotopien*. Berlin 2005, S. 18.

<sup>207</sup> Sichtbar-Werden bezieht sich hier auf Effi Briests Selbstverständnis. Die Affäre mit Crampas verspricht zumindest kurzzeitig den Weg heraus aus ihrer Rolle als vernachlässigte und isolierte Ehefrau. Sichtbar-Werden bedeutet dann in erster Linie die *Möglichkeit* zu besitzen, eigene Räume für sich selbst zu erschließen. Eine Möglichkeit, die ihr Innstetten in Kessin verwehrt. Dass der Ehebruch jedoch für Effi keine Selbstfindung, sondern im Gegenteil Selbstverlust darstellt wird in KAPITEL 8.1.1 „GEHT NICHT, [...] HAFENPOLIZEI.“ sowie KAPITEL 9.1 „DA WIRD ES DANN EIN SOOG – DER SCHLOON näher betrachtet. (Vgl. dazu auch K. Tebben, *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe*. Heidelberg 2011, S. 281.)

<sup>208</sup> K. Scheiding, *Raumordnungen bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 117.

gegenüber dem ‚Zoologischen‘<sup>209</sup>. Anders als in *Effi Briest* wird hier der umgebende Raum in die Beschreibung des Ausgangsraumes miteinbezogen, der Wohnort in die Gesamtheit der Stadt Berlin eingeordnet. Die Verortung des Ausgangsraumes an den *Schnittpunkt* zweier Straßen deutet das Thema des Romans an: Es geht um das Aufeinandertreffen zweier Welten.<sup>210</sup> Voraussetzung dafür ist, dass Lene ihren natürlichen Raum verlassen kann. Durch die Nennung der beiden Straßennamen ist ihr Ausgangsraum weniger begrenzt als der Effi Briests. Dieser offene Charakter wird dadurch verstärkt, dass im Fokus der Beschreibung nicht nur das Wohnhaus selbst, sondern auch die Gärtnerei der Familie Dörr steht. Gärtnerei, Wohnhaus und Holztürmchen bilden eine Einheit. Dörr, der die Gärtnerei bewirtschaftet, ist der Vermieter der Nimptschs. Bei Lene und ihrer Pflegemutter handelt es sich nicht um eine wohlhabende Familie, deren Wohnhaus sich seit Generationen im Familienbesitz befindet, sondern um „einfache“ Näherinnen. Lenes Ausgangsraum ist somit geprägt von ihrem sozialen Status, der sich für Botho als Rechtfertigung der Trennung erweisen wird, die es ihm ermöglicht, seine finanzielle Situation durch die Heirat mit Käthe von Sellenthin zu verbessern.<sup>211</sup>

### *Das Schloss*

Die Nähe zum (exotischen) Zoologischen Garten lässt das Wohnhaus als Idyll innerhalb der Großstadt erscheinen. Diese Konnotation wird verstärkt durch Frau Nimptschs Bezeichnung der Gärtnerei und des Holztürmchens: „Denn ein Schloß is es und bleibt es. Hat ja ’nen Thurm“<sup>212</sup>. Ein Schloss als Märchenmotiv<sup>213</sup> verweist zwar auf Herrschaftlichkeit und die Vorstellung einer phantastischen und utopischen Idylle, jedoch auch auf den Glanz einer vergangenen Zeit. Dadurch ist Lenes Ausgangsraum geprägt von der Dualität einer imaginierten Welt und einer sich andeutenden Vergänglichkeit. Darüber hinaus deutet Frau Nimptschs Bezeichnung

---

<sup>209</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 5.

<sup>210</sup> vgl. K. Scheiding, *Raumordnungen bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 128.

<sup>211</sup> Grundlegendes zur „Fehldeutung“ von Bothos Trennungsmotiven: Vgl. K. Tebben, *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe*. Heidelberg 2011, S.270ff.

<sup>212</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 6. (Hervorh. N. H)

<sup>213</sup> Der Beginn des Romans wird in der Forschung zum Teil als märchenhafte Idylle bezeichnet, in der der Verweis auf das „Schloß“ und Lenes unklare Herkunft nur zwei von zahlreichen Märchenmotiven darstellen. Die vorliegende Arbeit verzichtet auf den Begriff des Märchens, da es ein wesentliches Charakteristikum des Märchens ist, ohne eine zeitlich-räumliche Festlegung auszukommen, was es von den hier untersuchten Romanen unterscheidet. Märchen *motive* sind zwar wesentlich für den Roman und den Romanbeginn, jedoch soll hier eben die räumliche Festlegung untersucht werden, ohne dabei die literaturwissenschaftliche Begrifflichkeit des Märchens allzu weit zu dehnen. Wenn in der vorliegenden Arbeit von Idylle und Utopie gesprochen wird, sind damit auch die Assoziationen, die mit der *umgangssprachlichen* Bedeutung des Märchens einhergehen, gemeint, beispielsweise stereotype Schauplätze oder typisierte Figurenkonstellationen. Hierfür bietet sich auch der Begriff des Genrebildes an, bei dem es um die Darstellung eines „beschaulichen bürgerl. oder ländl. Familien- und Alltagsleben [geht].“ (G. von Wilpert, *Genrebild*. In: G. von Wilpert (Hrsg.), *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 2001, S. 305.) Vgl. zu den verschiedenen Märchenmotiven bspw. K. Bauer, *Anhang - Irrungen Wirrungen*. In: Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. In: K. Bauer (Bearb.), *Große Brandenburger Ausgabe 10*. Berlin 1997, S. 197f.

die Problematik des fehl-am-Platz-Seins an: Frau Dörr, ebenfalls in früheren Zeiten Geliebte eines Grafen, wohnt heute nach der Heirat mit Dörr in einem Gärtnerei-Schloss. Befand sie sich damals gesellschaftlich nicht am „richtigen“ Platz, lebt sie heute an einem Ort, der zumindest dem Namen nach nicht ihrer gesellschaftlichen Stellung entspricht. Ein wenig Glanz der ehemaligen Beziehung kann jedoch in die Realität und die bestehende Ehe herübergerettet werden, auch wenn die äußeren Umstände des Baus die ehemalige Beziehung eher karikieren als idealisieren. Diese Wohnsituation spiegelt den Charakter der Bewohner wider. Frau Nimptsch und Lene, selbst wenn letztere sich vermeintlich immer des drohenden Endes der Beziehung bewusst ist, scheinen insgeheim einer Traumwelt verfallen zu sein. Das Personal des Ausgangsraumes wiederholt dadurch dessen äußeren Anschein beziehungsweise bestätigt ihn als idyllisches Schloss einer kleinen „Lebensgemeinschaft“, deren weibliche Mitglieder die Vorstellung, als Prinzessin aus dem tristen Dasein gerettet zu werden und in das „königliche Schloss“ gebracht zu werden, nie ganz aufgegeben konnten. Dementsprechend ist auch irrelevant, welche Stellung Botho tatsächlich hat, über welchen Reichtum er verfügt und in welchem „Schloss“ er in Wirklichkeit lebt. Diese Form der Vorstellungswelt deutet ein prinzipielles Problem sowohl Lenes als auch Bothos an: Die Liebe, die beide für einander empfinden, ist ebenso wenig wie das Dörrsche Schloss *echt*. Vielmehr geht es dabei um *Ideen* einer Beziehung, einer Liebe, eines Schlosses aber auch um die Ideen von sich selbst und dem anderen, die von Projektionen, persönlichen (verdrängten) Erlebnissen oder Phantasien bestimmt sind.<sup>214</sup>

Lenes Wohnhaus ist eingebunden in eine idyllische Topographie aus Zoologischem Garten und Schloss. Durch die heutige Nutzung des Schlosses als Gärtnerei haftet beiden Elementen eine Naturhaftigkeit an, der jedoch Grenzen gesetzt werden. Während im Zoologischen Garten die Natur als ästhetisches Element begriffen und in diesem Sinne geordnet wird, dient sie im Fall der Gärtnerei dem Lebensunterhalt und wird dahingehend normiert. Deutet man Natur, Naturnähe und Natürlichkeit als indexikalisches Zeichen einer auf Leidenschaft basierenden Liebe, ist durch eine solche Normierung das Thema der Regelkonformität und Beschränkung der bedingungslosen Liebe angedeutet. Verstärkt wird die Dualität des einerseits idyllischen und andererseits stark kultivierten Raumes durch den Verweis auf das „halb weggebrochene Ziffernblatt“<sup>215</sup> und das Fehlen der Uhr selbst. Der Raum stellt sich zum einen als zeitlos beziehungsweise der Zeit enthoben zum anderen als dem Verfall geweiht dar. Intensiviert wird dies dadurch, dass in der diegetischen Gegenwart dieser Ausgangsraum bereits nicht mehr vorhanden ist und nur in der Präteritumform beschrieben werden kann: „An dem Schnittpunkte von

---

<sup>214</sup> Vgl. K. Tebben, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Heidelberg 2011, S. 188.

<sup>215</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 5.

Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße [...] befand sich in der Mitte der 70er Jahre noch eine große [...] Gärtnerei [...].<sup>216</sup> Der Ausgangsraum ist damit bereits zu Beginn durch Vergänglichkeit charakterisiert und nimmt das Ende der Beziehung von Lene und Botho vorweg.

### *Das Versteckte*

Die wichtigsten und zugleich auffälligsten Elemente der Raumbeschreibung sind die des versteckt-Seins und des Undeutlichen. Der hypotaktische Stil der Raumbeschreibung macht es zunächst äußerst schwierig, eine genaue Vorstellung der lokalen Gegebenheiten zu erlangen. Während der Erzähler in *Effi Briest* einen genauen Aufbau des Anwesens entwirft, scheint die detailreiche Beschreibung in *Irrungen Wirrungen* eher der Verschleierung der tatsächlichen Gegebenheiten zu dienen. Beinahe jede Aussage über den Raum wird mit einem Verweis auf Ungenauigkeit beziehungsweise Unsicherheit eingeschränkt: Das „Wohnhaus [konnte] trotz aller Kleinheit und Zurückgezogenheit, [...] sehr wohl erkannt werden [...]“<sup>217</sup>. Jedoch ist das „Gesamtgewese der Gärtnerei“<sup>218</sup> von diesem Wohnhaus „wie durch eine Kulisse versteckt“<sup>219</sup>, nur der sichtbare Turm lässt „vermuthen, daß hinter dieser Kulisse noch etwas anderes verborgen sein müsse“<sup>220</sup>. Lediglich eine „Taubenschaar und [...] [ein] gelegentliches Hundegeblaff“<sup>221</sup> lässt erahnen, dass sich hinter Türmchen und Wohnhaus noch etwas anderes verbirgt. „Wo dieser Hund eigentlich steckte, das entzog sich freilich der Wahrnehmung“<sup>222</sup> obwohl eine

„aufstehende Haustür einen Blick auf ein Stückchen Hofraum gestattete. Ueberhaupt schien sich nichts mit Absicht verbergen zu wollen, und doch mußte jeder, der zu Beginn [der] Erzählung des Weges kam, sich an dem Anblick des dreifenstrigen Häuschens und einiger im Vorgarten stehender Obstbäume genügen lassen.“<sup>223</sup>

Der Raum ist aufgrund dieser Einschränkungen in erster Linie durch „abwesende Eigenschaften“<sup>224</sup> bestimmt. Die einzelnen Elemente des Raumes werden zwar erwähnt, dennoch ist es nicht möglich, ein umfassendes und eindeutiges Bild der Wohnsituation zu erlangen. Durch die Formulierung, dass sich nichts „mit Absicht verbergen“<sup>225</sup> will, wird jedoch deutlich, dass es sich nicht um ein absichtsvolles, aktives Verstecken handelt. Vielmehr wird betont, dass es der *natürlichen* Charakteristik der Gärtnerei entspricht, nicht vollständig Teil der umgebenden

---

<sup>216</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 5.

<sup>217</sup> Ebd., S. 5.

<sup>218</sup> Ebd., S. 5.

<sup>219</sup> Ebd., S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>220</sup> Ebd., S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>221</sup> Ebd., S. 5.

<sup>222</sup> Ebd., S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>223</sup> Ebd., S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>224</sup> B. Assert, *Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts*. (Diss. Uni.) Tübingen 1973, S. 50.

<sup>225</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 5.

Stadt zu sein. Der Raum in seiner Vollständigkeit bleibt verborgen und kann nur von demjenigen in Gänze wahrgenommen werden, der sich innerhalb des Raumes selbst befindet. Lenes Ausgangsraum ist somit zwar durchaus Teil der Stadt, der Straße, jedoch bleibt sie und das dort stattfindende Leben zumindest teilweise im Verborgenen. Dabei handelt es sich um ein vielfaches verborgen-Sein: So entzieht sich der Raum zu Beginn des Romans sowohl dem Blick der Öffentlichkeit und des flanierenden Erzählers als auch dem Leser. Dieser erhält erst nach der Beschreibung der allgemeinen Topographie Einblick in das stattfindende Leben der Figuren. Der Standpunkt des Erzählers verändert sich dabei und wechselt von der Straßenseite in das Wohnhaus und das „Vorderzimmer [mit dem] kaum fußhohen Herd“<sup>226</sup> der Frau Nimptsch. Die Art dieser Raumbeschreibung deutet den Themenkomplex des Versteckens und des sich Entziehens an, der in der Beziehung von Lene und Botho eine zentrale Rolle einnimmt.

Diese Passage ist jedoch auch eine Allegorie der poetisch-realistischen Vorgehensweise beziehungsweise des Lesens und Schreibens selbst.<sup>227</sup> Die detailreiche Beschreibung entspricht der realistischen Forderung nach Realitätsbezug. Die einzelnen Details werden jedoch nicht nur schlicht beschrieben, sondern in Beziehung zueinander gesetzt, wodurch sie eine Tiefenstruktur bilden. Durch das versteckt-Sein dieser Elemente steht nicht die Tatsächlichkeit der Erscheinung im Vordergrund, sondern deren eigentliches Wesen. Darüber hinaus verweist dieses versteckt-Sein, dieses nicht-gänzlich-Sichtbare, auf das Zusammenspiel von Ergänzung beziehungsweise Interpretation und dem in der Realität vorgefundenen „Rohmaterial“<sup>228</sup>, von Fontane metaphorisch als „Marmorsteinbruch“<sup>229</sup> bezeichnet. Auch wenn sich dieses Rohmaterial nicht „mit Absicht“ vor dem Leser einerseits und dem Erzähler andererseits verbirgt, so müssen doch aufgrund der „perspektivische[n] Bedingtheit der Wahrnehmung“<sup>230</sup> einzelne Teile im Verborgenen bleiben und sind auf die Füllung durch den Leser angewiesen. Bei der anfänglichen Beschreibung des Ausgangsraumes handelt es sich somit um eine ikonische Darstellungsform, da sie eine Ähnlichkeit zwischen Original (Rohmaterial) und Zeichen evoziert. Der Leser, der diese Zeichen deutet und interpretiert, befindet sich dadurch in derselben Position, hat die selbe „Arbeit“ zu leisten wie der Beobachter des Raumes, der Erzähler.<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 6.

<sup>227</sup> Vgl. R. Helmstetter, Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus, München 1998, S. 146.

<sup>228</sup> Ebd., S.145.

<sup>229</sup> Th. Fontane, Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. München 1969, S. 241.

<sup>230</sup> R. Helmstetter, Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. München 1998. S. 145.

<sup>231</sup> Vgl. ebd., S. 146

### *Lenes Verortung*

In der Konstruktion des Raumes taucht ebenso wie in *Effi Briest* keine handelnde Figur auf. Der Raum und die von ihm ausgehende Ordnung werden auch hier vor den Figuren und der eigentlichen Handlung entworfen. Anders als Effi Briest wird Lene Nimptsch kein Ort in der Raumbeschreibung zugewiesen. Ihre erste Erwähnung erfolgt in Form eines „über-sie-Sprechens“ durch Frau Dörr und Frau Nimptsch: „Lene, [...], is ausgeflogen un hat mich mal wieder in Stich gelassen“<sup>232</sup>. Auch sie wird wie der Ausgangsraum selbst zu Beginn der Handlung durch „abwesende Eigenschaften“<sup>233</sup> bestimmt. Sie ist Gegenstand eines Gespräches und als solches zwar in dem Raum verortet, jedoch tritt sie nicht faktisch als handelnde oder sprechende Figur auf. Durch diese Inexistenz erhält Lene eine dynamische Komponente. Sie ist nicht fest verankert an einem ihr zugewiesenen Platz, sondern bewegt sich aus ihrem Ausgangsraum heraus. Lenes Ausgangsraum verweist dadurch weniger auf eine prinzipielle Ordnung, sondern spiegelt Lenes Stellung innerhalb einer Gemeinschaft wider. Ebenso wie der Erzähler zu Beginn der Handlung das Wohnhaus beobachtet und über es spricht, beobachten Frau Dörr und Frau Nimptsch Lene und stellen Vermutungen über ihre Beziehung zu Botho an. Wie der Raum ist auch Lene und ihre Beziehung Objekt der Betrachtung und kann als solches nicht in seiner Vollständigkeit erfasst werden.

Fasst man die bisherigen Ergebnisse zusammen, ist Lene Nimptschs Ausgangsraum durch folgende wesentlichen Merkmale charakterisiert:

1. Der Ausgangsraum ist eingebunden in das Ganze der Stadt Berlin und gibt Auskunft über Lenes soziale Stellung innerhalb der Gesellschaft. Die Bezeichnung „Schloss“ charakterisiert das weibliche Personal des Ausgangsraumes als einer idealisierenden Vorstellungswelt verfallenen. Die Verortung des Ausgangsraumes zwischen Zoologischem Garten und Gärtnerei verweist sowohl auf Naturhaftigkeit als auch auf deren Kultivierung und Normierung.
2. Der Ausgangsraum ist semantisch-topographisch bestimmt als märchenhafte Idylle innerhalb der Stadt. Als solche stellt sie sich jedoch auch als brüchige und endliche Utopie dar. Topologisch korrespondiert damit das versteckt-Sein des Wohnhauses, was auf einen der Realität enthobenen Schutzraum verweist, der sich gegenüber der umgebenden Welt nicht langfristig behaupten kann. Die Tatsache, dass das Paar sich zu Beginn der Handlung mehrfach in diesem „Nirgendwo“ trifft, zeigt, dass auch ihre Beziehung nicht

---

<sup>232</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 7.

<sup>233</sup> B. Assert, *Der Raum in der Erzählkunst*. (Diss. Uni.) Tübingen 1973, S. 50.



Teil der umgebenden Welt und deren Realität werden kann beziehungsweise von ihr bedroht wird.

3. Der Ausgangsraum ist sowohl für den Leser als auch den Erzähler nur teilweise sichtbar. Sein eigentliches Wesen bleibt im Verborgenen. Durch diese Bestimmung ist die Wesenhaftigkeit des Raumes an Lenas Stellung innerhalb derjenigen Öffentlichkeit gebunden, in die sie sich durch die Beziehung zu Botho begibt. Eine solche Öffentlichkeit kann die beiden Liebenden nicht integrieren. Ihre Beziehung kann nur innerhalb des halb-sichtbaren Ausgangsraumes, in einem versteckten Nirgendwo, funktionieren.
4. Der Ausgangsraum bietet einen Ort für Lene Nimptsch. Dieser wird ihr jedoch in Form eines „über-sie-Sprechens“ eingeräumt. Sie selbst tritt in der Raumkonstruktion nicht als handelnde Person auf. Dadurch wird ihre Position in der Beziehung zu Botho vorgezogen. Diese Position ist an das semantische Feld der Dynamik und Beweglichkeit geknüpft, jedoch auch mit der Topologie des abwesend-Seins verbunden. Ihre wesenhafte Dynamik ermöglicht zwar die Beziehung, indem sie die gesellschaftliche Kluft zwischen ihr und Botho (kurzzeitig) überwindet, führt jedoch auch dazu, dass Lene im Verlauf der Handlung mehr und mehr in den Hintergrund tritt.
5. Auch in Lenas Ausgangsraum sind die drei wesentlichen Elemente eines Sujethaltigen Textes im Sinne Lotmans angelegt:
  - a. Es gibt ein semantisches Feld, das in „zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist“<sup>234</sup>. Dabei handelt es sich um die Elemente „sichtbar-Sein“ und „versteckt-Sein“. Beide Teilmengen sind in der Topographie der Gärtnerei und des Wohnhauses angelegt. Mit der topographischen Gegensätzlichkeit von sichtbar-Sein und versteckt-Sein korrespondiert die semantische von Realitätsnähe und Utopie beziehungsweise Idylle.
  - b. Die Grenze trennt, anders als in *Effi Briest* weniger topographische Teilräume als semantische voneinander. Mit dem Grenzübertritt korrespondiert das sichtbar-Werden und da-Sein Lenas sowie das integriert-Sein in eine Realität.
  - c. Lene Nimptsch ist Handlungsträgerin, da sich für sie durch ihre Bindung an die Semantik der Dynamik die Grenze als prinzipiell überwindbar darstellt.

Lenas Ausgangsraum enthält durch seine Beschreibung als märchenhaft, idyllisch und verborgen bereits heterotopische Züge. Das Fehlen einer Uhr, die Nähe zum Zoologischen Garten und insbesondere die Dörrsche Gärtnerei sind Elemente, die den Raum als außergewöhnlich beziehungsweise dem umgebenden Raum kontrastierend gegenüberstehend kennzeichnen. Grund

---

<sup>234</sup> J. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993, S. 341.

hierfür ist, dass die Beziehung zwischen Lene und Botho schon zu Beginn der Handlung besteht und durch das Gespräch zwischen Frau Dörr und Frau Nimptsch als problematisch charakterisiert ist. Der Ausgangsraum ist somit geprägt durch eine der Normalität und Regelkonformität entgegenstehenden Situation. Der sich andeutende Grenzübertritt in Form eines Verlassens des Ausgangsraumes zeichnet sich also anders als in *Effi Briest* nicht durch einen gesellschaftlichen Fehltritt aus, sondern durch eine Handlung, die der (bereits problematischen, weil nicht in die reale Öffentlichkeit integrierten) bestehenden Ordnung entgegensteht.

Das Wesen des Ausgangsraumes wird als versteckt und nur teilweise erkennbar beschrieben und steht damit in Verbindung mit Lenes Stellung innerhalb einer Gemeinschaft. Wird dieser Raum und das dazugehörige semantische Feld verlassen, muss dieses Wesen hinterfragt und die *eigentliche* Heterotopie betreten werden. Ein solcher Gegenraum ermöglicht oder fordert ein sich-Zeigen, ein erkannt-Werden und ein selbst aktiv-Werden. Sobald Lene in Erscheinung tritt, handelt sie entgegen ihrem natürlichen Ausgangsraum und bewegt sich an eine Grenze heran. Anders als in *Effi Briest* kann hier sowohl eine Illusions- als auch eine Kompensationsheterotopie betreten werden.

In Bezug auf Lene Nimptschs Ausgangsraum muss eine Heterotopie folgendes leisten:

1. Die Heterotopie entwertet den Ausgangsraum, indem sie Lenes soziale Stellung ausgleicht. Dies geschieht dann, wenn die Kultivierung und Normierung einer Naturhaftigkeit, sowohl einer faktischen, an die Topographie gebundene als auch einer persönlichen, auf die Beziehung von Lene und Botho bezogene, aufgehoben wird. Eine solche Heterotopie ist an die Topographie der Landschaft außerhalb der Großstadt gebunden.
2. Die Heterotopie kommentiert den Ausgangsraum, indem sie auf dessen utopischen und endlichen Charakter verweist. Sie muss mit dem semantischen Feld der Vernunft und der Realität verbunden sein.
  - a. Als Illusionsheterotopie verweist sie darauf, dass das Überwinden des gesellschaftlichen Unterschiedes zwischen Lene und Botho langfristig eine Illusion bleiben wird. Das Ignorieren dieser Tatsache, die im Geheimen geführte Beziehung, bestätigt nur umso mehr deren illusorischen Charakter.
  - b. Als Kompensationsheterotopie kommentiert sie den Raum als „ungeordnet [...] und wirr“<sup>235</sup>. Mit dem Betreten einer solchen Heterotopie geht die Hoffnung der Figuren einher, sich selbst und ihre Beziehung in eine Ordnung zu integrieren und aufzuwerten. Im Verlauf des Romans wird sich jedoch herausstellen, dass

---

<sup>235</sup> M Foucault, *Andere Räume*. Leipzig 1990, S. 45.

dies auch in der heterotopischen Topographie von Hankels Ablage nicht möglich ist.

3. Die Heterotopie ersetzt den Raum, indem sie die Möglichkeit des sichtbar-Werdens bietet. Dabei geht es darum, Lene in eine Öffentlichkeit zu integrieren. Wurde durch den Ausgangsraum Lene mit den Elementen der Dynamik und des Abwesenden in Verbindung gebracht, so muss die Heterotopie eines oder beide Elemente hinterfragen oder ersetzen. Die Heterotopie gibt Lene dann die Möglichkeit des da-Seins und des da-Bleibens sowie des aktiven und gestalterischen Handelns.

### 5.3 Cécile – Der bewegte Raum

#### *Das Zugabteil*

Der Roman *Cécile* beginnt im Gegensatz zu *Effi Briest* und *Irrungen Wirrungen* nicht mit der Beschreibung eines Raumes, sondern setzt direkt mit der Handlung und der Vorstellung der Figuren ein. Im Zentrum steht demnach weniger der Raum selbst als das Verhältnis der einzelnen Figuren zu diesem Raum. Cécile und Pierre von St. Arnaud besteigen den Zug, der sie nach Thale bringen soll. Zweck dieser Reise ist die Erholung Céciles, die im ersten Abschnitt als „Reconvalescentin“<sup>236</sup> beschrieben wird. Worin ihre Krankheit besteht, wird nicht näher erläutert. Nachdem das leere Abteil betreten wurde, hat Cécile Schwierigkeiten, einen geeigneten Sitzplatz zu finden:

„[U]nd so hatte man denn die Wahl, aber freilich auch die Qual, und mehr als eine Minute verging, ehe die schlanke, schwarzgekleidete Dame sich schlüssig gemacht und einen ihr zusagenden Platz gefunden hatte.“<sup>237</sup>

Die anfängliche Rauman eignung des Paares ist geprägt von einer dynamischen Komponente, denn auch Pierre nimmt nicht sofort Platz. Céciles Dynamik liegt in einer zögernden Unschlüssigkeit begründet, die sie eher schwanken lässt, als sie zu einer tatsächlichen Bewegung zu motivieren. Auch die Tatsache, dass Pierre „seiner Dame beim Einsteigen behülflich“<sup>238</sup> ist sowie der frühe Verweis auf Céciles kränkelnde Konstitution konnotiert sie selbst sowie die Art ihrer Bewegung als passiv und instabil, was sich im weiteren Verlauf des Romans bestätigen wird. Demgegenüber steht Pierres Dynamik, die sich durch Raumergreifung auszeichnet: Er geht nervös im Abteil auf und ab, schließt und öffnet immer wieder das Fenster und sieht den Bahnsteig entlang, während er auf Fahr- und Gepäckschein wartet. Pierre ist dadurch aktiv im Raum tätig und durchmisst ihn dabei mit Schritten und Blicken. Die unterschiedlichen Formen

---

<sup>236</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 5.

<sup>237</sup> Ebd., S. 5.

<sup>238</sup> Ebd., S. 5.

der Rauman eignung codieren den Charakter der einzelnen Figuren. Dies wird im weiteren Verlauf des Romans auch auf Gordon zutreffen. Während die beiden Männer immer wieder darum bemüht sind, den Raum zu erkunden, sei es in Form von geplanten Wanderungen oder in Gordons Fall durch Kabelverlegungen, erschließt sich Cécile ihren Raum intuitiv und eher zögerlich. Dazu gehört auch, dass sie diesen Raum nur dann wahrnimmt beziehungsweise an ihm Teil hat, wenn es ihrem eigenen Wunsch entspricht oder sie sich davon eine „amüsante Geschichte“ verspricht:

„Es war eine Früh- oder doch Vormittags-Partie [...] und ehe noch der nach Quedlinburg abdampfende Zug über die letzten Dorf-Villen [...] hinaus war, sagte Cécile, [...]: „Jetzt aber das Programm, Herr von Gordon. Versteht sich, nicht zu lang, nicht zu viel! [...]“ [...]

„Also nach dem Brühl,“ seufzte Cécile, die nicht den geringsten Sinn für Tempelchen und gußeiserne Monumente hatte. „Nach dem Brühl. Ist es weit von der Stadt?“ „Nein, meine gnädigste Frau nicht weit. Aber weit oder nicht, wir können ihn fallen lassen, ich meine den Brühl und auch das Rathaus, trotz seines steinernen Rolands und seines aus Brettern zusammengeschlagenen großen Kastens mit Vorlegeschloß, darin der Regensteiner, [...], eine hübsche Weile gefangen saß.“

„Mit Vorlegeschloß,“ wiederholte Cécile neugierig, die sich für den Regensteiner augenscheinlich mehr als für Klopstock interessierte.“<sup>239</sup>

Psychosoziale Voraussetzungen und die jeweilige Biografie der Figur bestimmen die Raumwahrnehmung und das individuelle Agieren in diesem Raum.<sup>240</sup> Fontane entfernt sich dadurch von der Programmatik des Realismus. Das Raumempfinden ist nicht mehr allgemeingültig, sondern subjektiv an den Einzelnen und dessen Erleben gebunden, was als charakteristisch für die Literatur der Moderne bezeichnet wird.<sup>241</sup>

### *Der Blick hinter die Fassade*

Céciles Ausgangsraum ist kein Wohnhaus, kein heimatlicher Ort, sondern stellt sich in Form eines *bewegten* Zugabteils dar. Die Dynamik dieses Raumes wird verstärkt durch Céciles und Pieres Art der Rauman eignung. Auch der Grund der Zugfahrt, eine Erholungsreise zu dem Hotel Zehnpfund, verstärkt die dynamische Konnotation des Ausgangsraumes. Die Reise ist eine Bewegung aus ihrem eigentlichen Zuhause heraus, hin in den Raum des Hotels, das weder als Heimat noch als Fremde verstanden werden wird. Ihre eigentliche Verortung findet erst statt, als der Zug abfährt und beide allein sind. In diesem Moment endet die Unruhe der Einstiegszene und das Paar kann schweigend seine Reise beginnen. Insbesondere Cécile legt Wert darauf, allein mit Pierre zu sein und „es hoffentlich zu bleiben“<sup>242</sup>. Diese Hoffnung wird später

<sup>239</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 41f.

<sup>240</sup> Vgl. K. Grätz, Tigerjagd in Altenbrak. Berlin 2013, S. 211.

<sup>241</sup> Vgl. ebd., S. 211.

<sup>242</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 6.

wiederholt und auf den Aufenthalt in Thale bezogen. Auch dort wünscht sie sich, „dass [sie] viel allein sind“<sup>243</sup>. Das semantische Feld der Einsamkeit und damit verbunden das einer (gewollten) Isolation spielt im ersten Kapitel eine elementare Rolle: Die Fahrt führt zunächst durch das Stadtgebiet Berlin. Der Blick durch das Fenster zeigt die Rückfronten einiger Wohnhäuser, Sommergärten und Vergnügungslokale. Durch offenstehende Fenster kann in Schlafstuben geblickt werden. Dieser Blick ist durch den „Morgennebel“<sup>244</sup> getrübt, der jedoch dünn genug ist, um den Reisenden „einen Einblick“<sup>245</sup> zu gewähren. Das Paar wirkt von dem Raum jenseits der Zugfenster und dem dort stattfindenden Leben entfernt. Auch diejenigen Elemente, die wahrgenommen werden können, stellen sich als leblos und sinnentleert dar: An den Tischen der Vergnügungslokale stehen „angelehnt[e] Gartenstuhl[e]“<sup>246</sup>, „ein Kellner [...] gähnte“<sup>247</sup>, die Lokale sind leer, es sind keine Gäste vorhanden. Céciles Hoffnung, auf der Reise allein zu bleiben, spiegelt sich in dem wahrgenommenen menschenleeren Raum. Neben der Funktion des Außenraumes, Bedürfnisse und Sehnsüchte Céciles zu codieren, kann die Passage auch programmatisch gelesen werden. Rückfronten und Schlafzimmer repräsentieren den privaten Bereich, dasjenige, was dem auf der Straße vorbeigehenden Passanten *normalerweise* verborgen bleibt und was jenseits des gesellschaftlichen Lebens stattfindet: „Merkwürdige Dinge wurden da sichtbar.“<sup>248</sup> Metonymisch verweist diese Beschreibung auf die narrative Vorgehensweise des Romans selbst, der den Versuch unternimmt, hinter die Fassade der bürgerlichen Existenz zu blicken.<sup>249</sup> Gleichzeitig thematisiert *Cécile* eben diesen Versuch auf der Handlungsebene. Gordon wird zunehmend getrieben von dem Wunsch, das „wahre“ Wesen Céciles zu ergründen und übertritt dabei sowohl metaphorisch als auch tatsächlich die Grenze ihrer Privatheit.

### *Orientierung und Rückzug*

In weiteren Verlauf der Zugfahrt folgt auf Céciles Blick nach draußen der Rückzug in sich selbst. Sie lässt nach kurzer Zeit die Gardinen herunter. Der Außenraum, zuvor schon nur bruchstückhaft sichtbar, wird nun ein weiteres Mal ausgegrenzt. Die Gardine erhält ihre zusätzliche Bedeutung dadurch, dass Cécile sie im weiteren Verlauf der Fahrt anstarrt, „als ob sie den Tief-sinn diese[s] Zeichen[s] errathen wollte [...]“<sup>250</sup>. Hierbei deutet sich ein wesentliches Leitmotiv des Romans an: Gardinen und Nebel als Elemente, die die Sicht auf die Welt einschränken,

---

<sup>243</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 9.

<sup>244</sup> Ebd., S. 6.

<sup>245</sup> Ebd., S. 6.

<sup>246</sup> Ebd., S. 6.

<sup>247</sup> Ebd., S. 6.

<sup>248</sup> Ebd., S. 6.

<sup>249</sup> Grätz, *Tigerjagd in Altenbrak*. Berlin 2013, S. 203.

<sup>250</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 6.

tauchen immer wieder in Zusammenhang mit Céciles Wesen auf und verstärken den Eindruck des zurückgezogen-Sein, des Versteckens und der Isolation. Anders als Cécile, die die Ausgrenzung des Außenraumes begrüßt, ist Pierre um räumliche Orientierung bemüht.<sup>251</sup> Erst als sie am Zoologischen Garten vorbeifahren „schien er sich zurecht zu finden“<sup>252</sup> und versucht, Cécile daran teilhaben zu lassen: „Sieh, Cécile, das sind die Elefantenhäuser“<sup>253</sup>. Sein Zurechtfinden ist an das Exotische gebunden, die Siegestsäule, Symbol des preußischen (!) Sieges im Deutsch-Dänischen Krieg, die zuvor passiert wird, nimmt er nicht wahr. Dadurch wirkt auch er von der Realität entfernt und wird an das topologische Feld der Fremde gebunden. Verstärkt wird dies durch die Namensgebung der Eheleute. Céciles Geburtsnamen, Woronesch von Zacha, in dem „eine ganze slavische Welt harmonisch zusammenklingt“<sup>254</sup> und der französische Name ihres Ehemannes deuten an, dass beide nicht vollständig der preußischen Gesellschaft angehören, in der sie leben.<sup>255</sup> Während Pierre jedoch versucht, einen Bezug zum Außen herzustellen, wird eine solche Verankerung von Cécile abgelehnt. Nachdem sie die Gardinen zugezogen hat, hat sie auch kein Interesse an Pierres Information. Cécile unternimmt zwar den „Versuch Interesse zu zeigen, [bleibt] aber zurückgelehnt in ihrem Eckplatz“<sup>256</sup> sitzen. Diese Haltung wird von Pierre bestärkt, indem er ihr im weiteren Verlauf der Fahrt rät, es sich bequem zu machen und sich mit Kissen und Decken darum bemüht, der Gattin einen möglichst angenehmen Sitzplatz zu verschaffen. Nachdem auch Potsdam verlassen wurde und die Fahrt übers Land beginnt, erfolgt der vollständige Rückzug Céciles in sich selbst. Sie zieht die „Reisedecke höher hinauf und [schließt] die Augen“<sup>257</sup>. Die Passivität hat ihren Höhepunkt erreicht und sie sinkt in sich zusammen.

Die Zugfahrt gibt Aufschluss über Céciles und Pieres Charakter sowie ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft. Auch wenn beide sich hinsichtlich der Form der Rauman eignung unterscheiden, eint sie die Dynamik ihres Ausgangsraumes sowie ihre Isolation bezüglich des umgebenden und belebten Raumes. Dadurch wird die „Geschichte“ angedeutet, die hinter ihrer Beziehung liegt. Die anrühige Vergangenheit Céciles als Mätresse der Fürstenfamilie sowie das stattgefundene Duell belegten die St. Arnauds mit einem Makel, dessen Kompensation auf der Verschwiegenheit des Paares beruht. Die Tatsache, dass Gordon genau dieses Verschweigen

---

<sup>251</sup> Vgl. Grätz, Tigerjagd in Altenbrak. Berlin 2013, S. 208.

<sup>252</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 7.

<sup>253</sup> Ebd., S. 7.

<sup>254</sup> Ebd., S. 171.

<sup>255</sup> Vgl. Ch. Grawe, Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke, Stuttgart 1996, S. 267.

<sup>256</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 7.

<sup>257</sup> Ebd., S. 7.

erspürt, die Geschichte dahinter erahnt, macht deutlich, wie präsent das Unausgesprochene ist, wie offensichtlich Céciles Gardinen herabgelassen sind.

### *Schmeicheleien*

Im weiteren Verlauf der Zugfahrt verlassen die Reisenden die Stadt und die Gegend wird ländlicher. Zahlreiche „Saaten und Obstgärten“<sup>258</sup> erstrecken sich vor dem Fenster. Je weiter sich die Beiden dem Hotel nähern, desto idyllischer wird die Topographie der Landschaft. Kurz nach der Abreise zeigten sich vor dem Fenster „Sommergärten und Vergnügungsorte“<sup>259</sup>, nach der Abfahrt aus Potsdam sind „Saaten und Obstgärten“<sup>260</sup> zu sehen und schließlich kurz vor der Ankunft in Thale wird das

„Land, das man passierte, [...] mehr und mehr Gartenland, und wie sonst Kornstreifen sich über den Ackergrund ziehen, zogen sich hier Blumenbeete durch die weite Gemarkung.“<sup>261</sup>

Der landwirtschaftliche Nutzen nimmt ab, je weiter man sich dem Ziel der Reise nähert. Die Landschaft hat keinen Zweck an sich mehr, sondern lediglich die Funktion, ästhetisch ansprechend zu sein. Die außerfiktionale Begründung dieses innerfiktionalen Sachverhaltes ist, dass es Pierre durch den Bezug zu der Ästhetik des Raumes möglich ist, das Gespräch mit Cécile wiederaufzunehmen und ihre Isolation zu beenden:

„Sieh‘ Cécile, [...] [e]in Teppich legt sich Dir zu Füßen und der Harz empfängt Dich a la Princesse. Was willst du mehr?“ Und sie richtete sich auf und lächelte.“<sup>262</sup>

Wird die Landschaft in den Dienst einer Schmeichelei gestellt und kann Pierre über diesen „Umweg“ der Dame seine Liebe zusichern, ist es ihr möglich, wieder einen Bezug zu dem zuvor ausgegrenzten Raum herzustellen, sich aufzurichten und ihre zusammengesunkene Position zu verlassen. Sie bedarf dieser Schmeicheleien und Aufmerksamkeiten um überhaupt *am Leben* teilzuhaben. Ein aktives aus sich selbst heraus entstehendes Interesse oder Agieren ist Cécile nicht möglich. Pierre „polstert“ ihren Raum, Gardinen verhüllen die Sicht und eine eigenständige Verortung ist angesichts der Orientierung durch den Garten überflüssig. Ihre Rolle als Prinzessin ermöglicht es ihr, die eigene Vergangenheit als „fürstliche Prostituierte“<sup>263</sup> zu überblenden. Dementsprechend ist es nur logisch, wenn sie im Verlauf der Handlung mehrfach auf die Märchenhaftigkeit des Gesehenen verweist, was von der Umwelt jedoch meistens abgelehnt wird und in Peinlichkeiten für Cécile endet.

---

<sup>258</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 8.

<sup>259</sup> Ebd., S. 6.

<sup>260</sup> Ebd., S. 8.

<sup>261</sup> Ebd., S. 9.

<sup>262</sup> Ebd., S. 9f.

<sup>263</sup> K. Tebben, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Heidelberg. 2011. S. 263.

„Wie zauberhaft,‘ sagte sie. ‚Das ist ja das verwunschene Schloss im Märchen [...]‘ [...] ‚Es geht ein finsterer Geist durch dieses Haus, und sein letzter Bewohner erschoss sich hier [...]‘.“<sup>264</sup>

Die Schmeicheleien des Gatten und später die zahlreichen Huldigungen Gordons sind die Momente, in denen Cécile Achtung und Wertschätzung erfährt. Zuwendungen, die sie durch die zurückliegende „Geschichte“ eigentlich verspielte. Sie konstituieren Cécile als Person, nur aus ihnen kann sie einen Selbstwert ableiten. Voraussetzung dafür ist, dass sie die Tatsächlichkeit ihrer eigenen Vergangenheit und des real stattfindenden Lebens ignoriert und ausgrenzt. Erst dann kann sie als handelnde, aktive Figur innerhalb der Gesellschaft auftreten und sich aufrichten.<sup>265</sup>

### *Die Betrachtung von außen*

Der Ausgangsraum in *Cécile* unterscheidet sich von dem in *Effi Briest* und *Irrungen Wirrungen* dahingehend, dass er den Figuren nicht vorgesetzt wird. Er wird gleichzeitig mit Figuren und Handlung eingeführt. Dementsprechend geht von ihm keine Ordnung oder Normgebung aus wie in den zuvor behandelten Romanen. Der Raum wird durch die Zugfahrt erschlossen und birgt die Möglichkeit des (kurzzeitigen) Neubeginns. Nur in einem solchen Raum kann Cécile überhaupt erst existieren und ihre Rolle als Prinzessin einnehmen.

Der Ausgangsraum gibt keine Auskunft über Céciles und Pierres Zusammenleben oder ihre (gemeinsame) Vergangenheit. Aufgrund des personalen Erzählverhaltens gibt es keine objektiven oder erklärenden Kommentare. Durch Pierre kommt es jedoch zu einer Anspielung auf Céciles Vergangenheit. Während der Fahrt beobachtet er die Schlafende und stellt eine gewisse „Herbheit“<sup>266</sup> in ihren Zügen fest. Grund hierfür ist seiner Meinung nach, dass eine „Geschichte zurück [liegt]“<sup>267</sup>. Der Inhalt dieser Geschichte wird jedoch erst sehr viel später dem Leser und mit ihm Herrn von Gordon offenbart werden. Dadurch ist Cécile bestimmt durch die *Betrachtung von außen*. Nicht sie selbst ist es, die an ihre Geschichte denkt, um sie dadurch dem Leser zu vermitteln, sondern die Reaktionen auf sie durch die umgebende Welt offenbaren das Problem ihrer Vergangenheit. Cécile selbst, ihre eigene Perspektive bleibt bis zuletzt im Verborgenen. Sie ist (gewollt) isoliert und zurückgezogen und verfügt über die Fähigkeit, eine Barriere zwischen sich und der Welt aufzubauen. Eine solche Grenze zieht sie sowohl durch das Herunterlassen der Gardinen als auch durch das „scheinbare Schlaf[en]“<sup>268</sup> während der Fahrt. Auch

---

<sup>264</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 25.

<sup>265</sup> vgl. K. Tebben, *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe*. Heidelberg. 2011. S. 263.

<sup>266</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 8.

<sup>267</sup> Ebd., S. 8.

<sup>268</sup> Ebd., S. 8.



die Tatsache, dass sie sich nicht für einen Sitzplatz entscheiden kann, zeigt, dass sich ein Stellung-Beziehen, ein sichtbar-Werden als problematisch erweisen könnte.

### *Die Instabilität des Raumes*

Pünktlich mit der Ankunft des Zuges in Thale beendet Cécile ihre Zurückgezogenheit und das Paar betritt den Raum, in dem die eigentliche Handlung einsetzt. Das von ihnen gewählte Hotel befindet sich „unmittelbar am Bahnhof“<sup>269</sup>. Diese topographische Zuschreibung wiederholt die Dynamik der Zugfahrt. Eine Verankerung kann hier nicht stattfinden. Die Nähe zum Bahnhof hält einen möglichen Rückzug, ein Verlassen des Raumes, stets präsent. Die Gemeinschaft der Hotelgäste ist eine zeitlich begrenzte, aus der der Einzelne sich jederzeit spontan entziehen kann. Das Hotel, als kurzzeitige Heimat, lässt dadurch auch den sozialen Raum, der im Anschluss an die Zugfahrt betreten wird, als instabil erscheinen. Diese Instabilität, die innerhalb des Ausgangsraumes mehrfach entworfen wird, wird zum bestimmenden Thema der Romanhandlung. Auch Céciles gegenwärtiges Leben ist von Unsicherheiten und dem ihr eigenen „Schwanken“ bedroht. Für Cécile endet beinahe jedes Gespräch, jeder Ausflug, fast jeder Kontakt mit der umgebenden Welt in Anspielungen auf ihre Vergangenheit auch wenn sich die anderen Figuren dessen nicht bewusst sind. Sie lebt in der beständigen Angst, dass ihr die Zuneigung und Achtung ihrer Umgebung entzogen werden könnte. Céciles Bewegungsraum ist dadurch stark eingeschränkt. Während sie einerseits versucht, teilzuhaben an Gesellschaft und Welt, ist sie andererseits darum bemüht, diese Welt auf Abstand zu halten. Jedoch bedarf es gerade der Nähe zu Pierre, Gordon und auch Rosa, um die so dringend benötigten Huldigungen entgegenzunehmen. Der Raum, in dem diese Ambivalenz funktionieren kann, muss einerseits stabil genug sein, um Cécile „aufzurichten“, andererseits jedoch auch ausreichend geöffnet sein, um eine Flucht beziehungsweise ein Zurückziehen zu ermöglichen. Ein solcher Raum konstituiert Cécile, nur er lässt eine Rückversicherung, ein Aufrechterhalten der eigenen Person zu, was weder Pierre noch Gordon zu leisten im Stande sind. Das Hotel als Raum in der Fremde stellt einen solchen Raum dar, entspricht somit Céciles Bedürfnissen. Problematisch wird es dann, wenn dieser Raum verlassen wird, die Welt „zu nahe“ an Cécile heranrückt und in ihren Privatraum eindringt.<sup>270</sup>

Fasst man die bisherigen Ergebnisse zusammen, ist Cécile von St. Arnauds Ausgangsraum durch folgende wesentlichen Merkmale charakterisiert:

---

<sup>269</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 10.

<sup>270</sup> Vgl. dazu ausführlich KAPITEL 7.3 DER GESCHÜTZTE RAUM

1. Der Ausgangsraum ist zweigeteilt. Diese Zweiteilung ergibt sich aus der Chronologie der Reise und besteht aus dem Betreten des Zugabteils einerseits und der sich anschließenden Fahrt andererseits. In beiden Fällen steht im Zentrum weniger der Raum selbst als das Verhalten der Figuren zu diesem Raum. Chronos und Topos sind in diesem Ausgangsraum stärker aneinandergelassen als in den zuvor beschriebenen Romanen. Der Ausgangsraum unterliegt dadurch ebenso wie die damit verbundene prinzipielle Ordnung der Veränderung.
2. Mit dem Betreten des Zuges geht das semantische Feld der Dynamik einher, während die anschließende Fahrt durch die Elemente Zurückgezogenheit, Isolation und Statik bestimmt ist.
3. In Céciles Ausgangsraum sind die drei wesentlichen Elemente eines Sujethaltigen Textes im Sinne Lotmans angelegt:
  - a. Es gibt ein semantisches Feld, das in „zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist“<sup>271</sup>. Dabei handelt es sich um das semantische Feld der Raumbegegnung, das in die Teilmengen Raumteilhabe beziehungsweise - Aneignung (Dynamik) und Raumausgrenzung (Statik) gegliedert ist. Die verschiedenen Formen der Raumbegegnung geben Aufschluss über Céciles und Pierres Charakter, die Problematik ihrer Vergangenheit und ihre Bezüge zur umgebenden Welt.
  - b. Die Grenze trennt die beiden Teilmengen und wird von Cécile selbst gezogen. Sie ermöglicht ihr ein Existieren in der Gesellschaft. Wird diese Grenze *von außen* überschritten, zerfällt das instabile Konstrukt, innerhalb dessen sie sich bewegt. Die Grenze ist an den Motivkomplex der Gardinen gebunden.<sup>272</sup>
  - c. Cécile von St. Arnaud ist Handlungsträgerin, da sich für sie die Grenze als prinzipiell überwindbar darstellt beziehungsweise es an ihr liegt, sie zu öffnen oder zu schließen. Ein Grenzübertritt stellt sich bei Cécile jedoch nicht als *Möglichkeit*, sondern als *Zwang* dar, zu dem es dann kommt, wenn die Welt zu nahe an sie heranrückt, ihre Privatheit bedroht und dadurch ein Rückzug Céciles nicht mehr möglich ist.
4. Der Raum als Landschaft hat keinen Nutzen an sich, sondern codiert Céciles Bedürfnis nach Bestätigung. Einen Bezug zu ihm kann Cécile nur dann herstellen, wenn er es ihr ermöglicht, durch Schmeicheleien die eigene Vergangenheit zu überblenden, um so die eigene Persönlichkeit aufrechtzuerhalten.

---

<sup>271</sup> J. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, München 1993, S. 341.

<sup>272</sup> Zu diesem Motivkomplex gehört darüber hinaus der Fächer und der Schal.

5. Der Raum bietet Platz für Cécile und ermöglicht ihr den Rückzug in sich selbst. Jedoch fällt es ihr schwer, sich in diesem Raum zu positionieren. In diesem Raum ist Cécile geprägt von der Betrachtung von außen. Ein solches Beobachten und hinter-die-Fassade-Blicken wird Auslöser der Katastrophe sein.

Während die Beschreibung des Ausgangsraumes in *Irrungen Wirrungen* durch Verweise auf Unsicherheit oder Ungenauigkeit charakterisiert ist, zeichnet sich der Ausgangsraum in *Cécile* durch die *Weglassung* einer Beschreibung aus. Es geht in erster Linie um Cécile und Pierre und ihre mehr oder weniger stattfindende Unterhaltung während der Zugfahrt. Der Raum des Zuges wird, mit Ausnahme der Gardinen (!), nicht beschrieben. Versteht man den Ausgangsraum als Fundament der Handlung, als Ort der Beheimatung und Verankerung, zeigt dieser sich hier als äußerst vage, ungenau und instabil. Eine Heterotopie muss diesem Ausgangsraum in irgendeiner Form entgegenstehen beziehungsweise diesen hinterfragen. Das Hotel und der dort stattfindende Kuraufenthalt können dies nicht leisten. Beides ist bereits in die Instabilität und Dynamik des Ausgangsraumes integriert. Das ist insofern interessant, als dass eine Reise, ein Verlassen des heimatlichen (Wohn-) Raumes, in der Literatur des poetischen Realismus normalerweise als heterotopisch charakterisiert ist. In *Cécile* jedoch setzt die Handlung mit einer solchen Reise ein, die dadurch Teil des eigentlichen, wesenhaften Raumes Céciles ist. Ginge der Zugfahrt eine ausführliche Beschreibung der Lebensumstände des Paares voraus, könnte der Kuraufenthalt dieser Normalität entgegenstehen. Da dies nicht der Fall ist, wird deutlich, dass Céciles Wesen durch das Fehlen einer sicheren Verankerung geprägt ist. Vor diesem Hintergrund deutet sich ein möglicher Grenzübertritt an: In dem Moment, in dem Cécile sich in einer heimatlichen sowie statischen Umgebung befindet, dort in Erscheinung tritt und Position bezieht, agiert sie entgegen ihrem eigentlichen Wesen. Ein Rückzug ist dann nicht mehr möglich und Cécile verlässt (zumindest teilweise) das semantische Feld der Raumausgrenzung und betritt dasjenige der Raumeignung.

Eine Heterotopie muss somit folgende Funktionen erfüllen:

1. Die Heterotopie kommentiert den Ausgangsraum, indem sie auf dessen instabilen Charakter verweist:
  - a. Als Illusionsheterotopie verweist sie darauf, dass das Überblenden der Vergangenheit langfristig eine Illusion bleiben wird. Das Ignorieren dieser Tatsache, das Ausgrenzen des Raumes, bestätigt nur umso mehr dessen illusorischen Charakter.

- b. Als Kompensationsheterotopie kommentiert sie den Raum als „ungeordnet [...] und wirr“<sup>273</sup>. Mit dem Betreten einer solchen Heterotopie geht die Hoffnung der Figuren einher, sich von den gesellschaftlichen Konventionen und Normen entfernen zu können. Cecils und Gordons Versuch, ihre Freundschaft auch nach Bekanntwerden der „Geschichte“ aufrechtzuerhalten, findet in einer solchen Kompensationsheterotopie statt und muss letztlich scheitern, da er nicht in die Lebenswirklichkeit integriert werden kann.
2. Die Heterotopie nimmt Cécile die Möglichkeit, die Grenze zwischen sich und der Welt aufrechtzuerhalten. Sie ist dadurch gezwungen, Position zu beziehen und sich aktiv um einen Bezug zur Welt und Orientierung zu bemühen.
3. Die Heterotopie rückt Cécile und ihre Sicht auf die Welt in den Fokus. Dadurch ist es ihr möglich, aus der Objektposition, einer Betrachtung von außen, in eine aktive Subjektposition zu wechseln. Damit einher geht jedoch eine Auflösung der von ihr gezogenen Grenze. Es kommt zu einem Blick hinter die Fassade, hinter die Gardine.

#### 5.4 L' Adultera – Der Raum der Vorbilder

##### *Draußen und Drinnen*

*L' Adultera* unterscheidet sich von den anderen hier behandelten Romanen dahingehend, dass die Beschreibung des Ausgangsraumes nicht vor, sondern gleichzeitig mit der Einführung der handelnden Figuren erfolgt und sich insgesamt über zweieinhalb Kapitel erstreckt. Dadurch stehen die Figuren und insbesondere deren Verhältnis im Zentrum des Romaneingangs. Dennoch setzt die Beschreibung und Charakterisierung Van der Straatens mit der Nennung seiner *Adresse*, „Große Petristraße 4“<sup>274</sup>, ein. Seine Person ist dadurch an das Haus, die Straße und die damit einhergehenden Assoziationen gebunden. Verstärkt wird dies durch den Kommentar des Erzählers, Van der Straatens „bedingungsweise[s]“<sup>275</sup> gesellschaftliches Ansehen habe seinen Grund darin,

„daß er zu wenig „draußen“ gewesen war und die Gelegenheit versäumt hatte, sich einen allgemein giltigen Weltschliff oder auch nur die seiner Lebensstellung entsprechenden Allüren anzueignen.“<sup>276</sup>

Auch kürzlich unternommene Reisen werden vom Erzähler als zu kurz betrachtet, um diesen Mangel auszugleichen. Van der Straatens Problem ist es, die gesellschaftlichen Konventionen zwar zu kennen, sie jedoch meist durch witzelnde Anzüglichkeiten zu umgehen oder ironisch zuzuspitzen. Während er im geschäftlichem Bereich Akzeptanz erfährt, sorgt er im

---

<sup>273</sup> M. Foucault, *Andere Räume*. Leipzig 1990, S. 45.

<sup>274</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 5.

<sup>275</sup> Ebd., S. 5.

<sup>276</sup> Ebd., S. 5.

persönlichen Kontakt für Irritationen. Er ist sich dieser wohl nicht nur einmal zu Konflikten führenden Eigenart bewusst, sieht jedoch keinerlei Notwendigkeit, sich oder sein Verhalten zu ändern: „Er haßte zweierlei: sich zu genießen und sich zu ändern.“<sup>277</sup> Hier schließt sich der Kreis zu Van der Straatens Verortung in die Große Petristraße und seiner mangelnden Reiseerfahrung: Er ist wesentlich bestimmt durch die Bindung an sein „Zuhause“ und zwar sowohl metaphorisch als auch tatsächlich. Ebenso wenig wie er Haus und Stadt verlassen will, will er seine Gewohnheiten und sein Verhalten ändern. Dies zeigt auch seine „Vorliebe für drastische Sprüchwörter und heimische geflügelte Worte“<sup>278</sup>, die sowohl seine Verbundenheit mit der Stadt und deren sprachlichen Eigenheiten aufzeigt als auch deutlich macht, dass er in seiner Kommunikation auf vertraute, vorgefertigte Gesprächselemente zurückgreift, also auch hier nicht sein „Zuhause“ verlässt. Das Haus in der Großen Petristraße sowie die Stadt und das dazugehörige (sprachliche) Umfeld sind die bestimmenden und gleichzeitig maßgebenden Momente seines Charakters und seiner Welt. Dass dies vom Erzähler bereits zu Beginn relativ ausführlich problematisiert wird, deutet den späteren Konflikt zwischen den Eheleuten an, der dazu führen wird, dass sich Melanie, peinlich berührt von Van der Straatens Anzüglichkeiten, Rubehn zuwendet.

Van der Straatens Einführung sowie die damit einhergehende Wertung durch den Erzähler verweist auf ein Welt- beziehungsweise Menschenverständnis, das „draußen-Sein“, also Erfahrungen (durch fremde Eindrücke) zu sammeln, positiv konnotiert. Durch diese grundsätzliche Prämisse, die zu Beginn des Romans aufgestellt wird, lassen sich auch die anderen Figuren einem topologischen Feld zuordnen, das semantisch aufgeladen und mit einer positiven beziehungsweise negativen Assoziation ausgestattet wird. Über diese Zuordnung lassen sich die einzelnen Figuren in Opposition beziehungsweise Relation zueinander stellen.

### *Die Große Petristraße*

Ein wesentliches Element des Romaneingangs ist, für Fontane untypisch, dass die Große Petristraße im Berlin der damaligen Zeit nicht existierte. Durch den Verweis auf die Petrikirche und die „Brüderstraße“<sup>279</sup> lässt sie sich jedoch in der Nähe der Petristraße in Alt-Kölln verorten.<sup>280</sup> Gerade die für Van der Straaten so elementare Beheimatung ist fiktiv und nicht der außerliterarischen Welt entnommen. Sie ist eine Variation des Originals. Fontane wird durch die

---

<sup>277</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 5.

<sup>278</sup> Ebd., S. 5.

<sup>279</sup> Ebd., S. 10.

<sup>280</sup> Vgl. G. Radecke, Anhang – *L' Adultera*. In: Th. Fontane, *L' Adultera*. In: G. Radecke (Hrsg.), *Große Brandenburger Ausgabe* 4. Berlin 1998, S. 174.

Nennung der umliegenden Orientierungspunkte sowie durch die Tatsache, dass es theoretisch durchaus eine Große Petristraße Nummer 4 geben *kann*, seinem realistischen Anspruch gerecht. Wie in allen seinen Berlin Romanen können auch in *L'Adultera* die Wege, die die Figuren zurücklegen, mehr oder weniger genau auf einem historischen Stadtplan verfolgt werden. Dass es nun gerade die Adresse des Van der Straatschen Hauses ist, die nicht Teil des historischen Berlins ist, deutet die Schwierigkeiten des ehelichen Zusammenlebens an. Die Welt, in der Melanie und vor allem Van der Straaten leben, ist zwar möglich, jedoch schon zu Beginn des Romans als inexistent, illusorisch, schlicht als falsch gekennzeichnet. Dass Van der Straaten an diese Welt so eng gebunden wird, konnotiert auch ihn beziehungsweise seinen Charakter als unpassend und unangepasst. Die Verortung des *Privatraumes* der Eheleute in die fiktive Große Petristraße zeigt darüber hinaus, dass es sich auch bei dem *Privatleben* um eine Variation des konventionellen Schemas handeln wird. Die von beiden eingegangene und für die Zeit typische Vernunftehe entspricht eben diesem Schema und das Funktionieren einer solchen ist in der bürgerlichen Ordnung durchaus angelegt und möglich. Im konkreten Fall jedoch wird dieses Vorbild variiert und zwar sowohl hinsichtlich des Scheiterns der Ehe als auch hinsichtlich Van der Straatens untypischer Reaktion. Die Thematik der Großen Petristraße verweist so auf die Poetologie des Realismus sowie ein bestimmendes Thema des Romans. Es geht dabei um das Wechselverhältnis zwischen Original und Variation. Auf der poetologischen Ebene bezieht sich dies auf die Auseinandersetzung mit der Realität und deren künstlerischen Bearbeitung, auf Mimesis und Poesis. Auf der Ebene der Romaninterpretation wiederholt sich diese Auseinandersetzung, indem die Frage nach Vorbild und Abbild, nach Schema und Individualität immer neu gestellt wird.

### *Die Ehe*

Nach Van der Straatens Charakterisierung wird auch Melanie, geborene Caparoux, näher beschrieben. Das auffälligste und bedeutendste Element dieser Beschreibung ist ihre Verortung in ein in Bezug auf Ezechiel gegensätzliches semantisch-topographisches Feld: Sie ist Tochter eines Adligen aus der französischen Schweiz und vereint in sich „[a]lle Vorzüge französischen Wesens“<sup>281</sup>. Zwar hat auch sie die meiste Zeit ihres Lebens in Berlin verbracht, dennoch kam sie durch ihren Geburtsnamen mit dem „Draußen“ in Berührung und eignete sich möglicherweise den bei Van der Straaten vermissten „Weltschliff“ an. Gleichzeitig ist jedoch auch ihre Welt bestimmt als nicht vollständig der Realität angehörig. Neben der Tatsache, dass auch sie

---

<sup>281</sup> Th. Fontane, *L'Adultera*. Berlin 1998, S. 7.

in der nicht vorhandenen Großen Petristraße wohnt, lebt sie „wie die Prinzeß im Märchen“<sup>282</sup>. Dieser Beschreibung geht jedoch eine wenig „märchenhafte“ Erklärung voraus. Grund für Melanies „Glück“ ist nicht eine erfüllende Liebesbeziehung zu dem „schönen Prinzen“, sondern die Tatsache, dass erst die Heirat mit dem älteren Van der Straaten sie (wieder) finanziell absicherte, nachdem der Vater ihr anstelle eines Vermögens „Debets über Debets“<sup>283</sup> hinterlassen hat. „Zehn glückliche Jahre, glücklich für beide Theile, waren seitdem vergangen [...]“<sup>284</sup> Die Wortwahl dieses Erzählerkommentars steht im Kontrast zu diesem Glück und Melanies Prinzessinnen-Dasein. „Beide *Theile*“<sup>285</sup> versachlicht die Beziehung, trennt das Ehepaar und scheint eher zu der Bewertung eines Börsengeschäfts als einer Ehe zu passen.

Die anfänglichen Beschreibungen der Eheleute lassen den Aspekt des konkreten Raumes in den Hintergrund treten. Mit Ausnahme der Großen Petristraße wird die Wohnsituation, die Verwurzelung und Heimat des Paares, nicht näher dargestellt. Erst im Verlauf der folgenden Kapitel kommt es zu einer Einbindung des Raumes in den Handlungsverlauf und zu einem Aufbau des Ausgangsraumes, der dadurch zergliederter erscheint als in den bisher behandelten Romanen. Im Zentrum der Beschreibung steht nicht die Beheimatung, die Privatheit des Paares, sondern die nacheinander (!) erfolgte Charakterisierung. Die Figuren werden nicht gleichzeitig und in Bezug zueinander entworfen, sondern dem Leser als *unabhängige* Individuen dargestellt, die aufeinander und weniger miteinander reagieren. Die erst später erfolgende nähere Beschreibung der Wohnsituation knüpft den Themenkomplex des Raumes an denjenigen des ehelichen Lebens, da erst hier ein gemeinsames Agieren des Paares beschrieben wird. Der Ausgangsraum, konkret verstanden als Wohnraum, codiert dadurch die Art und Weise des zusammen-Seins. Trotz des fehlenden Raumentwurfes auf den ersten drei Seiten des Romans lassen sich die grundsätzlichen Elemente des sujethaltigen Textes im Sinne Lotmans bereits herausstellen:

1. Es gibt ein semantisches Feld, „das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist“<sup>286</sup>. Dabei handelt es sich um das topologische Feld der individuellen Verortung, das in die Teilmengen „draußen“ und „drinnen“ gegliedert ist. Mit den topologischen Teilmengen korrespondieren die semantischen Felder „positiv“ und „negativ“, die sich auf die Charakterisierung der Eheleute übertragen lassen.
2. Die Grenze trennt „draußen“ von „drinnen“ und verläuft zwischen Haus und Stadt, zwischen Berlin und Welt und auch zwischen Wohnzimmer und Melanies Zimmer, wie der

---

<sup>282</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 7.

<sup>283</sup> Ebd., S. 7.

<sup>284</sup> Ebd., S. 7.

<sup>285</sup> Ebd., S. 7.

<sup>286</sup> J. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993, S. 341.

weitere Verlauf zeigen wird. Diese Grenze trennt auch die Eheleute, die gegensätzlichen semantischen Feldern zugeordnet sind.

3. Melanie Van der Straaten ist Handlungsträgerin, da sich für sie die Grenze als prinzipiell überwindbar darstellt. Aufgrund ihrer „französischen Vergangenheit“ ist ihr Wesen bereits zu Beginn näher an der Grenze und somit in einem „Draußen“ verortet.

### *Der Raum der Gegensätze*

Mit dem zweiten Kapitel setzt die eigentliche Handlung ein und der Blick richtet sich auf das Ehepaar, das „wie gewöhnlich in dem hochpaneelirten Wohn- und Arbeitszimmer [...] [ein] gemeinschaftliches Frühstück [einnimmt]“<sup>287</sup>. Die Privatheit in Form des gemeinsamen Frühstücks wird jedoch durch die Verschränkung von Wohnen und Arbeiten gebrochen. Melanies erste Verortung innerhalb der Handlung findet also nicht in einem ihr eigenen Raum statt, sondern sie ist „Gast“ in Van der Straatens Zimmer, in seiner Welt, in der neben ihr auch die Arbeit präsent ist. Durch diese Verschränkung wird Melanies Situation innerhalb der Ehe deutlich, die für sie in erster Linie ökonomische Sicherheit aufgrund Van der Straatens Vermögens bedeutet. Im Gegenzug liegt ihr „Tauschwert im Kapital ihrer Schönheit“<sup>288</sup>. Somit konnten zwar die Interessen beider „Parteien“ durch die Hochzeit befriedigt werden, der Aspekt der liebenden Zugewandtheit rückt dabei jedoch in den Hintergrund. In der Fortführung dieser Versachlichung der Beziehung und der Getrenntheit ihrer Einführung stellt sich der Ausgangsraum als ein Raum der Gegensätze dar. Wurde zuvor festgestellt, dass der Wohnraum das Zusammenleben Melanies und Van der Straatens codiert, so stellt sich dieser Raum nun als Ansammlung antagonistischer Elemente dar. Der Raum wird bewohnt von der *Adligen* Melanie de Caparoux und dem *Bourgeois* Van der Straaten. Noch bevor die eigentliche Handlung im Wohn- und Arbeitszimmer einsetzt, wird auf die *Stadtwohnung* sowie die „am Nordwestrande des Thiergartens gelegene *Villa*“<sup>289</sup> verwiesen. Der konkrete Lebensraum, die Beheimatung, ist somit geteilt in die Bereiche der Stadt und der Naturnähe. Die Stadtwohnung wird darüber hinaus Van der Straaten, die Villa Melanie zugeordnet. So wird die Wohnung als „altmodisch“<sup>290</sup>, aber komfortabel und für das „gesellschaftliche Treiben der Saison eine größere Bequemlichkeit“<sup>291</sup> bietend, beschrieben: Attribute, die sich auch auf Van der Straaten anwenden lassen. Die Villa

---

<sup>287</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 8.

<sup>288</sup> D. Mende, *Frauenleben*. Bemerkungen zu Fontanes „L' Adultera“ nebst Exkursen zu „Cécile“ und „Effi Briest“. In: H. Aust (Hrsg.), *Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks: Zehn Beiträge*, München 1980, S. 187.

<sup>289</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 8. (Hervorh. N. H.)

<sup>290</sup> Ebd., S. 8.

<sup>291</sup> Ebd., S. 8.



wird einige Seiten später Melanie zugeschrieben als im Zusammenhang mit der Frage, wann der Umzug vonstatten gehen solle, erwähnt wird, dass sie „bereits die Tage zählte“<sup>292</sup>. Die Trennung zwischen Adel und Bürgertum wiederholt sich in der Zuordnung der Wohnsituationen. Während Melanie die eher unbequeme, aber möglicherweise größere und elegantere Villa bevorzugt, wird Van der Straaten mit dem Raum der Stadt und der bürgerlichen Wohnung in Verbindung gebracht. Dass sich die Villa in der Nähe des Tiergartens befindet, einem Raum, der sich wie auch schon in *Irrungen Wirungen* durch Exotik und Naturhaftigkeit auszeichnet, konnotiert auch Melanie mit dieser Semantik. Das Thema der Gegensätzlichkeit wird im weiteren Verlauf durch die Kirchturmuhre und die „kleine französische Stutzuhr“<sup>293</sup> fortgeführt. Auch diese Elemente sind den beiden Protagonisten zugeordnet. Von der Uhr des Petrikirchturmes sind „dumpfe und langsam[e] Schläge“<sup>294</sup> zu hören, die französische Uhr hingegen läuft „in ihrer Hast und Eile“<sup>295</sup> voraus. Durch das Schlagen beziehungsweise Ticken der Uhren wird die zuvor erfolgte Charakterisierung der Eheleute bestätigt und Melanies Bewegung aus dem gemeinsamen Leben hinaus antizipiert. Van der Straaten zeigt sich in der Parallelität zur Kirchturmuhre als groß, langsam und eher behäbig, während Melanie durch die Bindung an die bewegliche Tischuhr als Getriebene erscheint. Die Tatsache, dass die erste wirkliche Aussage über ihr gemeinsames Agieren über die Metaphorik der Uhrzeit erfolgt, konnotiert darüber hinaus ihre Ehe als endliches Konstrukt.

Nach einem kurzen Gespräch mit Van der Straaten über die größeren und kleineren Skandale der Gesellschaft und seinem ironischen, ängstlichen Witzeln über damit einhergehende Duellforderungen wendet sich Melanie dem Draußen zu. Der Erzähler verweist nun ganz konkret auf die Gegensätze, die Melanie „am meisten fesselten“<sup>296</sup>. Worin diese Gegensätze jedoch konkret bestehen, geht aus der folgenden Darstellung nicht eindeutig hervor:

„Dicht an der Kirchentür, an einem kleinen, niedrigen Tische, saß ein Mütterchen, das ausgelassenen Honig in großen und kleinen Gläsern verkaufte, die mit ausgezacktem Papier und einem roten Wollfaden zugebunden waren. Ihr zunächst erhob sich eine Wildhändlerbude, deren sechs aufgehängte Hasen mit traurigen Gesichtern zu Melanie hinübersahen, während in Front der Bude (das erfrorene Gesicht in einer Kapuze) ein kleines Mädchen auf und ab lief und ihre Schäfchen, wie zur Weihnachtszeit, an die Vorübergehenden feilbot.“<sup>297</sup>

Der einzige Gegensatz der Beschreibung besteht in dem der lebendigen Schäfchen und der toten Hasen. Wichtiger zu sein scheint der Aufbau, die Verortung der einzelnen Marktstände. Was

---

<sup>292</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 16.

<sup>293</sup> Ebd., S. 8.

<sup>294</sup> Ebd., S. 8.

<sup>295</sup> Ebd., S. 8.

<sup>296</sup> Ebd., S. 10.

<sup>297</sup> Ebd., S. 10.

Melanie sieht, ist eine Zusammensetzung unterschiedlicher Elemente, die zunächst in keinem Zusammenhang stehen. Wie auch sie selbst mit einem mehr oder weniger passenden Ehemann „kombiniert“ und in Beziehung gesetzt wurde, so sind es jetzt die einzelnen Buden vor dem Haus. Was bei Melanie jedoch Emotionen auslöst, ist nicht dieses entworfenen Bild eines Marktes, sondern die sich „darüber“ abspielende Natur:

„[E]in paar Flocken federten und tanzten, und wenn sie niederfielen, wurden sie vom Luftzuge neu gefaßt und wieder in die Höhe gewirbelt.“<sup>298</sup>

Angesichts des Schneefalls überkommt Melanie „etwas wie Sehnsucht [...] als müsse es schön sein, so zu steigen und zu fallen und dann wieder zu steigen“<sup>299</sup>. Wieder wird Melanie mit dem Aspekt der Bewegung in Verbindung gebracht. War die an die Uhr gebundene Bewegung eine zwar eilige, jedoch gleichmäßige, geht es nun um eine spontane, von außen verursachte. In Zusammenhang mit ihrem Ehemann und der Kirchturmuhre ist Melanie „voraus“. Das Gefühl, das sie beim Blick aus dem Fenster erfasst, deutet an warum: Sie sehnt sich nach einer Bewegung, die von außen initiiert wird und die sie aus der Regelmäßigkeit, der Hast und Eile, mit der sie dieser Konformität begegnet, befreit. Bezeichnenderweise handelt es sich bei der von Melanie gewünschten Bewegung um ein „Auf und Ab“. Van der Straaten hingegen sitzt in einem Schaukelstuhl und ist zudem durch die Parallelität zu der Kirchturmuhre und deren Glocken in einem „Hin und Her“ bestimmt. Die Bewegung des „Auf und Ab“ korrespondiert mit Melanies sozialem Auf- und Abstieg, der in der Vergangenheit abgewendet werden konnte, in der Zukunft mit Rubehn jedoch Realität werden wird. Van der Straaten prognostiziert auch seine Zukunft. Er wird sich kurzzeitig „nach vorne bewegen“, Melanie die Chance einer gütlichen Einigung bieten, nach ihrer Weigerung jedoch wieder zu seinem Ausgangspunkt zurückkehren und dort enden, wo er begonnen hat: Bei dem Tintoretto Gemälde und damit verbundenen Anspielungen auf Melanies Untreue.

Während Melanie zu Beginn des zweiten Kapitels fasziniert ist von den Gegensätzen des Marktes, wird im dritten Kapitel Van der Straaten als Mann beschrieben, der sich „gern in dem Gegensatz von derb und gefühlvoll, überhaupt in Gegensätzen“<sup>300</sup> bewegt. Beide Figuren haben somit einen Bezug zum Gegensätzlichen beziehungsweise sind sich in ihrem Hang zum Gegensätzlichen ähnlich. Diese Wechselbeziehung zwischen Ähnlichkeit und Gegensätzlichkeit sowie zwischen Getrenntheit und Nähe deutete sich in der Uhrenepisode bereits an: Wurde zu Beginn Van der Straaten an das Drinnen und Melanie an das Draußen gebunden, geschieht durch die Uhren Metaphorik genau das Gegenteil. Hier wird Melanie an das Drinnen, die kleine

---

<sup>298</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 10.

<sup>299</sup> Ebd., S. 10.

<sup>300</sup> Ebd., S. 16.

Tischuhr, gebunden und Van der Straaten in den Raum der Öffentlichkeit verlegt. Beide Uhren sind einander ähnlich, sie geben beide dieselbe Zeit an, jedoch in unterschiedlicher Geschwindigkeit.<sup>301</sup> Innerhalb ihrer Beziehung haben demnach beide eine Ähnlichkeitsbeziehung aufgebaut, die zwar vordergründig funktioniert, sich bei genauerer Betrachtung, bei genauerem Hören, jedoch als illusorisch entpuppt. Der Aspekt der Ähnlichkeit, der Variation eines Vorbildes, wiederholt sich in der Beschreibung von Melanies Zimmer:

„Dieses Zimmer entsprach in seinen räumlichen Verhältnissen ganz dem ihres Gatten, war aber um vieles heller und heiterer, einmal weil die hohe Paneelierung, aber mehr noch, weil die vielen nachgedunkelten Bilder fehlten.“<sup>302</sup>

Der Grundriss des Zimmers stimmt mit dem Van der Straatens überein, die individuelle Gestaltung unterscheidet sich jedoch. Dass in Melanies Privatraum nur ein Bild von ihr selbst hängt und keine anderen (Ab-) Bilder, kündigt ein elementares Thema des Romans an: Ihr geht es um die Loslösung von vorgegebenen Schemata, um die Verwirklichung des Selbst und die damit verbundene Auseinandersetzung mit Konformität und Norm. Die Tatsache, dass Melanies Zimmer darüber hinaus einen grauen Kakadu beherbergt, rückt sie nochmals in die Nähe der Tiergartenvilla, der Exotik und Naturnähe.

Der Raum vereint in sich Aspekte der Ähnlichkeitsbeziehung und der Gegensätzlichkeit. Die Gestaltung des Raumes und der jeweilige Umgang mit diesem Raum gibt durch das Korrespondieren zwischen Figur und Raumelement Auskunft über den Charakter der Figuren und deren Beziehung. Der Aspekt der Gegensätzlichkeit deutet ihre grundsätzliche Verschiedenheit an und nimmt das Scheitern der Ehe vorweg. Aufgrund der Thematik der Ähnlichkeit und Variation wird durch den Raum auch die Frage aufgeworfen, wie sich das Individuum angesichts der Prädestination und zahlreicher (klischeehafter) Vorbilder verhält und daraus eine individuelle Beurteilung und Konsequenz ableitet.

### *Der bebilderte Raum*

Ein wesentliches Motiv des gesamten Romans ist die Malerei, deren Metaphorik sowohl durch das faktische vorhanden-Sein zahlreicher Gemälde als auch durch Gespräche über sie aufgerufen wird. So beginnt der Roman mit dem Eintreffen des Tintoretto<sup>303</sup> Gemäldes *L' Adultera*, das Jesus mit der Ehebrecherin zeigt und sich auf Johannes 8, 1-11 bezieht. Die auffälligste Bedeutung dieses Bildes und seines Eintreffens gleich zu Beginn des Romans ist seine vorausdeutende Funktion, in der es Melanies Ehebruch antizipiert. Darüber hinaus stellt es jedoch

---

<sup>301</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S. 114.

<sup>302</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S.17.

<sup>303</sup> Bei dem Gemälde handelt es sich tatsächlich um *Christo e L' Adultera* von Hans Rottenhammer, das fälschlicherweise Jacopo Tintoretto zugeschrieben wurde. (Vgl. G. Radecke, *Anhang - L' Adultera*. Berlin 1998, S. 213.)

auch eine Reflexion der sozialgeschichtlichen Wirklichkeit und deren Konventionen dar. Der Bezug zur Bibel codiert die Forderung nach Vergebung und Toleranz für die Ehebrecherin.<sup>304</sup> Diese Haltung zeigt sich sowohl an der Bildmetaphorik als auch an dem zuvor stattgefundenen Gespräch zwischen Melanie und Van der Straaten, der bezüglich einer möglichen Affäre seiner Frau ironisch fragt: „Oder verlangst du, daß ich ihn fordern sollte? Pistolen und zehn Schritt Barriere.“<sup>305</sup> Hier wird deutlich, dass Van der Straaten die durchaus übliche beziehungsweise notwendige Duellforderung bereits als überholte und lächerliche Praxis betrachtet. Das Tintoretto Bild löst auch bei Melanie keine Verachtung der Ehebrecherin aus, sondern veranlasst sie zu einem Monolog über Schuld und Gewissen, der ihr eigenes Gefühlsleben nach dem Ehebruch und dem Verlassen Van der Straatens beinahe bis ins Detail vorwegnimmt: „Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld... Und Alles wie vorherbestimmt.“<sup>306</sup> Sowohl Van der Straatens Ironie bezüglich des Duells als auch Melanies Reflexionen angesichts des Bildes weichen die Konventionen und Normen, die in *Effi Briest* so unumstößliche Gültigkeit besitzen, auf und offerieren einen Ausweg aus dem Zwang der gesellschaftlich auferlegten Schuld einerseits und dem der Wiederherstellung der Ehre andererseits. Die Reaktionen der Eheleute auf das Bild, Melanies Monolog sowie Van der Straatens erhoffte Funktion als „Memento mori“<sup>307</sup>, als Mahnung des drohenden Unheils, evozieren den Eindruck einer Prädestination. Van der Straatens Befürchtung, von der jungen Gattin verlassen zu werden, wird sich bewahrheiten. Auch Melanies Deutung des Gemäldes wird sich in ihrer eigenen Geschichte wiederholen. Sie wird zwar Schuld empfinden, jedoch nicht in der Lage sein, ihr Verhalten tatsächlich zu bereuen.<sup>308</sup> In der Erfüllung dieser Prädestination wiederholt sich die Thematik von Original und Abbild. Der Roman handelt vom „Nach-Leben einer Kopie eines Originals, das auf eine biblische Erzählung zurückgeht“<sup>309</sup>. Wie auch die Große Petristraße ein Abbild der tatsächlichen Petristraße ist, wie Melanies Zimmer eine abgewandelte Kopie desjenigen Van der Straatens ist und wie die beiden Uhren Abbilder der Zeit darstellen, so ist auch Melanies Geschichte das Abbild der Tintoretto Kopie. Die Handlung folgt solchen Bild-Abbild Verhältnissen, kopiert und variiert schon Dage-wesenes. Im Gespräch mit Christel versucht Melanie sich jedoch genau gegen diesen Schematismus, gegen die Vergleichbarkeit ihres Falls mit dem der Vernezobres, zu wehren: „Ich bin doch anders. Und wenn ich's nicht bin, so bild' ich es mir wenigstens ein.“<sup>310</sup>

---

<sup>304</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S. 113.

<sup>305</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 9.

<sup>306</sup> Ebd., S. 13.

<sup>307</sup> Ebd., S. 14.

<sup>308</sup> Vgl. I. von der Lühe, „Wer liebt, hat recht“. Fontanes Berliner Gesellschaftsroman *L' Adultera*, in: *Fontane Blätter* 61 / 1996, S. 125.

<sup>309</sup> R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S. 113.

<sup>310</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 110.

Eine Funktion des bebilderten Raumes ist es, den Ausgangsraum als Raum der Vorherbestimmung, des Schemas und des Abbildes zu bestimmen. Zentral dabei ist, dass das jeweilige Abbild eine Variation (keine Kopie) ist, sei es eine tatsächliche, oder eine nur gewünschte. Das Abbild der biblischen Ehebrecherin, sowohl das Gemälde als auch Melanie selbst, verlangt jeweils eine neue, individuelle Beurteilung. Wichtig ist nicht das Original, sondern die Reaktion des Einzelnen auf den individuellen Fall.

### *Bild und Fenster*

Auf Melanies Wunsch wird das Bild nicht im Wohn- und Arbeitszimmer, sondern in der Galerie aufgehängt und „man sah es nicht mehr“<sup>311</sup>. Das *memento mori* verschwindet aus dem Alltag und Van der Straaten „begegnet“<sup>312</sup> ihm nur ab und zu eher zufällig. Seine eigentliche Funktion als Mahnung kann das Gemälde dementsprechend nicht erfüllen. Van der Straaten sieht die drohende Gefahr in Form von Ebenezer Rubehn nicht kommen. Obwohl das Vorbild präsent ist, kann oder will Van der Straaten aus ihm keine Lehre ableiten. Eine Funktion der Bilder ist es, einen neuen Raum in den bestehenden Raum zu integrieren. Ebenso wie das sich vor dem Fenster abspielende Bild bei Melanie einen Raum der Sehnsucht öffnet, so öffnet das Tintoretto Gemälde den Raum des Ehebruchs. Beide werden jedoch kurz nach ihrer Öffnung schon wieder geschlossen: Melanies Gedanken werden durch das Eintreffen des Bildes unterbrochen und Van der Straaten hängt das *memento mori* in die Galerie. Im Ausgangsraum sind demnach zwar Räume angelegt, die auf eine mögliche Gefahr für das gemeinsame Eheleben verweisen, zum jetzigen Zeitpunkt jedoch noch ignoriert, ausgelagert beziehungsweise verdrängt werden können. Auch Rubehn tritt erstmals in Form einer Fotografie, eines Bildes, in Erscheinung, das Melanie in *ihrem* Zimmer von Van der Straaten überreicht wird. Der Raum, der durch Rubehns Besuch geöffnet wird, ist dadurch an Melanie gebunden und kann, wie der weitere Verlauf zeigen wird, nicht mehr geschlossen werden. Die Möglichkeit des Ehebruchs ist durch das Gemälde prinzipiell in dem gemeinsamen Raum der Eheleute angelegt, die Fotografie konkretisiert diese Möglichkeit, indem sie Melanie innerhalb ihres *Privatraumes* eine weitere Öffnung präsentiert. Solange also die Elemente der Gefahr, hier indexikalisch durch Fenster und Bild verdeutlicht, Teil des *gemeinsamen* Raumes sind, können sie (noch) verdrängt werden. Der Raum bleibt in sich geschlossen. Die Ehe ist jedoch zu instabil und zu stark von Antagonismen geprägt, als dass eine Öffnung des Ausgangsraumes, eine Integration des Draußen, langfristig verhindert werden kann. Sobald Melanie den gemeinsamen Raum verlässt und als Individuum

---

<sup>311</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 16.

<sup>312</sup> Ebd., S. 110.

auftritt, funktioniert der Mechanismus des Aussperrens nicht mehr und der Konflikt nimmt seinen Lauf.

Generell problematisiert der Ausgangsraum das Verhältnis von Individualität und Typik. Der den Roman beherrschende Konflikt findet darum weniger zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft statt, sondern innerhalb des Einzelnen als dessen Versuch, sich von einem Schema zu befreien und die daraus resultierenden Reaktionen und Konsequenzen zu ertragen.

Fasst man die bisherigen Ergebnisse zusammen, ist Melanies Ausgangsraum durch folgende wesentlichen Merkmale charakterisiert:

1. Der Ausgangsraum ist topographisch bestimmt als die Stadtwohnung und die Große Petristraße. Es lässt sich eine „zweifache Zweiteilung“ herausstellen: Zum einen gliedert sich der Ausgangsraum durch seine Einbindung in die Stadt Berlin in ein Drinnen und Draußen. Zum anderen verläuft eine Trennung innerhalb des Raumes und trennt die semantischen Felder Individualität (Melanies Zimmer) und Kopie beziehungsweise Serialität (Wohnzimmer, Bildergalerie). Das topologische Feld des Drinnen korrespondiert dabei mit dem semantischen der Kopie und ist an Van der Straaten gebunden, während das semantische Feld der Individualität an das topologische des Draußens gebunden ist und mit Melanie in Verbindung steht. Die Verbindung aller Felder geschieht über die Metaphorik der Uhren, die die Zuordnung umkehrt und auf die prinzipielle Ähnlichkeitsbeziehung der Figuren verweist.
2. Eine Öffnung des Raumes, das Draußen, ist grundsätzlich positiv konnotiert und mit der Semantik der Freiheit, aber auch des „Weltschliffs“ verbunden, also einer positiven Charaktereigenschaft, die die vollständige Beherrschung des gesellschaftlichen Umgangs meint.
3. Die Grenzen des Ausgangsraumes sind durchlässig und eine Öffnung des Ausgangsraumes ist bereits zu Beginn angelegt. Durch Bild und Fenster sowie Melanies Bewegung (hin zum Fenster und in ihr Zimmer) werden die Elemente Draußen und Individualität in den Ausgangsraum integriert. Eine Öffnung impliziert in beiden Fällen das Verlassen des gemeinsamen Raumes als Wohnraum und nimmt den Ehebruch vorweg.
4. Durch die „zweifache Zweiteilung“ und die Integration der Öffnungen in den Ausgangsraum ist Melanies Ausgangsraum weniger statisch bestimmt als beispielsweise derjenige Effi Briests. Um in den Zielraum zu gelangen, die grundsätzliche Ordnung also vollständig zu verlassen, muss Melanie mehrere Grenzen überschreiten, da die Ordnung des Ausgangsraumes bereits einen „einfachen Grenzübertritt“ impliziert. Im Text wird die Reflexion der Ordnung, Konvention und Grenzen durch das Gespräch über das

Tintoretto Bild deutlich. Das tatsächliche „Vergehen“ Melanies ist darum weniger der eigentliche Ehebruch, sondern die Ablehnung Van der Straatens Vorschlag, trotz Schwangerschaft das gemeinsame Leben weiterzuführen, die schon durchlässigen Grenzen des Ausgangsraumes also noch „minimal“ weiter zu dehnen, um die prinzipielle Ordnung aufrechtzuerhalten.

5. Melanies Verortung innerhalb des Ausgangsraumes lässt sie zunächst als Gast in Van der Straatens Arbeitszimmer erscheinen. Dadurch erhält sie zwar einen ihr zugewiesenen Platz, jedoch zeigen ihre Bewegungen, dass sie an diesem nicht langfristig verortet bleibt. Die Öffnungen durch Bild und Fenster sowie durch das Betreten ihres Zimmers zeigen, dass sie dem ehelichen Tauschhandel entfliehen wird. Melanie wird durch ihre Bindung an die Tiergartenvilla, ihre französische Vergangenheit und den in ihrem Zimmer lebenden Kakadu mit den Elementen Naturhaftigkeit und Exotik in Verbindung gebracht.

Der Ausgangsraum in *L' Adultera* stellt sich als deutlich komplexer dar als beispielsweise in *Effi Briest* oder *Irrungen Wirungen*. Umso erstaunlicher ist es, dass die tatsächliche Handlung in *L' Adultera* verhältnismäßig langweilig, beinahe kitschig ist und von der zeitgenössischen Rezension zum Teil als wenig gelungen bezeichnet wird.<sup>313</sup> Letzteres ist insbesondere auf den skandalösen versöhnlichen Schluss des Romans zurückzuführen, der Melanies Ehebruch eher bagatellisiert, als ihn zu verurteilen. Der Aufbau des Ausgangsraumes zeigt jedoch, dass *L' Adultera* weit mehr ist als die Geschichte eines Ehebruchs und dessen glimpflichen Endes. Vielmehr geht es um die individuelle Verortung des Einzelnen angesichts mehr oder weniger klischeehafter Situationen beziehungsweise um die Auseinandersetzung mit der eigenen Abbildhaftigkeit und die Suche nach der Möglichkeit der Variation des konventionell Vorgegebenen. In *L' Adultera* geht es nicht primär um das Schicksal des Individuums angesichts der Übermacht des „Gesellschafts-Etwas“<sup>314</sup>, sondern darum, was dessen verinnerlichten Normen im jeweils Einzelnen bewirken und wie diese sich aus einer Innerlichkeit heraus wiederum auf die Deutung der Welt auswirken. An dem Punkt, an dem Effi Briest leidend dahinsiecht, die verinnerlichten Normen ihre Gesundheit und Selbstständigkeit verdrängen, setzt die Reflexion in *L' Adultera* ein. Diese Reflexion, eingeleitet durch das Tintoretto Gemälde und durchgeführt von Melanie, beinhaltet den Versuch der Neubewertung, der Behauptung der eigenen Sichtweise, der Verteidigung des eigenen Raumes.

---

<sup>313</sup> Vgl. G. Radecke, Anhang - *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 185ff.

<sup>314</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 278.

Bei dem Grenzübertritt, der im Sinne Lotmans das Sujet voranbringt und eine Verletzung der im Raum angelegten Ordnung darstellt, steht in *L' Adultera* weniger die Grenze im Mittelpunkt als die Bewegung über diese Grenze, die die jeweilige Figur zu leisten hat. Nicht der Raum der Grenze oder die Art und Weise der Heterotopie sind dabei zentral, sondern das individuelle Verhalten des Einzelnen in diesem Raum sowie die Form der Raumbegegnung. Eine Heterotopie muss somit in erster Linie eine solche Bewegung ermöglichen und das Wechselverhältnis Original-Kopie oder Bild-Variation hinterfragen. Im Fall von Melanie geschieht dies, indem sie (anders als Van der Straaten) den Ehebruch und insbesondere die Gründe für diesen nicht bagatellisiert, sondern die Konfrontation mit sich selbst und der Gesellschaft sucht und für wichtig erachtet, während Van der Straaten Vergessen und Vergebung anbietet.<sup>315</sup> Eine Heterotopie, die den Weg hierzu ebnet, muss Melanie mit dem nötigen Selbstvertrauen ausstatten und einen Raum anbieten, der Melanies Gastrolle, die ihr der Ausgangsraum vorgibt, aufhebt. In Bezug auf den Ausgangsraum muss eine Heterotopie demnach folgendes leisten:

1. Die Heterotopie ersetzt den Raum, indem sie die Trennung zwischen drinnen und draußen aufhebt und es Melanie damit ermöglicht, aus dem Wechselverhältnis zwischen Ähnlichkeit und Gegensätzlichkeit zu entfliehen und als selbstständiges Individuum aufzutreten.
2. Als Illusionsheterotopie kommentiert sie den Raum als realitätsfern. Eine solche Heterotopie ersetzt den Ausgangsraum, indem sie Melanies Bedürfnis nach Leidenschaftlichkeit, Liebe und Selbstverwirklichung den Raum gibt, den ihr der Ausgangsraum und die Vernunftfehe mit Van der Straaten verwehrt.
3. Als Kompensationsheterotopie kommentiert sie den Raum, trotz und gerade wegen dessen flexibler Grenzziehungen, als „ungeordnet [...] und wirr“<sup>316</sup>. Mit dem Betreten einer solchen Heterotopie geht eine Eindeutigkeit, ein deutlicher Bruch mit den Normen des Ausgangsraumes einher, der verbunden ist mit dem Wunsch nach einer neuen Ordnung, innerhalb derer sich Melanie als Individuum behaupten und verwirklichen kann.
4. Die Heterotopie muss es Melanie ermöglichen, sich mit der *Vielzahl* der im Ausgangsraum angelegten Grenzen auseinanderzusetzen beziehungsweise sich an diese heranzutasten. Dies geschieht in *verschiedenen* mehr oder weniger stark ausgeprägten Gegenräumen.
5. Die Heterotopie muss an die Elemente der Naturhaftigkeit und Exotik gebunden sein, um Melanie einen Raum der ihr eigenen Verortung zu bieten. Dabei muss eine

---

<sup>315</sup> Vgl. K. Tebben, Der Roman dahinter. Zum autobiographischen Hintergrund von Theodor Fontanes *L' Adultera*, in: *German life and letters*. 55(4) / 2002, S. 360.

<sup>316</sup> M. Foucault, *Andere Räume*. Leipzig 1990, S. 45.



Heterotopie Melanie auch die Möglichkeit der Bewegung und Freiheit geben, um sich selbst unabhängig von einem Schema oder Original zu verwirklichen.

### 5.5 Stine – Der merkwürdige Raum

Der Ausgangsraum in *Stine* entfaltet sich innerhalb der ersten drei Kapitel und stellt sich somit als zergliederter dar als beispielsweise in *Irrungen Wirrungen*. Ähnlich wie in *Cécile* setzt auch in *Stine* relativ schnell die eigentliche Handlung ein. Vor der Handlung und somit auch vor den Figuren, insbesondere der titelgebenden Hauptfigur, wird lediglich ein Teilaspekt des Ausgangsraumes entworfen. Dabei handelt es sich um die unmittelbare Umgebung des Wohnhauses, die im weiteren Verlauf des Romans jedoch eine untergeordnete Rolle spielen wird. Wichtiger als der konkrete Raum ist die Exposition selbst und die damit einhergehende Bedeutung für Poetologie und Interpretation.

#### *Die Invalidenstraße*

Die Handlung des Romans setzt ein mit der exakten Verortung des Wohnhauses von Stine Rehbein und Pauline Pittelkow in der Invalidenstraße Nummer 98e. Anders als in *L' Adultera* existierte die Invalidenstraße tatsächlich, jedoch gab es laut den Berliner Adressbüchern von 1877 und 1878 dort nur die Nummern 98a bis d.<sup>317</sup> Aufgrund der im Roman beschriebenen Umgebung des Hauses geht Hölscher davon aus, dass es sich bei der historischen Vorlage von Stines Wohnhaus um die Nummer 93 handelt.<sup>318</sup> In der unmittelbaren Umgebung dieser Adresse gab es zur Handlungszeit, so Hölscher, nur noch wenige Fabriken. Unter Berücksichtigung von Fontanes Aufsatz *Tegel* von 1860 und dessen Beschreibung der *Oranienburger Vorstadt* folgert Hölscher weiter, dass Fontane die Gegend der Invalidenstraße nicht als schlichtes Arbeiter- und Fabrikviertel betrachtete,<sup>319</sup> vielmehr stammten die Bewohner der Invalidenstraße, insbesondere der Nummer 93, aus unterschiedlichen sozialen Schichten von „kleinbürgerlich bis bürgerlich, handwerklich bis klein-mittelständisch“<sup>320</sup>. Andere Forschungsansätze, die jedoch in den meisten Fällen auf Hölschers ausführliche Recherche verzichten, bezeichnen die Gegend der Invalidenstraße als „Industrie- und Arbeiterviertel“<sup>321</sup>. Dafür spricht auch die Erwähnung der Borsig und Schwarzkoppen Fabriken,<sup>322</sup> die sich in unmittelbarer Nähe der Invalidenstraße

---

<sup>317</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Stine. In: Th. Fontane, Stine. In: Ch. Hehle (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 11, Berlin 2000, S. 149.

<sup>318</sup> Vgl. H. Hölscher, Das Amazone-Denkmal im Invalidenpark. Zur Lage und Umgebung des Pittelkow-Hauses in Theodor Fontanes Roman Stine. In: Fontane Blätter 95 / 2013, S. 84.

<sup>319</sup> Vgl. ebd., S. 84.

<sup>320</sup> Vgl. ebd., S. 84.

<sup>321</sup> Ch. Hehle, Anhang - Stine. Berlin 2000, S. 149.

<sup>322</sup> Vgl. Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 5.

befanden. Auch die im Roman auftretenden Bewohner des Hauses sprechen für ein reines Arbeitermilieu. Geht man von letzterem Ansatz aus und lokalisiert Stines Ausgangsraum in einem reinen Industrie- und Arbeiterviertel, wird der Standesunterschied zu dem im Verlauf des vierten Kapitels eintreffenden Besuch und insbesondere zwischen Stine und Waldemar betont. Folgt man hingegen Hölschers Ansatz, kann davon ausgegangen werden, dass Fontane mit der Verortung in die sich *verändernde* Invalidenstraße die historischen Entwicklungen aufgreift und kommentiert. Zentral dabei ist die langsam beginnende Aufweichung der Standesgrenzen, jedoch auch die Veränderungen der Stadt selbst, die weiter anwächst und so dem Bevölkerungswachstum Rechnung trägt. In beiden Fällen gibt die Verortung von Stines Ausgangsraum Auskunft über das historische Berlin, die mehr oder weniger bestehende Trennung zwischen Arbeiter, Bürgertum und Adel sowie die Situation der Arbeiterinnen, wenn diese auch idealisiert dargestellt wird.

Wesentlicher als die Frage, wie die Umgebung der Invalidenstraße aussah, ist die Tatsache, dass die Nummer 98e nicht der historischen Realität entnommen ist. Auch Stines Ausgangsraum ist dadurch, ähnlich wie der Van der Straatens, eine Illusion. Ihre Welt ist zwar an das Reale, an die Invalidenstraße und sogar an die Nummer 98, gebunden, ihre tatsächliche Beheimatung jedoch existiert nicht. Die Welt, in der Stine lebt, kann als kleinschrittige Fortführung des Realen verstanden werden. In dieser Welt wird sie sich kurzzeitig von den herrschenden Normen und Erwartungen entfernen, indem sie sich für auf eine „Beziehung“ mit Graf Waldemar Haldern einlässt. Dadurch entsteht, interessanterweise für Waldemar, die Illusion einer von Standesgrenzen befreiten Liebe, die Fortführung und Weiterentwicklung der sich andeutenden gesellschaftlichen Mischung. Es bleibt jedoch bei der Illusion und Stine ist nicht bereit, den Schritt aus ihrer ihr angestammten Welt zu wagen.

Die Beheimatung Stines in die *Invalidenstraße* rückt sie schon vor der eigentlichen Begegnung in die Nähe Waldemars, der sich nie vollständig von seiner Kriegsverletzung erholen konnte und sich seitdem durch seine kränkelnde Konstitution auszeichnet:

„[Wie steht es mit] [...] dem jungen Grafen?“ ,Ein armes, krankes Huhn“<sup>323</sup>

„Ich bin krank und ohne Sinn für das, was die Glücklichen und Gesunden ihre Zerstreuung nennen.“<sup>324</sup>

„Zwei Jahre hat er gelegen [...] und nun drückt er sich schwach und krank in der Welt herum [...].“<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 39.

<sup>324</sup> Ebd., S. 43.

<sup>325</sup> Ebd., S. 86.

Auch Stine selbst wird zu Beginn als „Typus einer germanischen, wenn auch freilich etwas angekränkelten Blondine“<sup>326</sup> beschrieben. Dadurch bildet sie einen Kontrast zu ihrer Schwester, einer „südlichen Schönheit“<sup>327</sup>, und wird in Verbindung mit dem melancholischen, schwächlichen Waldemar gebracht. Die angegriffene Konstitution der beiden nimmt darüber hinaus Stines Zusammenbruch sowie Waldemars „unmännlichen“ Gift-Selbstmord am Ende des Romans vorweg. Stines Ausgangsraum in der Invalidenstraße gibt Aufschluss über ihr weiteres Schicksal. Ihr „angekränkelt“ Wesen ist mit diesem Ausgangsraum aufs Engste verknüpft. Dementsprechend empfindet sie keinen Drang, aus diesem Raum auszubrechen beziehungsweise dessen Grenzen zu überschreiten. Dass damit einher ein möglicher Verzicht geht, sei es auf die Liebe zu Waldemar oder auf finanzielle Sorglosigkeit, nimmt sie billigend in Kauf. Das Invalide und damit verbunden ein beständiges aber subtiles und möglicherweise unbewusstes Leiden ist so elementar mit Stines Wesen verbunden, dass eine „Gesundung“ einer Selbstverleugung gleichkäme. Dementsprechend muss Stine Waldemars Vorschlag, nach Amerika (!) auszuwandern, schon aus Selbstschutz ablehnen.

### *Merkwürdiges und Gewöhnliches*

Zu Beginn des Romans sieht es in der Invalidenstraße

„aus wie gewöhnlich [...] und wer durchaus etwas Merkwürdiges hätte finden wollen, hätte nichts anderes auskundschaften können, als daß in Nummer 98e die Fenster der ersten Etage [...] mit einer Art Bravour geputzt wurden.“<sup>328</sup>

Während die Exposition in *Effi Briest* ein herrschaftliches Anwesen entwirft, in *Cécile* die Handlung mit der Zugreise einer geheimnisvollen Schönen beginnt, in *L'Adultera* das bürgerliche Ehepaar über Kunst und Ehebruch sinniert und *Irrungen Wirrungen* einsetzt mit der Beschreibung eines idyllischen „Schlosses“, beginnt die Handlung in *Stine* mit der drastischen Alltäglichkeit des Fensterputzens. Selbst dieses stellt in der „wie gewöhnlich aussehenden“ Invalidenstraße etwas „Merkwürdiges“ dar, da weder „Ostern [noch] [...] Pfingsten und nicht einmal Sonnabend war“<sup>329</sup>. Die grundsätzliche Ordnung, das Gewöhnliche, wird somit schon im ersten Satz des Romans aufgerufen. Das Merkwürdige innerhalb dieser Ordnung ist dabei so marginal, dass deutlich wird, wie eng die Grenzen des Alltäglichen sind und wie leicht es passieren kann, innerhalb dieser Grenzen aufzufallen. Nur vor dem Hintergrund dieser starren Struktur, des normalen und gewöhnlichen Straßenbildes, des entworfenen *Maßes*, können

---

<sup>326</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 12.

<sup>327</sup> Ebd., S. 12.

<sup>328</sup> Ebd., S. 5.

<sup>329</sup> Ebd., S. 5.

Verhältnisse und Ereignisse als Missverhältnisse und Ausnahmen erscheinen.<sup>330</sup> Damit zeigt sich ein wesentliches Thema des Romans: Es geht um das Wechselverhältnis zwischen Norm, Erwartung, Gewohnheit und Anomalie,<sup>331</sup> darum wie diese Elemente aufeinander wirken und wie sich der Einzelne angesichts dieser verhält. Wesentlich für dieses Wechselverhältnis und die Auseinandersetzung mit ihm ist die soziale Kontrolle innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens. Diese Kontrolle legt fest, was in den Bereich der Norm und was in den der Anomalie fällt und wie mit demjenigen zu verfahren ist, der von dem einen Bereich in den anderen wechselt. Alle Figuren des Romans sehen sich mit dieser Form der sozialen Kontrollen konfrontiert, leiden zum Teil darunter und dennoch tragen sie alle dieses System mit. Verdeutlicht wird die allumfassende soziale Kontrolle durch das Netz verschiedener Blickwinkel, das in der Eingangsszene entworfen wird. Zunächst beobachtet der Erzähler die grundsätzliche Szenerie und bemerkt das ungewöhnlich-gewöhnliche Putzen Paulines. Gleichzeitig blickt dieser Erzähler auf die „schräg gegenüber an der Scharnhorststraßen-Ecke wohnende alte Lierschen“<sup>332</sup>, die wiederum Pauline mit Missgunst betrachtet. Pauline selbst sieht während des Putzens immer wieder zu Olga und deren Bruder, die sich unten auf der Straße befinden. Olga scheint die Blicke der Mutter zu bemerken und „schielt“<sup>333</sup> zu dieser hinauf, nachdem sie dem Bruder „einen tüchtigen Klaps“<sup>334</sup> gegeben hat. Durch die Schilderung dieser verschiedenen Perspektiven und Beobachterpositionen (Invalidenstraße, Scharnhorststraße und Pferdebahngleise) erhält das fiktive Haus Nummer 98e seinen Platz in dem historischen Stadtbild. Das gegenseitige Beobachten und beobachtet-Werden stellt ein grundlegendes Element des Ausgangsraumes dar, indem es ihn eingliedert in den städtischen Raum, seine Grenzen definiert und die einzelnen Figuren in Beziehung zueinander setzt. Der Monolog der alten Lierschen zeigt das Paradoxe des gegenseitigen Beobachtens. Während sie selbst Pauline von „schräg gegenüber“<sup>335</sup> beäugt, zweifelt sie Paulines moralische Integrität an, da es so scheint, „als ob alles Mannsvolk nach ihr ‘raufkucken soll’“<sup>336</sup>. Pauline kümmert sich jedoch tatsächlich wenig um die Beobachter, „Borsig und Schwarzkoppen seine“<sup>337</sup> erregen, im Gegensatz zu Olga und dem Briefboten, in keiner Weise ihre Aufmerksamkeit. Während also Lierschen durchaus ihr Umfeld kritisch betrachtet und auch und gerade das wahrnimmt, was außerhalb ihrer persönlichen Sphäre liegt, ist Pauline mit sich selbst, ihren Kindern und dem eintreffenden Brief beschäftigt. Im folgenden

---

<sup>330</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S.154.

<sup>331</sup> Vgl. ebd., S.154.

<sup>332</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 5.

<sup>333</sup> Ebd., S. 6.

<sup>334</sup> Ebd., S. 6.

<sup>335</sup> Ebd., S. 5.

<sup>336</sup> Ebd., S. 5.

<sup>337</sup> Ebd., S. 5.

Abschnitt ist es der Erzähler, der die von Lierschen unterstellte erotische Wirkung Paulines aufgreift:

„[D]enn oben auf dem Fensterbrett und kniehoch aufgeschürzt stand eine schöne, schwarze Frauenperson mit einem koketten und wohlgepflegten Wellenscheitel [...].“<sup>338</sup>

Mit dieser Beschreibung Paulines wird deutlich, dass auch der Erzähler Teil des wertenden und beobachtenden Systems ist. Sein Erzählen ist notwendigerweise an das System gebunden, nur dieses ermöglicht überhaupt die Wahrnehmung des Merkwürdigen, des „Skandalösen“, des Erzählenswerten. Ob dasjenige, was dort wahrgenommen wird, tatsächlich erzählenswert ist, sich tatsächlich sujethaft entwickelt, ist letztlich egal. Viel wichtiger ist der Umgang der Welt und des Einzelnen mit dem wahrgenommenen Ereignis. Ob es sich bei Paulines Tätigkeit um schlichtes Putzen oder um die zur-Schau-Stellung ihrer erotischen Reize handelt, ist unerheblich, solange ein „Publikum“ vorhanden ist, das aus dieser Tätigkeit die „Geschichte dahinter“ herausliest. Die Bedeutung der tatsächlichen, objektiven Wahrnehmung rückt in den Hintergrund, was auf die Poetologie des poetischen Realismus verweist. Wahrnehmung ist dabei in ihrer Komplexität angewiesen auf ein „komplementäres, durch Konjekturen komplettiertes Zusammenspiel“<sup>339</sup> verschiedener Perspektiven, Realitätsdeutungen und Sinne. Dementsprechend *hört* der Erzähler das „Brummeln“ der alten Lierschen und überträgt dessen Prämissen auf sein *Sehen*. Hierbei zeigt sich auch das Zusammenspiel zwischen Erwartung und Tatsächlichkeit. Die alte Lierschen weckt beim Zuhörer eine bestimmte Erwartung. Diese ist es, die das Sehen beeinflusst, welches dann an Objektivität verliert und lediglich das wahrnimmt, was wahrgenommen werden will. Geschilderte Realität ist also immer abhängig von Intentionen, Erwartungen und Konventionen sowohl des Lesers als auch des Erzählers.

### *Die Enge*

Ein wesentliches Merkmal des Ausgangsraumes, insbesondere des Wohnhauses, ist das der Enge, die eine soziale Kontrolle überhaupt erst ermöglicht. Deutlich wird dies besonders an der Beziehung zu der Familie Polzin, den Vermietern Stines:

„Die nur drei Stuben zählende Polzinische Wohnung erfreute sich des Vorzugs eines Korridors, der aber freilich nicht größer war als ein aufgeklappter Spieltisch [...].“<sup>340</sup>

Innerhalb dieser beengten Wohnsituation ist es kaum möglich, ungesehen oder ungehört die Wohnung zu verlassen oder zu betreten. Umso elementarer für die Aufrechterhaltung der sozialen Beziehung ist, dass Familie Polzin beinahe mantrahaft wiederholt: „Und denn wissen Sie

---

<sup>338</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 5.

<sup>339</sup> R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S. 158.

<sup>340</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 10f.

ja, [...] wir sehen nichts und hören nichts.“<sup>341</sup> Dass sie jedoch durchaus ganz genau hören und sehen, zeigt sich im vorausgehenden Satz: „ich habe sie [Stine] nicht weggehen hören“<sup>342</sup> und wird sich im weiteren Handlungsverlauf bestätigen. Obwohl dies für alle Beteiligten offensichtlich ist, bedarf es der Versicherung, dass die Grenzen und Barrieren des Einzelnen gewahrt bleiben. Das offensichtliche Beobachten und Belauschen stabilisiert zwar das soziale System, gleichzeitig gehört dazu notwendigerweise das Leugnen durch den Beobachter sowie der Versuch des Beobachteten, die eigenen Grenzen aufrechtzuerhalten, das Eigene und Private vor den Blicken der Welt zu verstecken. Der herrschenden Enge begegnen die einzelnen Figuren durch verschiedene Mechanismen des Öffnens und Schließens. Türen und Fenster ziehen sich motivisch durch den gesamten Roman und verstärken den Eindruck der beengten Wohnsituation und der Begrenzung. Innerhalb der erzählten Welt bedeuten diese Elemente jedoch genau das Gegenteil. Abgeschlossene Türen oder verabredete Klopfzeichen ermöglichen den Figuren den Rückzug ins Private und eine damit einhergehende Freiheit. Öffnungen geschehen im Gegenzug durch das Putzen der Fenster oder das Beobachten der Straße im Drehspiegel. Beide Elemente, Fenster und Spiegel, erweitern den tatsächlichen Raum um eine weitere Dimension und ermöglichen gleichzeitig eine Distanz zum Wahrgenommenen. Ebenso wie Polzins ihre Distanz zu Stine versichern, versichert der Drehspiegel Pauline Distanz zum Beobachteten. Mit einer Öffnung des Raumes geht die aktive Rolle als Subjekt der sozialen Kontrolle einher, während die Schließung aus der passiven Rolle des Objekts dieser Kontrolle heraus geschieht. Auch hier zeigt sich das Wechselverhältnis zwischen Merkwürdigem und Gewöhnlichem: Während die Figur als Subjekt den Raum öffnet und selbst das Merkwürdige (beispielsweise im Drehspiegel) sucht, stellt sie als Objekt hinter verschlossener Tür das Merkwürdige für die (gewöhnliche) Umgebung dar. Beinahe alle Figuren wechseln diese Positionen immer wieder im Verlauf der Handlung und hinterfragen damit immer wieder die konventionalisierten (Seh-) Gewohnheiten und Erwartungen.

Das Motiv der Enge zieht sich durch den gesamten Roman. Beinahe jede Wohnsituation ist damit konnotiert. Dementsprechend zeichnen sich auch die wohnenden Figuren durch eine geistige Enge und eine Beschränktheit ihrer Wahrnehmung und Sichtweise aus.<sup>343</sup> Jedoch leidet keine der Figuren tatsächlich an diesem Umstand. Sie alle sind auf gewisse Weise einverstanden mit ihrer Verortung, dem sie umgebenden Raum und ihrer Verortung innerhalb der Gesellschaft. Folglich finden im gesamten Roman beinahe keine Bewegungen zwischen Räumen statt. Die einzige Ausnahme bildet Waldemar, der sich nicht nur zwischen den einzelnen Wohnungen

---

<sup>341</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 11.

<sup>342</sup> Ebd., S. 11.

<sup>343</sup> Vgl. H. Hölscher, *Das Amazone-Denkmal im Invalidenpark*. In: *Fontane Blätter* 95 / 2013, S. 77.

hin und her bewegt, sondern auch zwischen den Standesgrenzen und Normensystemen. Alle anderen verharren mehr oder weniger innerhalb ihres angestammten (Wohn-) Raumes.

### *Die drei Türen*

Die enge Wohnung der Polzins codiert die wesentlichen Prämissen der Semantisierung topologischer Beschreibungen. Vom Korridor aus gehen drei Türen:

„[V]on denen die links gelegene zu der verwitweten Privatsekretär Kahlbaum, die mittlere zu Polzins selbst, die rechts gelegene zu Stine führte. Diese hatte das beste Zimmer der Wohnung, hell und freundlich, mit dem Blick auf die Straße, während sich die Kahlbaum mit etwas Beleuchtung vom Hof her und die Polzinischen Eheleute mit einem schrägen Dachlicht begnügen mussten, [...]“<sup>344</sup>

Das häusliche Zusammenleben wird ausgehend von Türen beschrieben, was die Bedeutung des Systems von Öffnung und Schließung betont. Links wohnt Witwe Kahlbaum, die im weiteren Handlungsverlauf jedoch keine Rolle mehr spielen wird, in einem zum Hof gelegenen Zimmer. In der Mitte wohnt das Ehepaar Polzin. Das *schräge* Dachlicht verweist auf dessen Zwielligkeit, auf die Grauzone zwischen Anteilnahme und wertender beziehungsweise urteilender Beobachtung. Die Mitte gibt jedoch auch die herrschende Struktur und Ordnung vor. Sie sind die Vermieter der beiden anderen, mit ihnen hat Pauline das Klopffzeichen verabredet, dass es „bloß ‚Freundschaft‘ sei“<sup>345</sup>. Polzins sind also diejenigen, die das Betreten zulassen oder ablehnen. Rechts wohnt die ledige Stine in dem schönsten und hellsten Zimmer. In Bezug zu den anderen beiden Zimmern ist dadurch das Element der Helligkeit positiv konnotiert und an Stine gebunden. Die Lage des Zimmers, rechts, codiert den „rechten Weg“ Stines, die Richtigkeit ihrer Moralvorstellungen und Lebensweise, die eben keine Grautöne, kein Zwielligkeit zulässt. Unterhalb der Wohnung lebt Pauline, mit Olga und dem unehelichen Kind, die eine eher ökonomisch befriedigende als liebevoll zugewandte Beziehung zu Graf Sarastro unterhält.<sup>346</sup> „Unten“ ist somit deutlich negativer konnotiert als „oben“. Die Beschreibung des Wohnhauses bringt die topologischen Zuschreibungen „oben“, „hell“ und „rechts“ in Verbindung, verknüpft sie mit der Semantik des Positiven, Moralischen und Unschuldigen und setzt sie in Kontrast zu „unten“, „dunkel“.

### *Die Räume der Frauen*

Neben diesen entworfenen Prämissen, deren Gültigkeit im weiteren Handlungsverlauf zu überprüfen sind, zeigt die Wohnsituation Stines darüber hinaus die Optionen der Frau innerhalb der

---

<sup>344</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 11.

<sup>345</sup> Ebd., S. 10.

<sup>346</sup> Vgl. Ch. Grawe, *Stine*. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.), *Fontane Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 601.

Gesellschaft. Stine ist umgeben von verschiedenen Lebensentwürfen: Verarmtes Witwen-Dasein, Eheleben, das jedoch aufgrund von Geiz eine tatsächliche Privatheit nicht zulässt, und Einlassen auf eine zweckmäßige Affäre, die zwar zu gesellschaftlicher Missachtung führt, jedoch finanzielle Sicherheit bedeutet. Der Raum spiegelt somit die Rolle der Frau in der Gesellschaft wider. Sowohl der Wohnräume als auch die weiblichen Entfaltungsmöglichkeiten sind beengt durch zahlreiche Begrenzungen, Konventionen sowie ein System der sozialen Kontrolle, das nur wenig Bewegung zulässt. Ein individueller Weg heraus aus diesem Raum scheint unmöglich beziehungsweise mit gesellschaftlichen Sanktionen oder persönlichem Unglück belegt. Paulines Beziehung ermöglicht ihr zwar ein Leben in einer vergleichsweise repräsentativen Wohnung, sie bezahlt diesen Lebensstandard jedoch mit persönlicher Abhängigkeit und duldet die anzüglichen Bemerkungen und das Vorführen seiner „Macht“ durch den Grafen. Stines Zimmer dagegen fehlt zwar der repräsentative Charakter und scheint eher spartanisch eingerichtet, jedoch ist sie aufgrund ihrer Arbeit in der Lage, unabhängig von einem Mann oder einem familiären Kontext ihr Leben zu führen. Mit der Kontrastierung der beiden Schwestern stellt Fontane innerhalb des Ausgangsraumes zwei verschiedene Lebensentwürfe gegenüber und verweist damit auf die strukturellen und ökonomischen Neuerungen des 19. Jahrhunderts, die die Lebensform der alleinstehenden Frau ermöglichten.<sup>347</sup> Diese Lebensform bedarf jedoch der ständigen Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Umgebung. Auch Stine „bezahlt“ ihre Unabhängigkeit. Der Roman selbst problematisiert die Situation der Arbeiterin zwar nicht näher, jedoch kann davon ausgegangen werden, dass die Konditionen und Verhältnisse, unter denen die Näherinnen arbeiteten, verhältnismäßig schlecht waren und es eher um Ausbeutung als um ein gerechtes Arbeits- und Lohnverhältnis ging. Darüber hinaus stellt Stines Lebensentwurf ein Novum in der Gesellschaft dar. Wie der Monolog der alten Lierschen zeigt, wird auch sie als alleinstehende Frau kritisch „beäugt“. Stines Unabhängigkeit manifestiert sich für die außerfamiliäre Umgebung in dem „Sep’ratschlüssel“<sup>348</sup>, der ihr ungesehenen Zugang zu ihrer Wohnung ermöglicht. Diese Wohnung und in erster Linie der Schlüssel zu dieser Wohnung ist es, was sie von der gesellschaftlichen Norm unterscheidet. Sie verfügt über die Selbstständigkeit, ihren *ihr eigenen* Raum zu öffnen, zu schließen und nach ihren Wünschen zu gestalten. Diese Möglichkeit, den eigenen Raum so zu betreten „daß keiner was merkt“<sup>349</sup>, wird von der alten Lierschen als Indiz dafür betrachtet, dass es Stine, ebenso wie ihrer Schwester, an Moral mangelt, dass sie etwas zu verheimlichen hat. Die eigene Wohnung ist Symbol der weiblichen Unabhängigkeit und wird als solches zum Gefängnis für die darin lebende Figur. Je größer und

---

<sup>347</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Stine. Berlin 2000, S. 118f.

<sup>348</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 5.

<sup>349</sup> Ebd., S. 5.



mächtiger das Symbol, desto enger werden die Grenzen, desto intensiver das Beobachten und Belauschen durch die Umwelt. „Offiziell“ ermöglicht der Seperatschlüssel Freiheit, tatsächlich legitimiert er der Umwelt eine Wertung und wird so zum Symbol einer ständigen Auseinandersetzung mit der Umgebung und der gesellschaftlichen Konvention, Erwartung und Achtung.

### *Die Sicht auf die Dinge*

Ein weiteres Merkmal des Ausgangsraumes ist, dass alle Figuren (außer Stine) innerhalb der ersten drei Kapitel um eine wie auch immer geartete „bessere“ Sicht bemüht sind:

„[Pauline] wusch und rieb, einen Lederlappen in der Hand, die Scheiben der einen Fensterseite, [...]“<sup>350</sup>

„Einige Minuten später kam sie zurück und setzte sich ins Licht, um bequemer Lesen zu können.“<sup>351</sup>

„[...] un wenn ich in den Spiegel kucke und all die Menschen und Pferde drin sehe, dann denk' ich, es ist doch woll anders als so mit bloßen Augen. Un ein bißchen anders is es auch. Ich glaube, der Spiegel verkleinert, un verkleinern is fast ebenso gut wie verhübschen.“<sup>352</sup>

„Olga [...] stellte sich, besseren Überblicks halber, auf eine vor einem Öl- und Spiritusgeschäft angebrachte Steintreppe.“<sup>353</sup>

„Sie [Wanda] war überhaupt für leben und lebenlassen, behandelte delikate Vorkommnisse von einem gewissen höheren Standpunkte aus [...]“<sup>354</sup>

„Ach, ein Brief. Na, denn komm in meine Stube, daß ich ihn lesen kann. Hier ist es ja stockduster und wahrhaftig nicht zu merken, daß man bei 'nem Glaser wohnt.“<sup>355</sup>

Sie alle unternehmen auf verschiedene Art und Weise den Versuch, besser zu sehen, sich einen Überblick zu verschaffen, den Raum vollständig wahrzunehmen. Keiner von ihnen befindet sich „natürlicherweise“ in einer Position, die dies ermöglicht. Das Zitat bezüglich des Drehspiegels zeigt darüber hinaus, dass mit einer besseren auch eine beschönigte Sicht gemeint sein kann. Dabei geht es nicht allein um die Wahrnehmung der Realität, wie sie tatsächlich ist, sondern in erster Linie um die „gute“, „verhübschte“, „verkleinerte“ Realität. Das Sehen über das Medium des Spiegels schafft Distanz zu der eigentlichen Realität und deren Auswirkungen auf den Einzelnen. Paulines Faszination für den Drehspiegel ist dann nicht nur pure Sensationslust, sondern gründet sich in dem Versuch, Abstand zu schaffen zu der „schlechten“, „hässlichen“

---

<sup>350</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 5. (Anm. N. H.)

<sup>351</sup> Ebd., S. 6.

<sup>352</sup> Ebd., S. 13.

<sup>353</sup> Ebd., S. 15.

<sup>354</sup> Ebd., S. 17. (Anm. N. H.)

<sup>355</sup> Ebd., S. 18.

und „(über)großen“ beziehungsweise „übermächtigen“ Welt. Ähnliches zeigt sich bei Wanda. Auch sie hält die Realität und deren „delikate Vorkommnisse“ auf Abstand. Der metaphorische „erhöhte Standpunkt“ entspricht der tatsächlichen Höhe des Drehspiegels und des geputzten Fensters. Diese Distanz ermöglicht Wanda und Pauline Sicherheit und die Wahrung des Eigenen angesichts des Lebens „weiter unten“, dessen Sanktionen und Wertungen. Der Versuch der umfassenderen beziehungsweise besseren Wahrnehmungen geht mit zwei topologischen Zuschreibungen einher: Die Figuren versuchen zum einen durch „Helligkeit“ Klarheit zu erlangen, zum anderen ermöglicht ein „erhöhter Standpunkt“ Überblick bei gleichzeitiger Wahrung von Distanz. Beide Topologien wurden zuvor an Stines Zimmer gebunden und mit der Semantik des Positiven, Rechtschaffenden und Moralischen verbunden. Stines Verortung deutet demnach an, dass sie weder des Überblicks noch der Distanz bedarf. Sie befindet sich bereits auf einer Position, aus der heraus sie mit ihrer Sicht völlig zufrieden ist. Sie muss weder durch Fensterputzen noch durch eine spezifische Bewegung „ins Helle“ oder „nach Oben“ gelangen. Deutlich wird Stines Sonderstellung zudem an der Wirkung, die der Drehspiegel, von Familie Polzins zur Befriedigung der Neugier und Sensationslust aufgestellt, auf die einzelnen Figuren hat. Für Pauline stellt er eine „Quelle herzlichen Vergnügens“<sup>356</sup> dar. Stine, „die das alles schon kannte“<sup>357</sup>, unterbindet dieses Vergnügen, hält ihrer Schwester die Augen zu und stellt fest: „Nun hast du aber genug, Pauline. Du mußt doch nachgerade wissen, wie die Invalidenstraße aussieht.“<sup>358</sup> Stines Satz wiederholt, was bereits im Zusammenhang mit der Thematik des Merkwürdigen und Gewöhnlichen angesprochen wurde. Pauline übernimmt hier die Position des Erzählers während der Exposition. Natürlich weiß sie, wie die Invalidenstraße aussieht, sie kennt deren Gewöhnlichkeit. Der Drehspiegel und ihr Bestreben nach „besserer Sicht“ erlauben es jedoch, innerhalb dieser Gewöhnlichkeit das Merkwürdige wahrzunehmen. „Merkwürdig“ ist hier die verkleinerte Realität, die ihr Distanz (hier in Form von Ablenkung von dem anstehenden Besuch) verschafft. Das Merkwürdige muss gesucht werden. Ebenso wie der Erzähler, der angesichts des gewöhnlichen Straßenbildes die dahinterliegende Geschichte finden muss, muss Pauline einen neuen, ungewöhnlichen Standpunkt einnehmen, um in der Welt bestehen zu können. Stine genügt die Sicht, die sie hat. Ein (heimliches) Beobachten ist nicht nötig. Die herrschende Helligkeit und das Oben ihres Zimmers ermöglichen schon ein Sehen, das nicht der Erweiterung des Blickfeldes durch den Spiegel bedarf. Dasjenige, was sich „natürlicherweise“ vor ihrem Fenster abspielt, wird durchaus wahrgenommen, die möglichen Heimlichkeiten, das Merkwürdige wird jedoch ignoriert. Ihre natürliche Verortung bedarf keiner

---

<sup>356</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 12.

<sup>357</sup> Ebd., S. 12.

<sup>358</sup> Ebd., S. 12.

Ablenkung. Sie verspürt kein Verlangen danach, das dem Gewöhnlichen entgegenstehende zu suchen. Stines Reaktion auf den Drehspiegel wiederholt die Semantisierung ihrer Wohnsituation. Sie tut auch hier das „Rechte“, ist moralisch einwandfrei. Durch die Bindung des Richtigen an Stine, wird deutlich, was Moral bedeutet: Es geht darum, die Balance zu finden zwischen Distanz und Anteilnahme, zwischen Nähe und Einmischung, zwischen der Wahrnehmung und dem Ignorieren des Merkwürdigen. Stines richtiger Weg, ihre moralische Eindeutigkeit distanziiert sie jedoch von ihrem Umfeld. Ihr Lebensentwurf steht dem der anderen weiblichen Figuren entgegen. Sie bildet selbst das Merkwürdige innerhalb des Gewöhnlichen.

### *Norm, Konvention und Tatsächlichkeit*

Die Wohnsituation der einzelnen Figuren sowie ihr Umgang mit verschiedenen Begrenzungen und Sichtbehinderungen codiert die Auseinandersetzung des Einzelnen mit der Gesellschaft und der bürgerlich konventionalisierten Norm. Diese bürgerlich konventionalisierte Norm zeigt sich in dem Monolog der alten Lierschen, der die starren Regeln des Gewöhnlichen beschreibt sowie die Überwachung dieser durch ein System der sozialen Kontrolle. In Stines Ausgangsraum ist neben dieser konventionalisierten bürgerlichen Norm jedoch noch ein weiteres soziales Ordnungssystem entworfen. Dabei handelt es sich um die Tatsächlichkeit des stattfindenden Lebens inklusive dessen (moralischer) Grauzonen, Heimlichkeiten und dem damit verbundenen Versuch des Versteckens und oder Entdeckens. Dieses zweite Ordnungssystem basiert auf dem Polzinischen Satz: „Und denn wissen Sie ja, [...] wir sehen nichts und hören nichts.“<sup>359</sup>. Topologisch sind diese beiden Ordnungssysteme durch die Unterscheidung zwischen drinnen und draußen codiert. Das Draußen, und damit auch die alte Lierschen, spiegelt die „offizielle Norm“, bei der es um die Wahrung einer allgemein als angemessen verstandenen Außenwirkung geht. Das Drinnen (des Wohnhauses) zeigt die Realität der ausgehaltenen Witwe, der ledigen Arbeiterin und des neugierigen Vermieterpaares. Diese beiden Ordnungssysteme sind eng verknüpft und können aufgrund von Ab- und Ausschließungen beziehungsweise eines Versteckens nebeneinander existieren. Während das Draußen die grundsätzliche Ordnung vorgibt, die durchaus auch von Pauline akzeptiert wird, wie sich im Zusammenhang mit der nicht standesgemäßen Beziehung zeigt, ermöglicht es das Drinnen, sich der vorgegebenen Ordnung zu entziehen, um innerhalb des *Privaten* einem differenzierten Ordnungssystem zu folgen, das moralische Schwierigkeiten als Realität betrachtet. Die einzelnen Ordnungssysteme entwerfen demnach unterschiedliche Zuschreibungen von merkwürdig und gewöhnlich. Innerhalb Stines Ausgangsraumes wiederholt sich somit immer wieder die Frage, wie Erwartungen,

---

<sup>359</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 11.

Gewohnheiten, Normen und Anomalien aufeinander wirken beziehungsweise miteinander in Beziehung gesetzt werden können.

Versucht man die Elemente des sujethaltigen Textes nach Lotman auf *Stine* anzuwenden, zeigt sich das „Problem“ des Romans. Es passiert eigentlich nichts. Das Sujet des Textes wird von Fontane bis an die Grenze des Möglichen reduziert. Stine als titelgebende Figur zeichnet sich durch ein konsequentes nicht-Handeln aus. Es kommt zu beinahe keiner Bewegung zwischen verschiedenen Räumen. So ist es am ehesten noch Waldemar, der als Handlungsträger in Frage kommt, da er sowohl die Standesgrenzen als auch die Grenzen der Berliner Stadtbezirke überschreitet. Dass der Roman zudem mit der Schilderung von Paulines Tätigkeit einsetzt und Stine erst relativ spät als aktive Figur einbindet, trägt dazu bei, dass es uneindeutig bleibt, wer nun eigentlich der „Held“ des Romans ist. Darüber hinaus wird die Frage aufgeworfen, inwieweit ein solcher „Held“ angesichts des Gewöhnlichen und dessen Regelsystem überhaupt noch notwendig oder möglich ist. Die Exposition des Romans, der Aufbau des Ausgangsraumes, nimmt genau diese Schwierigkeit vorweg. Die Thematisierung des Merkwürdigen innerhalb des Gewöhnlichen oder auch die Frage nach Erwartung und Tatsächlichkeit sind die Themen, um die die Handlung des Romans viel existenzieller kreist als um das eigentliche Schicksal Stines und Waldemars. Enttäuschte Erwartungen oder überraschende, ungewöhnliche Reaktionen der Figuren stellen die Dreh- und Angelpunkte der Handlung dar. Worin konkret die Enttäuschung oder die Überraschung besteht bleibt letztlich nebensächlich.

Die Elemente des sujethaltigen Textes stellen sich demnach wie folgt dar:

1. Bei dem grundsätzlichen semantischen Feld handelt es sich um den Bereich der Erwartungen, das in die Teilmenge des Gewöhnlichen und des Ungewöhnlichen gegliedert ist. Topologisch korrespondieren mit diesen Teilmengen die Bereiche oben und unten, hell und dunkel, draußen und drinnen. Topographisch korrespondieren mit diesen *zwei* Teilmengen *drei* Räumlichkeiten: Die Invalidenstraße, das Wohnhaus und Stines Zimmer. Je nachdem welche zwei Räume einander gegenübergestellt werden, kann ein Raum einmal das Gewöhnliche oder einmal das Merkwürdige darstellen. Prinzipiell ist das Oben und die Helligkeit semantisch aufgeladen und stellt zu dem Unten und der Dunkelheit etwas Merkwürdiges dar.
2. Die Grenze trennt die beiden Teilräume und verläuft sowohl zwischen drinnen und draußen als auch zwischen oben und unten. Fenster und Drehspiegel codieren diese Grenze, indem sie die einzelnen Teilmengen sowohl trennen als auch verbinden. Die Grenze zeigt sich darüber hinaus in Form der sozialen Kontrolle, mit der ein Beobachten und ein beobachtet-Werden einhergeht.

3. Stine ist Handlungsträgerin, da sich für sie die einzelnen Grenzen als überwindbar darstellen und zwar in dem Sinne, als dass sie in keiner Beziehung das Gewöhnliche repräsentiert. Sie hält bedingungslos an ihren eigenen Werten fest und wehrt sich gegen die Verknüpfung von offizieller und tatsächlicher Konvention. Ein Grenzübertritt besteht dann nicht in dem Brechen einer gesellschaftlich auferlegten Norm, sondern in der Nichteinhaltung der Erwartung des Lesers einerseits und der Erwartung der beobachtenden Außenwelt andererseits.

Fasst man die wesentlichen Elemente des Ausgangsraumes zusammen, ergibt sich folgendes:

1. Der Ausgangsraum als Invalidenstraße ist Teil des historischen Berlins und kommentiert dessen sozialgeschichtliche Entwicklung. Stine ist durch ihre kränkelnde Konstitution wesentlich an diesen Raum gebunden. Namensgebung und Hausnummer verweisen auf die Vorherbestimmtheit des tragischen Endes der Liebesbeziehung zu Waldemar.
2. Innerhalb des Ausgangsraumes stellt sich immer wieder die Frage, was Teil des Gewöhnlichen und was Teil des Merkwürdigen ist. Dabei kommt es weniger auf das beobachtete Objekt an, als auf das sehende, belauschende Subjekt und dessen Erwartung und Bewertung.
3. Der Ausgangsraum ist wesentlich durch eine herrschende Enge charakterisiert, die unter anderem auf eine geistige Enge der jeweiligen Bewohner verweist. Die im Ausgangsraum agierenden Figuren haben jedoch nicht das Bedürfnis, diese Enge zu verlassen und sind prinzipiell einverstanden mit ihrer Wohn- und Lebenssituation. Die Figuren begegnen der Enge des Raumes durch Mechanismen des Öffnens und Schließens, die sie einmal in die Rolle des Beobachters und einmal in die Rolle des Beobachteten versetzen. Öffnung und Schließung korrespondieren dabei mit dem Versuch, das Merkwürdige wahrzunehmen (Öffnung) oder das Eigene vor der Welt zu verstecken, um so als gewöhnlich zu erscheinen (Schließung).
4. Die Beschreibung der Polzinischen Wohnung lädt die topologischen Zuschreibungen rechts, oben, hell semantisch auf und codiert sie als positiv und moralisch richtig.
5. Innerhalb des Ausgangsraumes erhält Stine ihren Platz in einem positiv konnotierten hellen Oben. Ihre Wohnsituation codiert die Situation der alleinstehenden, sich selbst versorgenden Frau innerhalb der Gesellschaft, die sich einerseits durch Freiheit im Sinne einer Unabhängigkeit von einem familiären und ehelichen Kontext

auszeichnet, gleichzeitig jedoch etwas Merkwürdiges darstellt und von der Gesellschaft kritisch betrachtet wird. Stines persönliche Freiheit ist somit ein beständiger Kampf gegen das Gewöhnliche der Umgebung.

6. Innerhalb des Ausgangsraumes sind zwei Ordnungssysteme angelegt. Dabei handelt es sich zum einen um ein offizielles bürgerlich konventionalisiertes Normensystem und zum anderen um die Ordnung des Tatsächlichen, des Privaten. Die Ordnungssysteme sind an das Draußen beziehungsweise Drinnen gebunden und durch Mechanismen des Schließens und Öffnens aufs engste miteinander verbunden.

Die Anforderungen an eine Heterotopie zeigen ein weiteres „Problem“ des Romans und dessen Interpretation in Bezug auf die hier zugrunde gelegte Dreiteilung des Raumes. Innerhalb des Ausgangsraumes, der sich wesentlich aus Invalidenstraße und Wohnhaus zusammensetzt, ist bereits ein heterotopischer Raum angelegt: Stines Zimmer. Dieses widersetzt sich hinsichtlich Lage und Ausstattung den umgebenden Räumen und konnotiert auch Stine als ungewöhnlich. Eine vollständige Beheimatung innerhalb des Ausgangsraumes ist dementsprechend für Stine nicht möglich. Zwar ist sie durch ihre kränkelnde Konstitution an die Invalidenstraße gebunden, die Ordnung und Tatsächlichkeit des stattfindenden Lebens, wie es von Wanda und Pauline gelebt wird, steht jedoch ihrer persönlichen Ordnung und Moralvorstellung entgegen. Die Bindung Stines an die Invalidenstraße repräsentiert die Bindung an ein soziales Milieu und eine prinzipielle Zufriedenheit mit der Situation. Elementar dabei ist, dass sie diese Bindung nicht lösen, die Invalidenstraße und ihre soziale Stellung nicht verlassen will. Somit ergibt sich eine Gleichzeitigkeit von Beheimatung und Distanzierung. Die Invalidenstraße und das Wohnhaus bilden zwar den grundsätzlichen heimatlichen Raum, Stines Zimmer jedoch ist es, das ihr eine Distanz zu der Verknüpfung von offizieller und tatsächlicher Norm sowie eine Selbstständigkeit und die Aufrechterhaltung der *eigenen* Moralvorstellung ermöglicht. Bewegt sie sich außerhalb dieses geschützten Raumes, ist sie mit der tatsächlichen Norm konfrontiert. Ihre eigenen Werte lassen sich dann nur schwer aufrechterhalten. Dementsprechend irritiert und peinlich berührt ist sie, als sie für die Abendgesellschaft ihr Zimmer verlassen muss und in Paulines Wohnung mit der Tatsächlichkeit der Realität und den Anzüglichkeiten des Barons konfrontiert ist. Weder innerhalb des offiziellen Normensystems noch innerhalb der Ordnung des Tatsächlichen tritt Stine als genuiner Teil auf. Sie bildet für beide Entwürfe das Merkwürdige und ist im Gegensatz zu Pauline und Wanda nicht in der Lage, beide Systeme in sich zu vereinen. So ist es nur logisch, dass Stine sich während der kompletten Romanhandlung fast ausschließlich in ihrem Zimmer aufhält. An die Stelle der Bewegung tritt das Sehen aus dem Fenster, das Stines Zimmer um eine Dimension erweitert. Mehr als die Entwicklung des eigentlichen Sujets

(der Beginn der Beziehung zu Waldemar und die damit verbundenen Probleme) steht also das Verhältnis Stines zu ihrer Umgebung im Vordergrund. Waldemar bleibt lediglich ein Phänomen, das dieses Verhältnis auf die Probe stellt beziehungsweise hinterfragt. Bei der Heterotopie, die die Funktion hat, den umgebenden Raum zu hinterfragen, zu negieren oder zu kommentieren, handelt es sich in *Stine* dementsprechend nicht um einen Raum, der einer einzelnen Figur ein Ausbrechen, oder Grenzüberschreiten ermöglicht, sondern um einen Raum, der durch sein bloßes Bestehen die Ordnung und Gesetzmäßigkeiten des umgebenden Raumes hinterfragt. Dies geschieht durch Stines Zimmer, das sowohl hinsichtlich seiner Lage und Ausstattung als auch in Bezug auf die darin lebende alleinstehende und arbeitende Frau etwas Ungewöhnliches darstellt. Würde sich Stine nun auf Waldemars Vorschlag einlassen, mit ihm eine tatsächliche Beziehung eingehen und nach Amerika auswandern, würde das den Erwartungen des romanerfahrenen Lesers entsprechen. Sie bräche aus der ihr zugeschriebenen Rolle aus und ließe sich auf eine nicht standesgemäße Beziehung ein, die ein „revolutionäre[s] Element“<sup>360</sup> darstellen und zu einem Grenzübertritt im Lotmanschen Sinne führen würde. Stine wäre dann eine *gewöhnliche* Heldin des zeitgenössischen Romans. Stine enttäuscht jedoch sowohl die Erwartung Waldemars als auch die des Lesers. Angesichts Waldemars Plänen verhält sie sich überraschend, handelt merkwürdig. Doch auch in dem Brechen der verschiedenen Erwartungen kommt es bei Stine zu keiner Entwicklung. Sie bleibt das *merkwürdige* Element innerhalb der Handlung sowohl für den Leser als auch die Figuren. Bei der Untersuchung der Räume in *Stine* steht demnach nicht die vermeintliche Handlungsträgerin (Stine) und deren Bewegung im Zentrum, sondern die Reaktionen der Umwelt auf Stine, auf ihre Welt und ihre Moralvorstellungen, die unter anderem durch ihr heterotopisch aufgeladenes Zimmer codiert sind.

In Bezug auf den Ausgangsraum muss eine Heterotopie folgendes leisten:

1. Die Heterotopie ersetzt den Ausgangsraum, indem sie einen Raum schafft, der eine Standestrennung aufhebt beziehungsweise mindert.
2. Die Heterotopie kommentiert den Ausgangsraum, indem sie der herrschenden Enge mit einer Öffnung, einer neuen Dimension oder Perspektive begegnet.
3. Die Heterotopie ersetzt den Ausgangsraum, indem sie die Schwierigkeiten der Sichtbehinderungen ausgleicht.
4. Als Illusionsheterotopie kommentiert sie den umgebenden Raum und dessen Ordnung als realitätsfern. Innerhalb einer solchen Heterotopie kann das nebeneinander-Bestehen von Beobachten und Verstecken nicht mehr aufrechterhalten werden.

---

<sup>360</sup> J. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993, S. 334.

Schutzmechanismen des Öffnens und Schließens funktionieren nicht mehr. Die im Ausgangsraum errichteten Barrieren stellen sich dann als illusorisch dar.

5. Als Kompensationsheterotopie kennzeichnet sie den umgebenden Raum als wirr und ungeordnet. Da sich der Ausgangsraum durch eine Verknüpfung zweier Ordnungssysteme auszeichnet, müsste eine solche Heterotopie diese Verknüpfung als wirr und ungeordnet konnotieren und sich entweder auf eines der beiden Ordnungssysteme berufen oder ein neues entwerfen.
6. Innerhalb des Ausgangsraumes werden verschiedene Topographien und Topologien semantisiert. Es besteht ein ständiges Wechselverhältnis zwischen oben und unten, hell und dunkel, drinnen und draußen. Mit diesen Gegensätzen geht eine sich jeweils verändernde Zuschreibung von merkwürdig und gewöhnlich einher. Eine Heterotopie widersetzt sich dieser Wechselseitigkeit und Veränderung, indem sie Eindeutigkeit und Statik ermöglicht. Die Grenzen zwischen oben und unten, hell und dunkel, drinnen und draußen und somit auch zwischen Moral und Unmoral bleiben dabei unangetastet.

## **6 Der Innenraum**

Im Folgenden werden anhand der ersten und oder zweiten Nennung eines Innenraumes die *generellen* Konnotationen herausgestellt, die mit diesem in Verbindung gebracht werden, um davon Prämissen abzuleiten, die auf die Interpretation der im weiteren Verlauf genannten Innenräume angewendet werden können. Prinzipiell fungieren Innenräume und die spezifische Beschreibung dieser als indexikalische Zeichen, die Figurenkonstellationen, psychische Zustände oder Charakteristika codieren. Anders als Außenräume zeichnen sich Innenräume stets durch eine Form der Begrenzung aus. Während im Natur- oder Stadtraum zahlreiche Sinneseindrücke auf die Figur einwirken, Fremde den Weg des Protagonisten kreuzen oder Naturphänomene auf ihn einwirken, ist die einzelne Figur innerhalb des Innenraumes stärker auf sich selbst und gegebenenfalls auf das jeweilige Gegenüber, auf die konkrete Situation zurückgeworfen. Die Grenzen des Raumes, die im Innenraum natürlicherweise statischer sind, verengen das jeweilige Szenario. Selbst ausführliche Innenraumbeschreibungen vermögen es nicht, in derselben Weise atmosphärische Assoziationen hervorzurufen, wie beispielsweise die Schilderung eines aufkommenden Sturms oder einer lauten Großstadt. Was Innenräumen also prinzipiell „fehlt“ ist ein dynamisches Element, eine vom Menschen unabhängige Bewegung, die auf diesen einwirkt, ihn herausfordert oder beeinflusst. Der Innenraum, auch konkret verstanden als Wohnraum, ist immer absichtsvoll gestaltet und dient einer bestimmten Funktion. Handlung und Aktion sind hier immer an die Figur selbst gebunden, der Innenraum selbst ist leblos. Der



Innenraum ist ein Raum, der Schutz, Heimat oder auch Rückzug vor der Welt ermöglicht. In dieser Funktion repräsentiert er auch die Privatheit der Figur, während der Außenraum die Begegnung mit der Öffentlichkeit ermöglicht. Innerhalb des Innenraumes auch und vor allem als Wohnraum findet die eigentliche oder zumindest angestrebte Beheimatung der Figur statt. Hier ist es dem Einzelnen möglich, seine unmittelbare Umgebung zu gestalten, um sich dadurch heimisch zu fühlen oder um sich selbst zu inszenieren. Die Gestaltung des Wohnraumes gibt dadurch Aufschluss über die darin wohnende und agierende Figur. Ihr Umgang mit diesem Raum repräsentiert ihren Gestaltungswillen und ihr Verhältnis zu der umgebenden Welt. Tetzlaff stellt fest, dass das Einrichten des eigenen Raumes im realistischen Romanen überdurchschnittlich häufig zu finden ist, da hier der Raum als Bühne aufgefasst wird, auf der die Figuren sich selbst inszenieren.<sup>361</sup> Möglich wird dies, weil der Innenraum zunächst als *leerer Raum* schlicht existiert. Er bedarf der Füllung durch die Figur, den Erzähler und die Vorstellung des Lesers. Während Natur- oder Stadtbeschreibungen auch bei marginaler Ausführlichkeit relativ schnell ein detailliertes Bild beim Leser hervorrufen, bleibt der nicht oder wenig beschriebene Innenraum auch in der Vorstellung des Lesers leer. Die Notwendigkeit der Füllung, beispielsweise durch das aktive arrangieren einzelner Möbel oder durch die Beschreibung des Erzählers, führt dazu, dass die sich ergebende Raumvorstellung stets eine intendierte beziehungsweise kalkulierte ist. Somit stellt der Innenraum ein wesentliches Element der symbolischen Tiefenstruktur des jeweiligen Textes dar. In ihm verdichtet sich der Gestaltungswille des Autors und der Figur sowie die Vorstellungskraft und das Textverständnis des Lesers.

Im Innenraum ist es der Figur möglich, ihre Umwelt zu gestalten. Sie sieht sich hier jedoch auch konfrontiert mit der Gestaltung ihrer direkten Umgebung durch andere. Wenn die *tatsächliche* Handlung, die eigentliche Konfrontation, die offensive Auseinandersetzung mit der Welt ausbleibt, unterdrückt wird oder sich ins Unbewusste verlagert, bleibt nur noch der Raum als privater Rückzugsort, der Handlung und Aktion in Form der Gestaltung ermöglicht. So ist er gerade für den Roman des poetischen Realismus, in dem „das Eigentliche“<sup>362</sup> zugunsten der Läuterung zurück bleibt, eines der „begrenzten“ Mittel, das Eigentlichkeit, Handlung und Tat ermöglicht. Das realistische Programm lehnt das „nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens“<sup>363</sup> ab und lässt die Schattenseiten des Lebens sowie das Elend außen vor. So kommt es beispielsweise in *Effi Briest* zu keiner offenen Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten. In der

---

<sup>361</sup> S. Tetzlaff, *Heterotopie als Textverfahren*. Berlin [u. a.] 2016, S. 189.

<sup>362</sup> Luise Briests Aussage über Effis Verschwiegenheit bezüglich ihrer Ehe lässt sich auf die Programmatik des poetischen Realismus übertragen. „Das Eigentliche bleibt doch zurück.“ (Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 253.)

<sup>363</sup> Th. Fontane, *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848*. München 1969, S. 240.

Raumbeschreibung des Romans und in dem Umgang der Eheleute mit diesen Räumen zeigt sich jedoch umso stärker das aus der Diegese ausgelagerte Elend, das Unbewusste und Konflikthafte. Je stärker die Poetologie einzelne Bereiche ausklammert, je stärker die Figuren Bereiche ihrer selbst ins Unbewusste verlagern, je übermächtiger das „Gesellschafts-Etwas“<sup>364</sup> wird, desto deutlicher tritt der Raum als leeres Konstrukt, als Projektionsfläche in den Vordergrund. Er bleibt letztlich das unverfängliche Vakuum, in dem das nicht-Gesagte sich metaphorisch oder tatsächlich manifestieren kann. Bedingt durch verschiedenste Konventionen kann Effi ihre Vorstellungen, Ängste und Bedürfnisse bezüglich der Ehe nicht äußern, sie bleiben unausgesprochen. Was sie jedoch vermag, ist es den Raum des Ehelebens, das Schlafzimmer, (zumindest gedanklich) einzurichten, zu gestalten. Dass es tatsächlich aber Innstetten ist, der sowohl den gemeinsamen Raum als auch Effis Privatraum einrichtet, kündigt nicht nur den Konflikt zwischen den Beiden an, sondern betont auch die elementare Bedeutung des Raumes für die Figuren, die sich in erster Linie aus der ansonsten völligen Alternativlosigkeit der Handlungen ergibt.

Ausgehend von der Raumbeschreibung, insbesondere der Wohnraumbeschreibung, können Rückschlüsse auf die darin lebende Figur gezogen werden, die durch den Erzähler codiert werden und Aufschluss geben über Charakter, Beziehungskonstellation und oder soziale Stellung der Figur. Zudem lassen sich poetologische oder zeittypische Charakteristika herausstellen. So unterscheidet sich die Beschreibung des städtischen (Wohn-) Raumes im realistischen Roman grundsätzlich von der einer expressionistischen Novelle, sowohl hinsichtlich der Art und Weise der Beschreibung als auch hinsichtlich der beschriebenen Einzelheiten. Raum wird demnach immer auch verstanden als Repräsentation der Welt, als grundsätzliche und elementare Umgebung der Figur und strukturgebende „Bühne“ der jeweiligen Handlung sowie der jeweiligen Zeit und deren literaturtheoretischen Suppositionen. Während Außenräume für den poetischen Realismus unter anderem darum von Bedeutung sind, weil sie eine Realitätsillusion erzeugen, indem sie beispielsweise Figuren im historischen Berlin verorten, sich also auf die außerliterarische Wirklichkeit des Lesers beziehen, so zeigt sich in der Gestaltung der Innenräume der Kunstcharakter der zeitgenössischen Poetologie.<sup>365</sup> Sie sind angewiesen auf einen intendierten, kompositorischen und ästhetischen Akt des Autors und entwerfen dadurch Oppositionen, Analogien oder Motivstrukturen, die für die Interpretation und das Verständnis des jeweiligen Romans elementar sind. Der Raum stellt dabei jedoch keine objektive Konstante dar, sondern wird

---

<sup>364</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 278.

<sup>365</sup> Vgl. K. Grätz, Tigerjagd in Altenbrak. Berlin 2013. S.199.

von Leser und Figur gefüllt und wirkt gleichzeitig auf die Leservorstellung einerseits und das Figurenbewusstsein andererseits ein.<sup>366</sup>

### 6.1 Der sichere Raum – Die Wohnung

In *Stine* findet beinahe die gesamte Handlung innerhalb von Wohnungen, Zimmern oder Häusern statt. Insgesamt erfährt der Leser von sieben Wohnungen: Paulines, Stines, die der Polzins, Wandas, die des Baron Papagenos, die des Grafen Sarastros und Waldemars. Der einzige Innenraum, der nicht als Wohnraum fungiert und im Laufe der Handlung betreten wird, ist die Kirche, in der Waldemars Begräbnis stattfindet. Zwischen den einzelnen Wohnräumen kommt es insgesamt nur zu wenigen Bewegungen. Entsprechend dem Motiv der Enge und dessen Funktion für die Charakterisierung der Bewohner verdeutlicht diese Bewegungslosigkeit die fehlende geistige Bewegungsmöglichkeit und -Notwendigkeit. Alle Figuren, mit Ausnahme von Waldemar, sind mit ihrer (Wohn-) Situation zufrieden, keine Lebenssituation erfordert ein Verlassen des angestammten Platzes.

Paulines Wohnung und die dort stattfindende Abendgesellschaft stellt den Ausgangspunkt des sich entwickelnden Sujets dar. In diesem Raum treffen sich Arbeiterin, Schauspielerin und Adel. Paulines Wohnung fungiert als Raum, in dem unterschiedliche soziale Schichten aufeinandertreffen. Die stabilisierenden (Wohn-) Raumgrenzen sind für kurze Zeit aufgehoben, die Figuren verlassen ihren angestammten Platz, um Teil der Inszenierung des Grafen Sarastro zu werden.<sup>367</sup> Während bei Pauline und dem Grafen die Beziehung über die Standesgrenzen hinweg zumindest in finanzieller Hinsicht glückt, wird das Aufeinandertreffen von Baron und Arbeiterin für Waldemar tödlich enden.

Insgesamt 23 Szenen der Handlung (unabhängig von Kapitelgrenzen), finden in Innenräumen statt, wobei Stines Zimmer den Hauptschauplatz der Handlung bildet. 16 Mal bewegen sich Figuren in Außenräumen oder sprechen über diese und nur 12 Mal verlagert sich die Handlung in Schwellenräume und Heterotopien. Diese Raumaufteilung korrespondiert mit dem bereits problematisierten Handlungsverlauf: Insgesamt geschieht relativ wenig. Dementsprechend kommt es zu wenigen Bewegungen zwischen Räumen und wenige neue oder überraschende Räume werden erschlossen. Der Großteil der Räumlichkeiten wird bereits in den ersten drei Kapiteln eingeführt.

Prinzipiell fungieren die Wohnungen in *Stine* als indexikalische Zeichen, die die soziale Stellung der einzelnen Figuren verdeutlichen und ihre jeweilige Beheimatung in einer mehr oder

---

<sup>366</sup> Vgl. K. Grätz, *Tigerjagd in Altenbrak*. Berlin 2013. S.199.

<sup>367</sup> Vgl. ausführlich zum Thema der Inszenierung von Paulines Wohnraum KAPITEL 7.4 DER EIGENE RAUM.

weniger gewählten Umwelt deutlich machen. Sie haben die Funktion, die bestehenden sozialen Grenzen und die damit einhergehenden Normen zu sichern und korrespondieren mit dem Charakter und Wertvorstellungen der bewohnenden Figuren, die diese Grenzen als stabilisierend für die gesellschaftlichen Verhältnisse betrachten. Dies wird insbesondere deutlich an den zahlreichen Beschreibungen von verschiedenen Mechanismen der Abschließung oder Abgrenzung, die den jeweiligen Wohnraum gegenüber einem Außen sichern.

Das Verlassen des Innenraumes wird bereits im dritten Kapitel subtil negativ konnotiert, indem es mit dem Element des Todes und der Thematik der unerfüllten Wünsche in Verbindung gebracht wird:

„An allen Läden blieb sie [d. i. Olga.] stehen, am längsten vor dem Schaufenster eines Putzgeschäfts, aus dessen buntem Inhalt sie sich abwechselnd eine rote Schärpe mit Goldfranzen und dann wieder einen braunen Kastorhut mit Reiherfeder als Schönstes wünschte. Diesen Wunsch in Erfüllung gehen zu sehen, war freilich wenig Aussicht vorhanden, [...].

Solchen Betrachtungen hingebend, kam Olga bis an die Chauseestraße, wo [...] ein großes Begräbnis die Straßenpassage hemmte.“<sup>368</sup>

Gerade Olga, die im weiteren Verlauf der Handlung keine Rolle mehr spielen wird, ist es, die den heimatlichen Wohnraum verlässt und aufzeigt, welche Folgen ein solches Verlassen des sicheren (Wohn-) Raumes hat. Anders als Stine oder Pauline kann sie sich in der Betrachtung des Schmucks für kurze Zeit verlieren und sich der Vorstellung von einem luxuriösen Leben hingeben, auch wenn sie schon um deren Nichterfüllung weiß. Stine und Pauline sind zu desillusioniert, als dass eine solche Geschäftsauslage sie noch von ihrem tatsächlichen Leben ablenken könnte. Das stattfindende Begräbnis, das für die „kirchhofreich[e] Gegend“<sup>369</sup> ein *gewöhnliches* Bild<sup>370</sup> darstellt, zeigt die Präsenz des Vergänglichen innerhalb des Lebensumfeldes der Pittelkows und Rehbeins und nimmt das tragische Ende vorweg. Was Olga bei ihrem Weg durch die Stadt wahrnimmt, wird sich am Ende des Romans wiederholen. Stines einziges Verlassen des Innenraumes führt sie ebenfalls zu einem Begräbnis und auch diesem geht ein unerfüllt gebliebener Wunsch voraus. Die Enttäuschung erfährt zwar in erster Linie Waldemar und ist von Stine und deren internalisiertes Normensystem verursacht, jedoch ist auch sie sich ihrer begrenzten Lage und dem Mangel an Möglichkeiten der Selbstverwirklichung bewusst. Während Olga sich zumindest kurz der Vorstellung von einem *anderen* Leben hingibt, ist dies für Stine nicht möglich. Das verinnerlichte System der gesellschaftlichen Direktive erlaubt es ihr nicht, die Vorstellung von sich mit Goldfranzen und Kastorhut oder einer Beziehung zu

---

<sup>368</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 15. (Anm. N. H.)

<sup>369</sup> Ebd., S. 15.

<sup>370</sup> Vgl. ebd., S. 15.

Waldemar und einem damit möglicherweise einhergehenden nicht standesgemäßen Erscheinungsbild in ihre Welt zu integrieren.

Ausgehend von dieser negativen Konnotation des Verlassens des Innenraumes, kann auf die Funktion des Innenraumes selbst geschlossen werden: Er stellt in erster Linie den sicheren Bezugsrahmen der Figuren dar, in dem der Einzelne vor den Einflüssen, Gefahren und Verführungen der Außenwelt geschützt ist. Dieser Raum repräsentiert die gesellschaftliche Position des Einzelnen, deren Grenzen allgemein akzeptiert werden. Indem diese soziale Stellung an den Raum der jeweiligen *Wohnungen* gebunden ist, also an die *tatsächliche Heimat* des Einzelnen, wird deutlich, welche grundsätzliche Bedeutung eine solche soziale Verankerung hat. Heimat zeichnet sich in *Stine* weniger durch ein eingebunden-Sein in einen familiären oder ehelichen Kontext aus, wie beispielsweise in *Effi Briest* oder *L' Adultera*, sondern durch das Leben in der *eigenen* Wohnung. Dass beinahe alle Wohnungen nur von einer Person bewohnt werden, zeigt in diesem Zusammenhang die Vereinsamung des Einzelnen, der trotz und gerade wegen der faktischen und metaphorischen Enge des Wohnraumes auf sich selbst zurückgeworfen ist und in der Konfrontation mit der Gesellschaft oder der Unterwerfung unter deren Erwartung alleine bleibt.

Prinzipiell ist der Innenraum in *Stine* für die Figuren positiv konnotiert, da er einen Schutzraum vor der Welt, einen Raum des Rückzugs sowie die Sicherung bestehender und stabilisierender Grenzen darstellt. Die negative Konnotation erhält er in erster Linie, indem er den einzelnen Figuren ihre Bewegungsmöglichkeit nimmt, was unter anderem an der herrschenden Enge und Dunkelheit der einzelnen Wohnräume deutlich wird. Die Figuren, mit Ausnahme von Waldemar, fühlen sich dennoch innerhalb der beengenden Räume wohl beziehungsweise haben sich mit der Situation insofern abgefunden, als dass sie ausschließlich im privaten Bereich Wege finden, die Grenzen ihres sozialen und gesellschaftlichen Umfeldes zumindest anzutasten. Die Abendgesellschaft bei Pauline stellt ein solches Herantasten dar. In diesem Raum sind für einen Abend lang die gängigen Konventionen und Standesgrenzen aufgehoben. Wohin jedoch eine solche Dehnung der Grenzen führt, zeigt der Roman eindrücklich durch Waldemars tragisches Ende.

## 6.2 Der fremde Raum – Der Gartensaal

In *Effi Briest* fällt die Verteilung von Innen- Außen- und Grenzlräumen anders aus. Bereits zu Beginn des Romans ist die Handlung an ein Draußen, den Briestschen Garten in Hohen-Cremmen, gebunden. Anders als in *Stine* kommt es zu zahlreichen Ortswechseln, zu Umzügen, Urlauben und Besuchen in fremden Wohnungen und Städten. Der Raum korrespondiert dadurch deutlich stärker mit der sich entwickelnden Handlung und gibt dadurch nicht nur Aufschluss

über soziale Zugehörigkeit, sondern codiert darüber hinaus die Psyche der jeweiligen Figur sowie sich andeutende Konflikte. Während in *Stine* der gesellschaftlichen Stellung der Protagonisten eine elementare Rolle zukommt, indem sie die Beziehung zwischen Stine und Waldemar verhindert, spielt diese in *Effi Briest* eine untergeordnete Rolle.

Die Handlung setzt ein mit dem Gespräch zwischen Luise von Briest und Effi im Fliesengang auf der Gartenseite des Hauses. Bis zum Eintreffen Innstettens bleibt der Garten Handlungsschauplatz. Das Spiel mit den Freundinnen, das sich an das Gespräch anschließt, wird durch die Aufforderung der Mutter, sich zurechtzumachen und dem Betreten des Innenraumes abgebrochen. Dadurch steht dieser Innenraum der natürlichen Umgebung Effis als „Tochter der Luft“<sup>371</sup> entgegen und bindet ihn an die Person Innstettens:

„Aber kommt, wir wollen uns schaukeln, auf jeder Seite zwei; reißen wird es ja wohl nicht, [...]. Eine Viertelstunde hab' ich noch. Ich mag noch nicht hinein gehen, und alles bloß, um einem Landrat guten Tag zu sagen, [...].“<sup>372</sup>

Die erste Konnotation des Innenraumes fällt entsprechend negativ aus. Effis Prophezeiung „Spielt nur weiter; ich bin gleich wieder da“<sup>373</sup> wird sich nicht bewahrheiten. Während des ersten Aufenthalts in einem Innenraum, dem Gartensaal, erfährt Effi von der Verlobung mit Innstetten. War sie zuvor als handelnde und sprechende Figur präsent, verstummt sie nun und agiert erst wieder, als sie den Zwillingen in Kantor Juhnkes *Vorgarten* von den Ereignissen berichtet.<sup>374</sup> Der Garten repräsentiert Effis glückliche Kindheit, ihr eingebunden-Sein in einen familiären und freundschaftlichen Rahmen. Herthas Zuruf, „Effi, komm“<sup>375</sup>, erscheint vor diesem Hintergrund wie eine von der Freundin unbewusst ausgesprochene Warnung, sich (noch) nicht den Vorstellungen der Erwachsenenwelt zu beugen. Dass Effi dieser Aufforderung nicht nachkommen wird, veranschaulicht, dass mit dem Betreten des Innenraumes eine neue Phase in ihrem Leben beginnen wird. Die Schwelle zwischen Garten und Gartensaal symbolisiert den Übertritt in das Eheleben und das Erwachsenenalter.

Bis zur Ankunft in Kessin und dem eigentlichen Beginn des Ehelebens zeigt sich eine relativ gleichmäßige Verteilung von Innen-, Außen- und Grensräumen. Dies ändert sich, als der Alltag in Kessin beginnt. Während Außenräume seltener werden, halten sich die Figuren nun vermehrt in Innenräumen und Heterotopien auf. Diese Verortung stellt die grundsätzlichen Prämissen des von Innstetten entworfenen Ehelebens auf. Die Gestaltung der Innenräume sowie seine Reaktion auf Effis Wünsche bezüglich des Dachbodens zeigen die Grenzen, innerhalb derer Effi

---

<sup>371</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 7.

<sup>372</sup> Ebd., S. 15. (Hervorh. N. H.)

<sup>373</sup> Ebd., S. 17.

<sup>374</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>375</sup> Ebd., S. 18.

sich fortan zu bewegen hat. Innstetten inszeniert sowohl den Raum als auch sich selbst und verwehrt Effi eine aktive Rolle bei der Gestaltung des gemeinsamen Lebens und der Räumlichkeiten.<sup>376</sup> Die Enttäuschung über das fehlende soziale Leben und die empfundene Isolation wird durch die beängstigende Atmosphäre des Hauses potenziert.

Erst als Crampas im Leben des Ehepaars erscheint, verlagert sich die Handlung wieder stärker in ein Außen. Effis (Lebens-) Raum erweitert sich. Die neue Bekanntschaft ermöglicht einen Weg aus der empfundenen Enge des Kessiner Lebens und scheint ihr Bedürfnis nach Unterhaltung zu befriedigen: „[J]a, Zerstreung, immer ‘was neues, immer ‘was, daß ich lachen oder weinen muß. Was ich nicht aushalten kann, ist Langeweile.“<sup>377</sup> So ist es weniger Crampas selbst, der Effi fasziniert, als die sich bietende Möglichkeit, durch die Affäre aus der Tristesse und Isolation auszubrechen.

„[A]ber wir müssen doch in dem ‚guten Kessin‘, wie Du’s immer nennst, auch etwas Umgang und Gesellschaft haben können, [...]?’ [...]“

„Nein, meine liebe Effi; nach dieser Seite hin gehst du großen Enttäuschungen entgegen.“<sup>378</sup>

Innstettens fehlende Anteilnahme, die Falscheinschätzung seiner Frau, deren Wesen und Bedürfnisse er konsequent ignoriert, führen letztlich dazu, dass Crampas bei Effi im wahrsten Sinne „offene Türen einrennt“, die Innstetten versucht, verschlossen zu halten. Wurde der Innenraum in den ersten Kapiteln an Innstetten gebunden, so erscheint die Figur Crampas jetzt als an den Außenraum und den schon zuvor als gefahrvoll konnotierten Gesamttopos Wasser geknüpft. Dadurch werden auch die Bereiche der Sexualität, Leidenschaft und Körperlichkeit mit diesem Außen in Verbindung gebracht. Jedoch ermöglichen es weder Innstetten und das Kessiner Haus noch Crampas und der Außenraum, in der neuen Umgebung eine heimatliche Verortung zu finden.

Nach dem Aufdecken der Affäre und Effis Umzug nach Berlin ist beinahe wieder ausschließlich von Innenräumen die Rede. Im Zentrum steht dabei Effis Wohnung in der Königgrätzer Straße. Die Verschlechterung von Effis Zustand zu dieser Zeit wiederholt die prinzipiell negative Konnotation des Innenraumes. Dementsprechend tritt die (kurzzeitige) Besserung erst ein, als sie auf den Zuruf des Vaters „Effi, komm“<sup>379</sup> (!) wider nach Hohen-Cremmen zurückkehren darf. Ab diesem Moment verlagert sich beinahe die komplette Handlung in Außenräume. Der einzige Innenraum, der betreten wird, ist Effis Zimmer, das jedoch nicht näher beschrieben wird. Vielmehr ist es der Platz am Fenster, der Effis letzte Beheimatung darstellt.

---

<sup>376</sup> Vgl. zu Innstettens Inszenierung des Wohnraumes KAPITEL 7.1.1 DIE WOHNRAUMGESTALTUNG.

<sup>377</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 35.

<sup>378</sup> Ebd., S. 64.

<sup>379</sup> Ebd., S. 328.

Generell codieren Innenräume in *Effi Briest* eine Form der Begrenzung und Einschränkung. Sie stehen als solche Effis Wesen und ihren Bedürfnissen entgegen. Ein Verlassen dieser Innenräume fungiert in beinahe allen Fällen als (kurzzeitige) Befreiung aus Konvention, Norm und Regelhaftigkeit.

### 6.3 Der private Raum – Die Villa

*Cécile* ist was die Betrachtung der Innenräume angeht der wohl unergiebigste der hier untersuchten Romane. Trotz zahlreicher Ortswechsel, Ausflüge und Spaziergänge wird beinahe kein Innenraum näher beschrieben. Weder über die Villa der St. Arnauds noch über das jeweilige Hotelzimmer Gordons erhält der Leser konkrete Informationen. Findet Handlung in einem Wohnraum statt, verlagert sie sich in den meisten Fällen schnell in Heterotopien, auf Balkone oder an geöffnete Fenster. Die Einrichtung oder Gestaltung der Räume spielt eine untergeordnete Rolle. Während im gesamten Romanverlauf nur circa 24 Innenräume vorkommen, erscheinen Außenräume und Heterotopien beinahe 90 Mal. Diese Verteilung wiederholt, was der Ausgangsraum vorgibt. Auch im weiteren Romanverlauf kommt es zu keiner tatsächlichen Beheimatung der einzelnen Figuren. Sie alle bewegen sich mehr oder weniger rastlos zwischen verschiedenen sozialen Verpflichtungen und Abendgesellschaften. Ein dauerhafter Aufenthalt innerhalb eines Innenraumes wird beinahe nie geschildert, es sei denn, der Raum kann durch eine Form der Öffnung erweitert werden: Während Gordon beispielsweise in jedem von ihm betretenen Innenraum das Fenster öffnet, verweilt *Cécile* in ihrem Haus fast ausschließlich auf dem Balkon. Innenräume, verstanden als geschlossene Zimmer oder Wohnräume, werden von ihr aktiv nur dann betreten, wenn sie sich kränkelnd oder erschöpft fühlt und sie sich Rückzug von der Gesellschaft erhofft.

Der erste genannte Innenraum verweist, wie bereits im Zusammenhang mit dem Ausgangsraum angesprochen, auf ein bestimmendes Thema des Romans:

„[D]er am Fluß hin gelegene Stadtteil, den der Zug passierte, lag in einem dünnen Morgennebel, gerade dünn genug, um unseren Reisenden einen Einblick in die Rückfronten der Häuser und ihre meist offen stehenden Schlafstubenfenster zu gönnen. Merkwürdige Dinge wurden da sichtbar, [...]“<sup>380</sup>

Der Innenraum steht hier für eine Privatheit, die normalerweise vor den Augen der Öffentlichkeit verschlossen bleibt. Lediglich aus einem vorbeifahrenden Zug kann für einen kurzen Moment in Schlafstuben, in die wohl privatesten aller Räumlichkeiten, gesehen werden. Dieser Blick offenbart dann auch Merkwürdiges, möglicherweise Dinge, die es zu Recht vor der Außenwelt zu verstecken gilt. Privatheit, Innenraum und versteckt-Sein beziehungsweise teilweise-sichtbar-Sein werden durch diese erste Nennung verknüpft. Ebenso wie der Innenraum

---

<sup>380</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 6. (Hervorh. N. H.)



während der Zugfahrt teilweise und nur für kurze Zeit sichtbar ist, ist auch Céciles Privatheit, ihre persönliche Geschichte nur in Ausschnitten erkennbar. Entsprechend wenig Einblick erhält der Leser in den Wohnraum Céciles. Ein Großteil der Handlung kreist um die Frage, „[v]or allem jedoch, wer ist Cécile?“<sup>381</sup>. Verschiedene Mutmaßungen über sie und ihre Vergangenheit äußern sich nicht nur in den Gesprächen oder Gedanken der Figuren, sondern kennzeichnen auch die Erzählweise des Romans. Die personale Erzählsituation lässt einen objektiven Erzähler fast vollständig hinter den Figuren zurücktreten. Die „Fakten“, die der Leser über Cécile erhält, werden ausschließlich durch die sie umgebenden Figuren vermittelt. Tatsächliche Wahrheiten bleiben aus und die verschiedenen Details über ihre Vergangenheit sind mehr Interpretationen oder Projektionen der jeweiligen Perspektivfigur als verbürgte Informationen des Erzählers.<sup>382</sup>

Während der private Wohnraum teilweise vor der Welt geschützt werden kann, stellt der öffentliche Innenraum den Raum des gesellschaftlichen Zusammentreffens dar, in dem Cécile sich mit ihrer Umgebung konfrontiert sieht. An dem Versuch, Teil dieser Gesellschaft zu sein, sich innerhalb dieser selbstbewusst zu bewegen und als akzeptiertes Mitglied darin aufzutreten, gleichzeitig jedoch Distanz zu dieser zu schaffen, um die eigene Vergangenheit zu schützen, wird Cécile letztlich scheitern. Ihre Verortung in Heterotopien, auf Hotel-Terrassen oder Garten-Balkone, zeigt ihre immanente Zerrissenheit, die es ihr nicht ermöglicht, sich selbst in der Welt und der Gesellschaft zu beheimaten. Dies wird unter anderem im zweiten genannten Innenraum deutlich: Es handelt sich hierbei um den Speisesaal des Hotels, der von den St. Arnands „im Gegensatz zu dem unterwegs von Cécile geäußerten Wunsch“<sup>383</sup> betreten wird und in dem das Kennenlernen mit Gordon stattfindet. Es ist ihm zunächst nicht möglich, Cécile eingehend zu beobachten, denn „allerhand rotes Blattwerk zwischen ihm und Cécile“<sup>384</sup> versperrt Gordon die Sicht. Als er schließlich mit St. Arnaud ins Gespräch kommt und sie sich zu einer Wanderung in die Berge verabreden, entzieht sich Cécile:

„Sie sind zweifellos ein Bergsteiger, [...] während ich vorhabe, mir noch auf Wochen hin an unserem Balkon und der Parkwiese genügen zu lassen.“<sup>385</sup>

Nachdem die Barriere, hier in Form der Blumen, durch Gordon überwunden ist und auch ihr mehrfach geäußelter Wunsch nach einem Alleinsein mit St. Arnaud ignoriert wird, entzieht sie sich zumindest räumlich der Nähe zur umgebenden Welt und platziert sich selbst im

---

<sup>381</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 60.

<sup>382</sup> Vgl. H. J. Funke, Ch. Hehle, Anhang - Cécile. In: Th. Fontane, Cécile. In: H. J. Funke, Ch. Hehle, (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 9, Berlin 2000. S. 233.

<sup>383</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 20.

<sup>384</sup> Ebd., S. 20.

<sup>385</sup> Ebd., S. 22.

Dazwischen. Dass sie daran nicht festhält und trotz ihrer Nervenkrankheit an diversen Ausflügen teilnimmt, zeigt jedoch, wie dringend sie den Huldigungen und dem Zuspruch durch ihre Umwelt bedarf, wie sie die Gesellschaft und deren Anteilnahme als Spiegel benötigt, um sich ihrer selbst und ihrer Position in der Welt zu versichern.

Prinzipiell ist der Innenraum in *Cécile* negativ konnotiert, indem er als öffentlicher Raum die Begegnung und Auseinandersetzung mit der Welt erfordert und als solcher den Raum der sozialen Kontrolle darstellt. Als Wohnraum codiert er, insbesondere in Bezug auf *Cécile*, das Private und Schützenswerte. Der Innenraum ist der Raum, in dem Nähe und Distanz beständig neu ausgelotet werden müssen. *Cécile* versucht genau dies zu vermeiden, indem sie sich in heterotopische Räume begibt. Solche Gegenräume stellen in *Cécile* dann interessanterweise weniger eine Hinwendung zu einem möglichen Grenzübertritt dar, sondern erschließen einen Raum, in dem sich Nähe und Distanz zur umgebenden Welt die Waage hält.

#### 6.4 Der idyllische Raum – Die Wohnstube

Die Handlung in *Irrungen Wirrungen* ist anders als in *Cécile* gleichmäßig auf die verschiedenen Raumtypen verteilt. Es werden je circa 20 Innenräume und Heterotopien sowie circa 34 Außenräume betreten oder beschrieben. Insgesamt kommt es zu zahlreichen Bewegungen zwischen einzelnen Räumen, die nicht nur an eine einzelne Figur gebunden sind, sondern sowohl von Botho als auch von Lene ausgeführt werden. Die leichte Dominanz der Außenräume lässt sich durch das bereits im Ausgangsraum angelegte Thema der Begegnung zweier sozialer Schichten erklären. Lene und Botho verlassen ihren (standesgemäßen) natürlichen Raum, um sich in einem Nirgendwo, am „Schnittpunkte“<sup>386</sup> zweier Welten zu treffen. Der Außenraum ermöglicht es ihnen, sich unabhängig von ihrer tatsächlichen (gesellschaftlichen) Beheimatung und den damit einhergehenden Konventionen zu begegnen. Während sich innerhalb des Innenraumes die Beziehung zwischen Lene und Botho in den meisten Fällen in Anwesenheit und unter Aufsicht von Frau Dörr und Frau Nimptsch abspielt, ermöglicht der Außenraum Zweisamkeit.

Bei den beschriebenen Innenräumen handelt es sich in erster Linie um Wohnräume: Insbesondere im ersten Teil des Romans steht dabei die Vorderstube von Lene und Frau Nimptsch im Zentrum. Im weiteren Handlungsverlauf erfährt der Leser des Weiteren von Bothos Zimmer, seiner gemeinsamen Wohnung mit Käthe sowie der neu bezogenen Wohnung von Lene und Frau Nimptsch. Sowohl die Vorderstube als auch die neue Wohnung der Nimptschs ist geprägt durch den für Frau Nimptsch so wichtigen Herd und dessen Feuer, der in beinahe jeder

---

<sup>386</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 5.

Schilderung dieser Innenräume Erwähnung findet. Dieses zentrale Element kennzeichnet beide Wohnungen der Nimptschs als Räume der Geborgenheit und Lebendigkeit:

„Aber du weißt ja, ich muß es [d. i. das Feuer] immer sehn. Und wenn ich es nicht sehe, dann denk' ich, es ist alles aus und kein Leben und kein Funke mehr.“<sup>387</sup>

Das Feuer als elementare, archaische Energiequelle charakterisiert Lenes Lebensraum zudem als natürlich und ursprünglich. Um den Herd herum versammeln sich am Abend Botho, Lene, Frau Nimptsch und die Familie Dörr zu einem idyllisch-pittoresken Bild, das dem tatsächlichen Leben Bothos mit Klubbesuch und „Herren- und Damen-Fete“<sup>388</sup> entgegensteht. Während die Beziehung zwischen Botho und Lene und die damit einhergehenden Besuche in der Vorderstube sich auf engstem Raum abspielen und sich der gemeinsame Bewegungsradius des Paares auf wenige Kilometer rund um die Gärtnerei und die daran anschließenden Felder beschränkt, spielt in Bothos Leben die „große weite Welt“, wenn auch nur als Gesprächsthema, durchaus eine Rolle:

„[U]nd wenn es nicht das rothe polnische Schloß ist, dann ist es Schlöbchen Tegel oder Staatswinkel, oder Valentinswerder. Oder Italien oder Paris, oder die Stadtbahn, oder ob die Panke zugeschüttet werden soll. [...] Ueber jedes kann man ja was sagen ob's einem gefällt oder nicht.“<sup>389</sup>

Bothos weltmännische Routiniertheit, die er durch das Aufrufen dieser Außenräume (!) beweist, zeigt, dass er einer völlig anderen Welt entstammt als Lene, deren Lebensumfeld sich auf die nähere Umgebung der Gärtnerei und seltene Kahnfahrten beschränkt. Dass die Anwesenden tatsächlich „über jedes was sagen k[önnen]“, bleibt fraglich. Der Innenraum, der die erste Romanhälfte dominiert, erscheint als fast unwirklicher, kulissenhafter Raum, der die Bühne bildet, für eine Beziehung, die den Anforderungen und Normativen der wirklichen Welt langfristig nicht standhalten kann.<sup>390</sup> Die Bedeutung dieser wirklichen Welt zeigt sich in der Schilderung des zweiten Innenraumes, Bothos Wohnung:

„Arbeitszimmer, Eßzimmer, Schlafzimmer, die sich sämtlich durch eine geschmackvolle, seine Mittel erheblich übersteigende Einrichtung auszeichneten.“<sup>391</sup>

Sein Wohnraum spiegelt die die Beziehung bedrohende Wirklichkeit wieder. Die finanzielle Situation der Familie wird zur Legitimation der Trennung. Botho kann weder seinen Platz auf dem „Sofa, dessen Plüsch mit einem persischen Teppich überdeckt“<sup>392</sup> ist, behaupten, noch seinen Platz auf dem „Schemel“<sup>393</sup> im Vorderzimmer der Frau Nimptsch.

---

<sup>387</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 140. (Anm. N. H.)

<sup>388</sup> Ebd., S. 24.

<sup>389</sup> Ebd., S. 28.

<sup>390</sup> Vgl. zur idealisierten Raumwahrnehmung und -Darstellung in *Irrungen Wirrungen* KAPITEL 7.2 DER SCHÜTZENDE RAUM.

<sup>391</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 38.

<sup>392</sup> Ebd., S. 38.

<sup>393</sup> Ebd., S. 23.

Mit Ausnahme von Frau Nimptsch bewegen sich alle Figuren zwischen einzelnen Räumen und wenden sich immer wieder vom Innen dem Außen zu. Sie alle sind bis zu einem gewissen Maß beweglich oder haben das *Bedürfnis* nach Bewegung und (kurzzeitiger) Veränderung. Die zahlreichen Außenräume kommen diesen Bedürfnissen entgegen, indem sie die Begegnung mit der Welt und das Verlassen des nur Eigenen ermöglichen. Dass Botho und Lene wieder auf ihren ursprünglichen und vorgesehenen Platz in der Gesellschaft zurückkehren, zeigt den illusorischen Charakter ihrer Beziehung. Denn insbesondere für Botho geht dieser Platz mit finanzieller Sicherheit und familiärer Anerkennung einher und stellt sich somit als deutlich bequemer dar, als die Aufrechterhaltung der Beziehung zu Lene und einer damit nötig werdenden Auseinandersetzung mit dem bisherigen Leben und dessen Anforderungen. *Irrungen Wirrungen* weißt dadurch über das bisherige Programm des poetischen Realismus hinaus, indem die Verantwortung der Gesellschaft für das Unglück des Einzelnen abgemildert wird und die Alternativlosigkeit des Individuums sich mehr und mehr aus der eigenen Bequemlichkeit ergibt, die der bestehenden Gesellschaftsstruktur Vorteile abgewinnen kann.<sup>394</sup>

Die Untersuchung der Innenräume in *Irrungen Wirrungen* gibt Aufschluss über das direkte Lebensumfeld der jeweiligen Figur. Damit einher gehen soziale und oder gesellschaftliche Verpflichtungen. Beinahe alle Handlungen, die sich innerhalb eines Innenraumes abspielen, verlagern sich nach kurzer Zeit nach draußen: Die Figuren verlassen dabei faktisch den jeweiligen Raum, öffnen Fenster oder rufen durch das Gespräch ein Außen auf. Die mit dem Innenraum einhergehende soziale und gesellschaftliche Stellung sowie damit verbundene Erwartungen und Normen sind darauf aufbauend als beengend gekennzeichnet.

### 6.5 Der dominierte Raum – Der Speisesaal

In *L' Adultera* zeigt sich eine relativ gleichmäßige Verteilung von Innen- und Außenräumen. Insgesamt werden circa 20 Innenräume und circa 16 Außenräume betreten oder sind Thema eines Gesprächs. Circa neun Mal verlagert sich die Handlung in eine Heterotopie. Nach dem Entwurf des Ausgangsraumes in den ersten drei Kapiteln ist es der Speisesaal, in den sich die Handlung verlagert und der bei neuen Besuchern für Überraschung sorgt, da „der als Speisesaal dienende Raum kein eigentlicher Speisesaal war“<sup>395</sup>, sondern die Gemäldegalerie. In beinahe allen Innenraumbeschreibungen, die sich auf die Stadtwohnung und somit auch auf das *gemeinsame* Leben Melanies und Van der Straatens beziehen, finden verschiedene Gemälde Erwähnung. Melanies Wohnraum ist dominiert von Van der Straatens Kunstenthusiasmus und seinen

---

<sup>394</sup> Vgl. K. Tebben, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Heidelberg 2011, S. 271.

<sup>395</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 26.

witzelnden Anzüglichkeiten, die häufig in einem Bildmotiv ihren Ausgang finden oder sich auf diese beziehen. Durch die Nutzung der Galerie als Speisesaal wird erneut das Thema der Variation und der Kopie aufgegriffen. Die Galerie als Handlungsraum stellt eine Variation des Raumes dar, in dem typischerweise Abendgesellschaften abgehalten werden. Dadurch rückt die eigentliche Funktion des Speisaals in den Hintergrund. Was den Verlauf des Abends bestimmen wird, ist nicht ein nettes unverfängliches Zusammensein mit mehr oder weniger allgemein gehaltenen Plaudereien, sondern Van der Straatens Eigenheiten. Ebenso wie es in Melanies Ausgangsraum zu einer Überlagerung von Van der Straatens Arbeit, seiner Sammelleidenschaft und dem gemeinschaftlichen Wohnen kommt, zeigt sich auch in diesem Innenraum, die Überlagerung beziehungsweise Funktionserweiterung eines Raumes durch Van der Straaten.

Die Raumvermittlung erfolgt aus der Perspektive des Erzählers, der sich in die Position eines zum ersten Mal hier eintretenden Gastes versetzt. Das eigentliche Interieur, Tisch oder Stühle, also Elemente, die einen praktischen Nutzen hätten, rücken angesichts der ungewöhnlichen Umgebung in den Hintergrund. Wahrgenommen wird zunächst der „reichgegliedert[e] Kronleuchter“<sup>396</sup>, der sein Licht wirft auf eine

„Copie der Veronesischen ‚Hochzeit zu Cana‘, die von Uneingeweihten auch wohl ohne Weiteres für das Original genommen wurde [...]“<sup>397</sup>

Wie schon der Tintoretto und die Große Petristraße eine Kopie darstellen, handelt es sich auch bei diesem Bild „lediglich“ um eine Kopie beziehungsweise Variation, die die *Illusion* erzeugt, Original zu sein. Auch die abendliche Zusammenkunft kann als Variation des Bildmotivs gelesen werden: Während ihres Verlaufs wird Melanies Irritation bezüglich Van der Straatens Verhalten insbesondere in Anwesenheit anderer deutlich. Diese Situation wird sich später in Löbbkes Kaffehaus wiederholen, was Melanie schließlich dazu veranlasst, sich in Gegenwart Rubehns über ihren Mann zu beklagen. Das Abschiedsdinner im Speisesaal nimmt Melanies Distanzierung von Van der Straaten und ihre Hinwendung zu Rubehn vorweg. Es stellt somit nicht nur den Abschied von der gesellschaftlichen Saison dar, sondern läutet auch den Abschied Melanies von ihrem Eheleben ein. Während das den Raum bestimmende Bild eine *Hochzeit* vorgibt, variiert das tatsächliche Geschehen dieses Motiv und kehrt es um, indem hier die *Trennung* und Melanies emotionale Entfernung von ihrem Mann beginnt. Neben der Umkehrung kommt es am selben Abend auch zu einer Kopie und Nachahmung des Bildmotivs: Van der Straatens Diskussion mit den anwesenden Gästen scheint zu eskalieren, als „eben [in] diesem Augenblicke [...] der Pfropfen von einer der im Weinkühler stehenden Flaschen [springt]“<sup>398</sup>

---

<sup>396</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 26.

<sup>397</sup> Ebd., S. 26f.

<sup>398</sup> Ebd., S. 37.

und das Gespräch unvermittelt abbrechen lässt. „Und die frühere Heiterkeit kehrte wieder oder schien wenigstens wiederzukehren“<sup>399</sup>. Ermöglicht der Wein im biblischen Vorbild den glücklichen Fortgang der Hochzeit, zögert er hier die Trennung noch hinaus, indem die für Melanie peinliche Situation aufgelöst wird.

Durch die Nennung der ersten Innenräume, Stadtwohnung und Speisesaal erhalten diese eine prinzipiell negative beziehungsweise beengende Konnotation. Das Innen repräsentiert in *L' Adultera* dadurch weniger Beheimatung oder Sicherheit, sondern stellt die Bühne dar, auf der die Konflikte zwischen den Figuren ausgetragen werden und auf der der Verlust der (Selbst-) Kontrolle angesichts der zwischenmenschlichen Spannungen zunehmend zwingend erscheint. Der Innenraum repräsentiert in erster Linie den gesellschaftlichen, ehelichen und sozialen Raum, in dem der Einzelne mit seiner *individuellen* Rolle konfrontiert ist. Eine Verortung in einen Stadtraum als Raum des gesichtslosen preußisch konservativen Systems ist hier nicht notwendig. In *L' Adultera* ist es nicht „die Gesellschaft“ oder das übermächtige „Gesellschafts-Etwas“<sup>400</sup>, das der Liebe zuwiderläuft oder den Ehebruch motiviert, sondern die Konstellation der einzelnen *Individuen* und deren jeweilige Eigenarten, Projektionen und Wünsche.<sup>401</sup>

## 7 Der Wohnraum

### 7.1 Der eheliche Raum

Am aufschlussreichsten ist die Untersuchung des ehelichen Raumes in *Effi Briest*. Die Beschreibung der Kessiner Wohnung und der Fahrt dorthin ist dabei nicht nur quantitativ am umfangreichsten, sondern auch in Bezug auf die Deutung und das Verständnis der problematischen Beziehung und der sich anschließenden Affäre von Bedeutung, da hier wesentliche Prämissen für den weiteren Handlungsverlauf aufgestellt werden. Auch wenn die Fahrt in einem Außenraum stattfindet, so bezieht sich das dort geführte Gespräch auf das gemeinsame Leben und steht in enger Beziehung zu der danach erfolgenden Wohnraumbeschreibung. Das Ehepaar passiert bei seiner Kutschfahrt nach Kessin zunächst das Gasthaus

„„Zum Fürsten Bismarck‘ [...] [d]enn an eben dieser Stelle gabelte der Weg und zweigte, wie rechts nach Kessin, so links nach Varzin hin ab.“<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 38.

<sup>400</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 278.

<sup>401</sup> vgl. B. Hauschild, *Geselligkeitsformen und Erzählstruktur. Die Darstellung von Geselligkeit und Naturbegegnung bei Gottfried Keller und Theodor Fontane*. Frankfurt am Main [u. a.] 1981, S. 113.

<sup>402</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 49.

Durch die Namensgebung des Gasthauses sowie den Verweis auf Varzin, das sich seit 1867 in Bismarcks Besitz befand,<sup>403</sup> wird schon in der ersten Begegnung Effis mit der neuen Heimat der „Fürst“, der für Innstettens Karriere so grundlegend verantwortlich ist, aufgerufen. Er wird auch im weiteren Verlauf der Handlung ständig präsent sein und dadurch zum konkurrierenden Element für Effi in der Beziehung zu Innstetten. Während Innstettens Besuchen in Varzin bleibt Effi allein und vereinsamt zunehmend. Innstetten gelingt es nicht, die eigenen Karrierebestrebungen und die Bedürfnisse seiner Ehefrau zu befriedigen. Die sich daraus ergebende Isolation Effis sowie die verschiedenen Mechanismen, mit denen sowohl sie als auch er dieser Problematik begegnen, werden letztlich zum Scheitern der Ehe führen.

Auf der weiteren Fahrt entwickelt sich ein Gespräch über die Kessiner Bevölkerung, die sich, so Innstetten, aus den „Städter[n], [...] [den] guten Kessiner[n]“<sup>404</sup> und den „von weither eingewanderte[n]“<sup>405</sup> zusammensetzt. Effi scheint zunächst begeistert angesichts der sich bietenden Vielfalt der Nationalitäten und Kulturen:

„Aber das ist ja entzückend, Geert. Du sprichst immer von Nest, und nun finde ich, wenn Du nicht übertrieben hast, eine ganze neue Welt hier. Allerlei Exotisches.“<sup>406</sup>

Effis Vorstellungen von einem exotischen Leben im fernen Kessin scheinen sich zu bewahren. Doch schon einige Sätze später bremst Innstetten Effis Enthusiasmus durch die Erwähnung des Chinesen und der damit verbundenen Geschichte: „Es ist sehr schön und sehr schauerlich.“<sup>407</sup> Mit dem Verweis auf ihre „Visionen und Träume“<sup>408</sup>, die eine solche Schauergeschichte möglicherweise auslöst, stellt Effi irritiert fest: „Du willst mir Kessin interessant machen, aber du gehst ein bißchen weit.“<sup>409</sup> Was sich in diesen wenigen Sätzen andeutet, wird das bestimmende Thema der Anfangszeit in Kessin werden. Effi ist zunächst fasziniert von der Exotik ihrer neuen Umgebung, hofft auf Umgang mit der Gesellschaft und Abwechslung in ihrem Alltag. Einmal formuliert, ist es Innstetten, der die mit dieser Erwartungshaltung verbundene Hoffnung sofort im Keim erstickt. Dieser Mechanismus wird sich im Laufe der Handlung wiederholen. An die Stelle der Hoffnung auf ein angenehmes Leben setzt Innstetten mehr oder weniger subtil die Chinesengeschichte. Dasjenige, was Effi in Kessin tatsächlich Freude bereitet hätte, sie möglicherweise das Alleinsein angesichts der Abwesenheit des Gatten hätte ertragen lassen können, wird bereits vor Ankunft in ihrem neuen Haus an den Themenkomplex des

---

<sup>403</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Effi Briest. In: Th. Fontane, Effi Briest. In: Ch. Hehle (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 15. Berlin 1998, S. 426.

<sup>404</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 50.

<sup>405</sup> Ebd., S. 50.

<sup>406</sup> Ebd., S. 51.

<sup>407</sup> Ebd., S. 51.

<sup>408</sup> Ebd., S. 51.

<sup>409</sup> Ebd., S. 51.

Schauerlichen, Unheimlichen und Fremden gebunden. Das Exotische, das Effi zu diesem Zeitpunkt noch fasziniert, wird dadurch umgedeutet und erscheint als immer bedrohlicher. Selbst Innstettens Erzählungen über Rollo erscheinen vor diesem Hintergrund als Teil des von ihm entworfenen „Angstapparates“<sup>410</sup>: „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>411</sup> Durch den Verweis auf das Unheimliche, das Innstetten so atmosphärisch schildert, kann auch die zukünftige Wohnung und deren nähere Umgebung nicht mehr als heimatlich erscheinen und wird letztlich zu Effis Un-Heim. Beinahe im gesamten Gespräch macht Innstetten immer wieder mehr oder weniger deutliche Anspielungen auf den Chinesen oder die damit verbundene Schauergeschichte. Effi, zu Beginn der Fahrt noch lebhaft und interessiert, zieht sich immer mehr in sich zurück, ist „still in sich versunken“<sup>412</sup> und schließlich „wie benommen“<sup>413</sup>. Innstetten kommentiert diesen Zustand mit einer erneuten Anspielung: „Ich glaube, Du bist nervös von der langen Reise und dazu [...] die Geschichte von dem Chinesen.“<sup>414</sup> Folgerichtig bemerkt Effi: „Du hast mit ja gar keine erzählt.“<sup>415</sup> In diesem kurzen Dialog deutet sich ein weiteres grundlegendes Problem sowohl der Ehe als auch der anderen Beziehungen an. Das nicht-Gesagte, nicht-Kommunizierte gewinnt zunehmend an Macht über die einzelnen Figuren. Viel wichtiger als das tatsächlich Stattgefundene, das wirklich Ausgesprochene ist ein Bereich der Realität und der Wahrnehmung, der nicht kommuniziert werden kann oder will. Spekulationen, Phantasien und Projektionen bestimmen mehr und mehr das Selbst- und Fremdbild sowie die Wahrnehmung der umgebenen Welt. Dadurch wird nicht nur die Realität selbst in Frage gestellt, sondern auch die verschiedenen Wirklichkeitsauffassungen der Figuren einander gegenübergestellt. Das nicht-Greifbare wird zum subtil bestimmenden Handlungsmotiv, das mittelbare, mehr oder weniger Imaginäre tritt an die Stelle der unmittelbaren zwischenmenschlichen Kommunikation.<sup>416</sup> Die Beschreibung der landrätlichen Wohnung als „einfache[s], etwas altmodische[s] Fachwerkhau[s]“<sup>417</sup> fällt ernüchternd aus. Obwohl aus Erzählerperspektive vermittelt, scheint es an dieser Stelle eher Effis Blick zu sein, durch den der Leser zum ersten Mal vom Aussehen des Hauses erfährt. Das Haus selbst, auffälliger Weise zweimal kurz nacheinander als altmodisch bezeichnet, scheint zu dem älteren Innstetten als „Mann von Charakter [...] von Prinzipien“<sup>418</sup> zu

---

<sup>410</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 157.

<sup>411</sup> Ebd., S. 51.

<sup>412</sup> Ebd., S. 53.

<sup>413</sup> Ebd., S. 54.

<sup>414</sup> Ebd., S. 54.

<sup>415</sup> Ebd., S. 54.

<sup>416</sup> vgl. dazu ausführlich KAPITEL 8.2 „DER VON OBEN?“ – AUF DEM DACHBODEN.

<sup>417</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 54f.

<sup>418</sup> Ebd., S. 38.



passen. Die enge Bindung des Hauses an Innstetten zeigt sich auch in der räumlichen Nähe zu dessen Arbeitsplatz, dem Landratsamt, welches „schräg gegenüber, an der anderen Seite der Straße lag.“<sup>419</sup> Wie sich schon durch das passierte Gasthaus zum Fürsten Bismarck andeutet, kommt es in Effis und Innstettens Wohnraum zu einer Verknüpfung von Privatheit und Arbeitswelt. Seine Arbeit ist beständig präsent und elementarer Teil seiner Persönlichkeit und seines direkten Lebensumfeldes.

Die Vorstellung des Hauspersonals wiederholt ein Element, das sich während der Kutschfahrt andeutet:

„[I]ch stelle Dir gleich unsere gesamte Hausgenossenschaft vor, mit Ausnahme der Frau Kruse, die sich – ich vermute sie wieder bei ihrem unvermeidlichen schwarzen Huhn – nicht gerne sehen läßt. [...] Aber lassen wir Frau Kruse...“<sup>420</sup>

Nachdem Innstetten die Umgebung des Hauses durch die Erwähnung des Chinesengrabes mit einem Element des Schaurigen ausgestattet hat, verfährt er nun in der gleichen Weise mit dem Personal des Hauses. Auch Frau Kruse und das schwarze Huhn werden Effi im Laufe der Zeit ängstigen und Teil einer beinahe bizarren Atmosphäre werden, von der sie sich zunehmend bedroht fühlt. Ebenso wie die Chinesengeschichte bleibt an dieser Stelle jedoch auch das Eigentliche der Frau Kruse unerzählt. Damit ist sowohl der Innen- als auch der Außenraum konnotiert. Beiden hängt ein Moment des Fremden und Gefährvollen an, dessen tatsächlicher Kern im Verborgenen bleibt. Die vollständige Beschaffenheit beider Räumlichkeiten bleibt in der Schwebe und eine Klärung der Tatsachen an Innstetten gebunden. Effi wird in eine Atmosphäre hineinversetzt, in der die Wahrheit und das Tatsächliche zwar bekannt sind, jedoch der Vermittlung und Erschließung durch Innstetten bedürfen. Es liegt in seinem Ermessen, die Geschichte von dem Chinesen zu erzählen oder ihr Frau Kruse und das schwarze Huhn vorzustellen. Bis dahin hat Effi sich mit den Anspielungen zu begnügen. Der dadurch entstehende Vorstellungsräum wird in Form des Dachbodens konkrete Formen annehmen und mehr und mehr gefüllt werden durch Effis bereits prophezeite „Visionen und Träume“<sup>421</sup>.

### 7.1.1 Die Wohnraumgestaltung

#### *Astrallampen und Krokodil*

Nach ihrer Ankunft betreten Effi und Innstetten den Flur der Kessiner Wohnung, in dem eine „Fülle von Licht“<sup>422</sup> herrscht. Der Leser erfährt von „vier, fünf Wandleuchter[n], [...] sehr

---

<sup>419</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 55.

<sup>420</sup> Ebd., S. 55.

<sup>421</sup> Ebd., S. 51.

<sup>422</sup> Ebd., S. 56.

primitiv [...]. Zwei mit roten Schleiern bedeckte[n] Astrallampen<sup>423</sup> sowie „Lämpchen unter dem Kessel [des Theezeug[s]]“<sup>424</sup>. Diese Helligkeit ist es, vor der Luise von Briest ihre Tochter einige Kapitel zuvor warnt: „Die Wirklichkeit ist anders, und oft ist es gut, daß es statt Licht und Schimmer ein Dunkel giebt.“<sup>425</sup> Die Notwendigkeit des Dunklen und des Halbschattens für die Aufrechterhaltung eines geschützten und schützenden Raumes deutet sich im Ausgangsraum an. In dem Raum der Kindheit, in Hohen-Cremmen, ist das Dunkel Teil der natürlichen Umgebung Effis. Es ermöglicht ein Entziehen vor den Augen der Öffentlichkeit und den Rückzug ins Private. In Effis neuem Lebensraum fehlt ein solcher Schutzraum. Ein Rückzug ist angesichts der Helligkeit kaum möglich. Das Element der Helligkeit korrespondiert hier mit der im Ausgangsraum noch teilweise ausgegrenzten Öffentlichkeit und deren Erwartungshaltungen. Innerhalb des Hauses wird eine Atmosphäre geschaffen, die ein Verhalten erfordert, das jederzeit der strengen Prüfung durch das mächtige „Gesellschafts-Etwas“<sup>426</sup> standhält. Sie lässt keinen Raum für (eheliche) Privatheit oder (persönliche) Bedürfnisse, Ängste und Wünsche. Diese Elemente werden von Innstetten dementsprechend aus dem eigentlichen Wohnbereich ausgelagert und auf den Dachboden verlagert. Hier kumulieren sowohl seine als auch Effis Ängste und Projektionen.<sup>427</sup> Ebenso ausgelagert wird Effis Versuch, sich Privatheit und Rückzug zu verschaffen. Die Affäre findet im Naturraum der Dünen statt und auch Crampas selbst betritt während der gesamten Handlung nicht das Wohnhaus der Innstetters, sondern gelangt lediglich bis in den heterotropischen Raum der Veranda. Dementsprechend wird die Affäre nicht während ihres Bestehens zum Problem, der Wohn- und Lebensraum bleibt für Innstetten unangetastet, sondern erst dann, als diese „ans Licht kommt“ und er durch das Gespräch mit Wülldorf die so gefürchtete Öffentlichkeit selbst schafft.

Der Verweis auf die Primitivität der Leuchter wiederholt die Konnotation des Altmodischen, Provinziellen, die sich in der Beschreibung des Äußeren des Hauses zeigt. Bezieht man dies auf die Bedeutung der Helligkeit zeigt sich, dass die Reglementierungen und Normen von einer Gesellschaft und deren Öffentlichkeit ausgehen, die im Vergangenen beziehungsweise einem rückwärtsgewandten Konservatismus verhaftet ist. Innerhalb des Wohnraumes herrscht eine beengende Regelhaftigkeit, die zwar durchaus hinterfragt wird, die jedoch letztlich ihre Gültigkeit behält. Die Bindung dieser, in Ansätzen bereits überlebten, Norm an die Provinz wird von Luise von Briest bestätigt, nachdem sie von Effis Ehebruch erfährt:

---

<sup>423</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 56.

<sup>424</sup> Ebd., S. 56.

<sup>425</sup> Ebd., S. 33.

<sup>426</sup> Ebd., S. 278.

<sup>427</sup> Vgl. dazu KAPITEL 8.2 „DER VON OBEN?“ – AUF DEM DACHBODEN.

„Du wirst am besten in Berlin leben (in einer großen Stadt verthut sich dergleichen am besten) und wirst da zu den vielen gehören, die sich um freie Luft und lichte Sonne gebracht haben.“<sup>428</sup>

Mit dem Umzug in die „große Stadt“<sup>429</sup> geht hier bezeichnenderweise der Verlust der „lichte[n] Sonne“<sup>430</sup> einher. Der Stadtraum ermöglicht, anders als der Provinzraum Kessin, den Rückzug beziehungsweise das Verstecken vor einer strafenden Öffentlichkeit. Gleichzeitig war es jedoch zuvor Luise von Briest, die Effi vor allzu viel Licht und Schimmer warnte und es ist das elterliche Anwesen, das die Elemente des Dunklen und des Versteckens als wesentlich für Effis Ausgangsraum und damit ihre charakterliche Entwicklung bestimmt. Damit deutet sich eine weitere Erklärung für den tragischen Verlauf von Effis Leben an. Problematisch ist nicht nur ihre Vereinsamung, sondern auch die Tatsache, dass sie den Erwartungen der Mutter nicht entsprechen *kann*. Ihre Individualität erlaubt es ihr nicht, sich innerhalb des von Innstetten (und letztlich auch von Luise von Briest) entworfenen neuen Lebensraumes zurecht zu finden. Die Affäre ermöglicht es ihr, ohne größere Bemühungen und relativ passiv dem eigenen Bedürfnis nach Klettern und Schaukeln, „immer in der Furcht, daß es irgendwo reißen [...] könnte“<sup>431</sup> nachzukommen. Dass dieses Bedürfnis einem Charakter entspringt, der durch ihre Eltern und deren Erziehung mitgeprägt wurde, verleugnet Luise von Briest. Die sich ab und an einstellenden Zweifel bezüglich des Eheglücks von Effi und Innstetten werden übergangen. Effis Funktion als Stellvertreterin ihrer Mutter steht im Vordergrund der mütterlichen Bestrebungen, die Luise von Briest über Effis eigentliches Wesen hinwegsehen lassen. Dieses Wesen Effis sowie dessen Bindung an den Raum Hohen-Cremmen zeigt sich in dem zweiten genannten Gegenstand der Flureinrichtung. Bei den „[z]wei mit roten Schleiern bedeckte[n] Astrallampen“<sup>432</sup> handelt es sich um ein Geschenk des Pastors Niemeyer. Ausgerechnet diese Verbindung zu ihrem früheren Leben scheint Effis zuvor geäußerten Wunsch nach einer „roten Ampel“<sup>433</sup> und der Vorstellung „alles in einem roten Schimmer zu sehen“<sup>434</sup> zu verwirklichen. Es ist nicht das Interieur, das Innstetten arrangiert hat, nicht die Umgebung des fremden Kessins, nicht die zahlreichen exotischen Bewohner und auch nicht das eheliche Zusammenleben, das Effis Sehnsucht und Bedürfnis entgegenkommt, sondern das Hochzeitsgeschenk des ehemaligen Nachbarn aus Hohen-Cremmen. Die Lampen sind eine Reminiszenz an den im Ausgangsraum durch die schattige Gartenseite bestehenden Schutzraum und die damit verbundene Thematik des

---

<sup>428</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 301.

<sup>429</sup> Ebd., S. 301.

<sup>430</sup> Ebd., S. 301. (Hervorh. N. H.)

<sup>431</sup> Ebd., S. 37.

<sup>432</sup> Ebd., S. 56.

<sup>433</sup> Ebd., S. 33.

<sup>434</sup> Ebd., S. 33.

Halblichts und des Dunklen, das nun durch die mit „roten Schleiern“<sup>435</sup> bedeckten Lampen ermöglicht wird. Dadurch bleiben Effis Wesen, ihre Wünsche, Hoffnungen sowie ihre Sozialisation durch die Eltern und den Raum ihrer Kindheit in ihrer neuen Heimat präsent. Durch die verschiedenen Lampen im Flur der landrätlichen Wohnung deuten sich somit zwei einander entgegenstehende Strukturen an: Einerseits die Erwartungshaltung und Regelmäßigkeit einer konservativen Öffentlichkeit und andererseits die Bedürfnisse und Vorstellungen des Individuums.

Nachdem Effi das Licht wahrnimmt, richtet sich ihr Blick an die Decke des Flurs:

„Quer über den Flur fort liefen drei, die Flurdecke in ebenso viele Felder teilende Balken; an dem vordersten hing ein Schiff mit vollen Segeln, hohem Hinterdeck und Kanonenluken, während weiterhin ein riesiger Fisch in der Luft zu schwimmen schien.“<sup>436</sup>

Des Weiteren hängt an der Decke des Flurs ein „junges Krokodil“<sup>437</sup>. Diese arrangierten beziehungsweise bewusst von dem vorherigen Besitzer übernommenen Interieurgegenstände erlauben Einblicke in Innstettens Charakter. Die getöteten Tiere verweisen auf die Thematik der „gewaltsame[n] [...] Naturbezwungung“<sup>438</sup> und machen die Differenz zwischen dem „Mann [...] von Prinzipien“<sup>439</sup> und der „Tochter der Luft“<sup>440</sup> deutlich. Während Effi immer wieder die Nähe zu der Natur sucht, stehen für Innstetten das Innen und die damit in Verbindung gebrachten Normen und Konventionen im Vordergrund. Natur als unbeherrschbares Element, als Raum der menschenunabhängigen Einflüsse, passt nicht zu dem Charakter des preußischen Barons. Das Ausstellen der bezwungenen Natur, der an sich gefährlichen Tiere, entspricht einer Demonstration beziehungsweise Aufwertung der eigenen Macht. Innstetten zeigt sich als derjenige, der seine Umgebung nach seinen Wünschen gestaltet und arrangiert. Die Art und Weise dieser Gestaltung zeigt Innstetten, der bisher eher rational erschien, jedoch auch als Hausherrn mit einem Hang zum Merkwürdigen und Exotischem. Die Gestaltung seines Privatraumes unterscheidet sich somit von dem Bild des vernunftbetonten Karrieristen, das er in der Öffentlichkeit von sich zeigt.<sup>441</sup> Die Beschreibung des Mobiliars stellt an dieser Stelle jedoch keine vollständige Innensicht Innstettens dar. Vielmehr offenbart sich in den beschriebenen und wahrgenommenen Gegenständen Effis Perspektive auf ihre neue Umgebung.<sup>442</sup> Ihre möglicherweise

---

<sup>435</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 56.

<sup>436</sup> Ebd., S. 56.

<sup>437</sup> Ebd., S. 57.

<sup>438</sup> Vgl. M. Andermatt, „Es rauscht und rauscht immer, aber es ist kein richtiges Leben.“ Zur Topographie des Fremden in Fontanes *Effi Briest*, in: H. Delf von Wolzogen [u. a.] (Hrsg.), *Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts*. Würzburg 2000, S. 195.

<sup>439</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 38.

<sup>440</sup> Ebd., S. 7.

<sup>441</sup> Vgl. U. Schürmann, *Tickende Gehäuseuhr, gefährliches Sofa*. Interieurbeschreibungen in Fontanes Romanen, in: *Fontane Blätter* 85 / 2008, S. 124.

<sup>442</sup> Vgl. U. Schürmann, *Tickende Gehäuseuhr, gefährliches Sofa*. In: *Fontane Blätter* 85 / 2008, S. 124.

selektive Wahrnehmung erklärt sich einerseits aus ihrem eigenen Hang zur Exotik, andererseits vervollständigt sich durch die wahrgenommenen Dinge das Bild des Unheimlichen und Fremden, das Innstetten zuvor von ihrer neuen Heimat entworfen hat. Die leblosen Tiere verdichten sich zusammen mit dem (bisher) vor dem Haus spukenden Chinesen und der abwesenden Frau Kruse zu einem bedrohlichen Arrangement, das Effi nach und nach näherkommt.

Im Zusammenspiel mit dem Segelschiff wird das, im Ausgangsraum angelegte, zentrale Motiv des Wassers fortgeführt. Effis Perspektive, sie blickt *von unten* auf die einzelnen Gegenstände, nimmt ihren *Untergang*, ihr tragisches Ende vorweg.<sup>443</sup> Das Wasser und seine „Bewohner“ sind auch hier mit Bedrohung konnotiert. Vor dem Betreten des eigentlichen Wohnraumes deuten sich mehrere Elemente an, die Effi das Leben in Kessin erschweren werden:

1. Die Präsenz von Innstettens Karrierestreben
2. Die Präsenz des Unheimlichen und Fremden
3. Die Präsenz des nicht-Gesagten, der Projektion und individuellen Realitätsdeutung und Realitätserschließung
4. Die Präsenz einer reglementierenden Öffentlichkeit und deren Anforderungen an das Individuum
5. Die Präsenz von Effis individuellen Bedürfnissen, ihrer Vorstellungswelt und der damit verbundene Hang zur Exotik sowie das Bedürfnis nach Unterhaltung

Aus dem Flur tritt das Ehepaar in Innstettens Arbeitszimmer und von dort in Effis Zimmer, das während der Hochzeitsreise von Friedrich und Johanna nach seinen Anordnungen hergerichtet wurde. Aufgrund des schon versammelten Interieurs sind die Möglichkeiten der Raumgestaltung durch Effi selbst begrenzt. Sie nimmt zunächst die schmückenden Accessoires wahr:

„Dieser Flügel und dieser Teppich, ich glaube gar, es ist ein türkischer, und das Bassin mit den Fischchen und dazu der Blumentisch.“<sup>444</sup>

Weder innerhalb ihres Zimmers noch innerhalb des Hauses ist es Effi fortan möglich, ihre eigenen Vorstellungen zu verwirklichen. Es herrscht eine Strukturparallelität zwischen dem Raum und Effis Schicksal: Beide sind von der Gesetzmäßigkeit der Voraussetzung geprägt.<sup>445</sup> Eine initiative, spontane Neuordnung oder Entwicklung ist nicht vorgesehen. Nach der ersten Nacht erwacht Effi in ihrem Zimmer. War sie zuvor noch von der Einrichtung angetan, so scheint sich nun ihre Sicht auf ihre nähere Umgebung zu verändern. Nicht mehr die hübsch arrangierten Kleinigkeiten stehen im Zentrum ihrer Betrachtung, sondern die praktischen Dinge

---

<sup>443</sup> Vgl. U. Schürmann, Tickende Gehäuseuhr, gefährliches Sofa. In: Fontane Blätter 85 / 2008, S. 125.

<sup>444</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 57.

<sup>445</sup> Vgl. P. Meyer, Die Struktur der dichterischen Wirklichkeit in Fontanes Effi Briest. München 1961, S. 43.

des Alltags: Vorhänge, ein Turmeau, ein Kachelofen sowie eine elektrische Klingel.<sup>446</sup> Von der Form der Raumerschließung und Raumwahrnehmung lässt sich auf die sich verändernde Perspektivfigur und deren Realitätsdeutung schließen.<sup>447</sup> Die anfängliche Faszination rückte die atmosphärischen Details des Raumes in den Fokus der Wahrnehmung, die teilweise überlagert war von Effis Vorstellungen und Wünschen bezüglich des Kessiner Lebens. Angesichts des beginnenden, tatsächlichen Alltags kommt es nun zu der Auseinandersetzung mit der umgebenden Wirklichkeit und der Faktizität ihres Lebens als Ehefrau. Zu der optischen Wahrnehmung kommt die akustische hinzu. „Alles still um sie her, niemand da. Sie hörte nur den Tick-tackschlag einer kleinen Pendule und dann und wann einen dumpfen Ton im Ofen [...]“<sup>448</sup> Das Hören deutet die Thematik der Isolation und des Alleinseins an. Indem das konkrete Objekt der Wahrnehmung fehlt beziehungsweise sich der Auslöser der Geräusche dem Sichtfeld entzieht, ist Effi auf sich selbst zurückgeworfen. Das rein Akustische öffnet den Raum für Vorstellungen und damit verbundene Ängste. Das Hören wird im weiteren Verlauf eine wichtige Rolle für die Wahrnehmung und Deutung des Spukes einnehmen und für Effis „Visionen und Träume“<sup>449</sup> verantwortlich sein.

### *Kamin und Leere*

In *Irrungen Wirrungen* erfolgt die Gestaltung des Wohnraumes durch Bothos Schwiegermutter:

„In der damals noch einreihigen Landgrafenstraße hatte Käthe’s Mama mittlerweile die Wohnung eingerichtet und als zu Beginn des Oktobers das junge Paar in Berlin wieder eintraf, war es entzückt vom Komfort, den es vorfand.“<sup>450</sup>

Diese Tatsache macht deutlich, dass das Paar selbst wenig Interesse an der Gestaltung ihres gemeinsamen ehelichen Raumes hat. Ebenso wie ihre Ehe von Außen aus finanziellen und familienpolitischen Beweggründen arrangiert ist, so wird auch der Raum ihrer Ehe unabhängig von ihnen entworfen. Sowohl Käthe als auch Botho scheinen sich bereitwillig dem vorgefundenen „Komfort“ zu fügen. Ebenso wenig wie Botho aktiv und selbstständig um die Formung und Prägung *seines* Lebens, *seiner* Beziehung und *seiner* Ehe bemüht ist, ist er nun an der aktiven Gestaltung seiner Wohnung interessiert. Wohnung und Ehe bieten Bequemlichkeit und Schutz vor möglichen Anfeindungen der gesellschaftlichen Umgebung, ermöglichen und fordern jedoch gleichzeitig, sich der schwärmerischen Erinnerung zuzuwenden beziehungsweise sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen: Im Zusammenhang mit dem Innenraum und

---

<sup>446</sup> Vgl. Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 59.

<sup>447</sup> Vgl. M. Andermatt, *Haus und Zimmer im Roman*. Bern [u. a.] 1987, S. 101.

<sup>448</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 57.

<sup>449</sup> Ebd., S. 51.

<sup>450</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 117.

der Wohnstube der Nimptschs wurde bereits das Motiv des Feuers erörtert, das in der zweiten Romanhälfte wieder aufgegriffen wird. Die Kamine in Bothos und Käthes Wohnung sind die einzigen Interieurgegenstände, die überhaupt genannt werden. Während das Feuer in der Vorderstube der Nimptsch aber tatsächlich die Funktion hat, Wärme zu erzeugen, brennt der Kamin in der Rienäckerschen Wohnung „nur des Anblicks“<sup>451</sup> wegen. Dies betont nicht nur die Verschiedenheit der jeweiligen Lebensumstände, sondern ruft auch die zurückliegende Beziehung zu Lene und deren Bedeutung für Botho auf. Gleichzeitig ist es jedoch auch das Feuer, das die letzte Verbindung zu Lene zerstört. Durch das Verbrennen der Briefe und des Sträußchens erhofft er sich, auch die Erinnerung an Lene zu vernichten. Während Herd und Feuer in der ersten Romanhälfte positiv konnotiert sind und für Geborgenheit, Wärme und Natürlichkeit stehen, ändert sich deren Funktion in der zweiten Hälfte des Romanverlaufs. Kamin und Feuer sind ihrer eigentlichen Funktion als Wärmequelle enthoben. Als schlichter Interieurgegenstand hat der Kamin lediglich ästhetische Bedeutung. Das Feuer für Frau Nimptsch Symbol der Lebendigkeit wird für Botho zum Mechanismus der Zerstörung, der sowohl den Gegenstand selbst als auch die damit verbundene Erinnerung auslöschen soll. Diese Funktion erfüllt das Feuer jedoch nicht. Käthe wird später die Asche der Briefe bemerken und auch die Erinnerung an Lene lässt sich durch sein abergläubisches Handeln nicht verdrängen. Nach dem Verbrennen der Briefe bemerkt Botho die Abbildung, die sich auf dem Kaminschirm befindet: „Minerva mit Schild und Speer.“<sup>452</sup> Minerva als Schutzherrin der Spinnerinnen und Weberinnen und Göttin des Verstandes<sup>453</sup> sowie der Kamin und das Feuer halten die Erinnerung an Lene und die gemeinsame Zeit ständig präsent.

Die Beschreibung des ehelichen Raumes fällt in *Irrungen Wirrungen* äußerst knapp aus. Das Beschriebene stellt sich als fragmentarisch und selektiv dar. Im weiteren Handlungsverlauf steht entsprechend nicht die Ehe im Zentrum, sondern Bothos Umgang mit dieser und der Trennung von Lene. Trotz der Erzählerperspektive, aus der die Wohnung zu Beginn beschrieben wird, erscheint die Darstellung an Bothos subjektive Wahrnehmung gebunden.

In Bezug auf *Effi Briest* teilt Andermatt den Raum analog zur Erzähler- und Figurenperspektive in Erzähler- und Figurenraum. Die Funktion des Erzählerräumens ist es, eine räumliche Orientierungsstruktur zu entwerfen, „welche der von der Gesellschaft propagierten Norm räumlicher Wirklichkeit entgegenkommt“<sup>454</sup>. Dadurch reproduziert der beschriebene Raum die

---

<sup>451</sup>Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 117.

<sup>452</sup>Ebd., S. 168.

<sup>453</sup>Vgl. Ch. Hehle, *Anhang - Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 276.

<sup>454</sup>M. Andermatt, *Haus und Zimmer im Roman*. Bern [u. a.] 1987, S. 92.

vorherrschenden gesellschaftlichen Direktiven. In *Irrungen Wirrungen* zeigt sich dieser Erzählerraum als beeinflusst von der Wahrnehmung Bothos. Das nicht-Erzählen, das Verschweigen einzelner Raumelemente durch den Erzähler, entspricht der selektiven Wahrnehmung, die Botho auf den umgebenden Raum hat. Ebenso selektiv ist die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Norm, die durch den Erzählerraum reproduziert wird. Die scheinbar objektive Raumvermittlung durch den Erzähler spiegelt lediglich das, was die Figur als objektiv wahrnehmen *will*. Die vorgefundenen Bedingungen des Raumes, die Grenzen und Möglichkeiten der persönlichen Entfaltung, unterliegen der subjektiven Wahrnehmung des Einzelnen. Anders als in *Effi Briest* stellen sich die sozialen Regularien und Orientierungsstrukturen hier nicht als unbeeinflussbar, von außen gesetzt dar, sondern unterliegen der Deutung durch den Einzelnen. Die Art und Weise der Raumbeschreibung lenkt den Fokus auf die Verantwortung des Individuums. Nicht die anonyme Gesellschaft und deren abstrakte Regularien verantworten allein das Glück oder Unglück des Einzelnen, vielmehr ist es der Mensch selbst, dem es nun überstellt ist, sich aktiv zu positionieren und seinen (Lebens-) Raum zu gestalten.

Effi Briest sieht sich mit der Übermacht einer Voraussetzung konfrontiert, der sie nur durch die subjektive Umdeutung und Überlagerung des Tatsächlichen, durch Projektionen und Wunschvorstellungen begegnen kann. Der umgebende Raum wird in großen Teilen aus ihrer Perspektive geschildert und durch Erzählerberichte ergänzt. Dadurch liegt der Fokus auf dem Konflikt zwischen objektiv Vorhandenem und subjektiv Empfundem beziehungsweise Wahrgenommenem, zwischen gesellschaftlicher Norm und individuellem Bedürfnis. *Irrungen Wirrungen* hinterfragt die Bedingungslosigkeit der Voraussetzungen. Indem der Roman die eindeutige Trennung von Erzähler- und Figurenperspektive stellenweise aufweicht, problematisiert er weniger die Konfrontation zwischen Individuum und Gesellschaft als die Bereitschaft und das Vermögen des Einzelnen, den umgebenden Raum objektiv wahrzunehmen und aktiv mitzugestalten. Die Gestaltung des ehelichen Raumes der von Rienäckers gibt Aufschluss über Bothos Haltung gegenüber der Ehe und den an ihn herangetragenen gesellschaftlichen Erwartungen. Beiden fügt er sich eher aus Bequemlichkeit als aufgrund der „Übermacht“ des gesellschaftlichen und familiären Drucks, der ihm angesichts des Komforts der Ehe nicht ungelegen kommt. Seine selektive Wahrnehmung ermöglicht es ihm, sich selbst als Opfer übergeordneter Umstände zu begreifen. Diese wahrgenommenen übergeordneten Umstände entpuppen sich jedoch bei näherer Betrachtung der Raumvermittlung als Supposition Bothos. Zwar „leidet“ Botho in seiner Selbstwahrnehmung unter den Bedingungen, der Roman selbst thematisiert die Gründe dieses Leidens jedoch nur am Rande. Auch wenn Käthe teilweise als Gegenentwurf zu der Figur Lenes beschrieben wird, ist sie positiv konnotiert und die Beziehung zu ihr scheint zumindest



unterhaltsam zu sein. Anders als Innstetten oder Van der Straaten trägt sie nicht zu massiven Eingrenzungen von Bothos Individualität bei. Indem Bothos Leiden dem Leser nur durch ihn selbst vermittelt wird, bleibt es in seiner Verantwortung.

### *Der Tintoretto und die temperierten Madonnen*

In *L' Adultera* bestimmt Van der Straatens Kunstenthusiasmus den ehelichen Raum. Einzelne Gemälde werden in Gesprächen aufgerufen oder sind tatsächlich im Raum vorhanden. Die eigentliche Raumgestaltung rückt angesichts der Präsenz der Bilder in den Hintergrund. Anders als Effi Briest oder Botho ist Melanie durchaus darum bemüht, den ehelichen Raum mitzugestalten beziehungsweise der Gestaltung durch ihren Gatten gewisse Grenzen zu setzen. Sie lehnt seinen Vorschlag, den Tintoretto im Wohnzimmer aufzuhängen, ab:

„Ich dachte, [...] Du würdest es in die Galerie schicken. Und offen gestanden, es wird sich an diesem Pfeiler etwas sonderbar ausnehmen. [...] Es wird den Witz herausfordern und die Bosheit, [...]“<sup>455</sup>

Melanie geht es hierbei zunächst um die Assoziationen, die die Positionierung des Bildes bei Gästen hervorrufen könnte. Wie Van der Straaten schreibt jedoch auch sie dem Bild eine gestaltende Kraft zu, unterstellt seiner Präsenz eine Auswirkung auf den umgebenden Raum. Während Van der Straaten den Tintoretto als mahnendes Vorbild vor Augen haben möchte, sieht Melanie darin ein Herbeirufen, eine Beschwörung dessen, was Van der Straaten zu verhindern sucht: „Dann vergiß auch nicht [...], daß man den Teufel nicht an die Wand malen soll!“<sup>456</sup> Das Bild hat somit außer- und innerfiktional eine wichtige Bedeutung. Innerfiktional wird es von den Figuren instrumentalisiert. Als *memento mori* soll es die Möglichkeit des Ehebruchs ins Bewusstsein rufen, als späteres Weihnachtsgeschenk Verzeihen symbolisieren. Außerfiktional stellt es das die Handlung strukturierende Zentralsymbol<sup>457</sup> dar, das voraus- und rückdeutende „handlungs- und deutungsfördernde“<sup>458</sup> Funktionen erfüllt. Nicht nur das einzelne Bild, sondern auch die Galerie selbst sowie die Gespräche und Anspielungen auf mehr oder weniger bekannte Kunstwerke haben eine deutungsfördernde Funktion, die in erster Linie Aufschluss gibt über Van der Straatens Charakter. Das Ausstellen der Gemälde und dem damit verbunden Wissen ist zugleich die Anpassung an sowie die Imitation des aristokratischen Kunstinteresses und stellt durch die Sammlung der scheinbaren Originale die finanzielle Potenz zur Schau. Die empfundene eigene defizitäre Rolle gegenüber dem realgeschichtlich noch überlegenen Adel soll kompensiert werden.<sup>459</sup> Durch die erstrebte Anpassung an die aristokratische

---

<sup>455</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 13.

<sup>456</sup> Ebd., S. 15.

<sup>457</sup> Vgl. Ch. Grawe, *L' Adultera*. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.), *Fontane Handbuch*, Stuttgart 2000, S. 530.

<sup>458</sup> B. Hauschild, *Geselligkeitsformen und Erzählstruktur*. Frankfurt am Main [u. a.] 1981, S. 113.

<sup>459</sup> Vgl. D. Mende, *Frauenleben*. München 1980, S. 193.

Lebensform wird jedoch umso stärker die Differenz der Eheleute betont. Melanie als „wirkliche“ Adlige, die der Kunst eben nichts abgewinnen kann, ironisiert das von Van der Straaten so bemüht zu erfüllen versuchte Bild und entlarvt dieses als (klein)bürgerliches Klischee.

Van der Straatens Äußerungen über einzelne Gemälde kennzeichnen die Ehe als sexuell für ihn unbefriedigend. Durch den Umweg über die Kunst und hergestellte Bezüge zu Melanie degradiert er diese zum Objekt der männlichen Betrachtung. Was in erotischer Hinsicht tatsächlich nicht (mehr) vorhanden ist, wird indirekt wieder in das eheliche Zusammenleben integriert. Ehe und Ehefrau selbst verschaffen keine direkte Befriedigung mehr, Frivolitäten und tendenziöse Witze treten an deren Stelle und gleichen für ihn unbewusst das mangelhafte Liebesleben aus.<sup>460</sup> Durch Anspielungen und Ironisierungen überhöht sich Van der Straaten gegenüber dem Objekt, Melanie, und kann aus dieser Machtposition Befriedigung ableiten. Zugleich soll die weibliche Sexualität eingedämmt werden, die ihren Ausdruck in dem (potenziellen) Ehebruch findet. In dem Gespräch über die Bevorzugung der kalten oder warmen Madonnen Abbildungen wird deutlich, wie Van der Straaten der empfundenen Bedrohung durch die weibliche Sexualität begegnet:

„Van der Straaten wird mich auslachen, in Bild- und Malerfragen eine Meinung haben zu wollen. Aber ich muß ihnen offen bekennen, daß ich mich, [...] ohne Weiteres [...] für die temperierten entscheiden würde. [...]"

[...]

„Ich auch, Melanie, Brav brav. Ich hab es immer gesagt, daß ich noch einen Kunstprofessor in Dir großziehe.“<sup>461</sup>

Sein Lob ist die Verkindlichung der Ehefrau, die dadurch entsexualisiert wird.<sup>462</sup> Nur durch diese Degradierung kann Van der Straaten die eigenen Unzulänglichkeiten kompensieren und die bedrohliche weibliche Sexualität eindämmen. Seinem empfundenen Defizit in Bezug auf die aristokratische Herkunft der Gattin, dem Bewusstsein Melanies finanzieller Zwangslage als Grund für die Hochzeit und der möglichen damit verbundenen sexuellen sowie emotionalen Unzufriedenheit wird durch die Ersatzhandlung der Selbstüberhöhung begegnet. Der so gefürchtete und gleichzeitig herbeigerufene Ehebruch erscheint vor diesem Hintergrund, das heißt angesichts der Dominanz Van der Straatens und der durch ihn verkörperten patriarchalischen, männlichkeitszentrierten Bürgerlichkeit, die einzige Möglichkeit Melanies zu sein, sich gegen dessen Übermacht zu behaupten. Dass damit jedoch nicht notwendigerweise eine tatsächlich passionierte „große Liebe“ oder eine sich von selbst einstellende Freiheit einhergeht, zeigt der Roman, indem er Melanie einen *Kampf* um ihr neues Leben ausfechten lässt, bei dem es nicht

---

<sup>460</sup> D. Mende, *Frauenleben*. München 1980, S. 193.

<sup>461</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 33. (Hervorh. N. H.)

<sup>462</sup> Vgl. D. Mende, *Frauenleben*. München 1980, S. 194.

nur um die Auseinandersetzung mit den Reaktionen des Umfeldes geht, sondern auch um die Auseinandersetzung mit sich selbst und dem eigenen moralischen Empfinden. Dem Ehebruch folgt weniger die Zweisamkeit und gelebte Liebe des neuen Paares, als die individuelle Verwirklichung Melanies und die Entwicklung einer Identität, mit der auch die Übernahme von Verantwortung für das eigene Tun einhergeht.<sup>463</sup> Die Bedeutung der Eigenverantwortlichkeit sowie des aktiven Handelns für Melanie zeigt sich in ihrem Umgang mit der Platzierung des Tintoretto Gemäldes. Während Effi und Botho die verschiedenen Voraussetzungen prinzipiell akzeptieren, geht Melanie aktiv gegen sie vor. Das innerhalb der Romanstruktur so präsent und für Van der Straaten so wichtige Bild wird von ihr aus dem Blickfeld geräumt. Sie agiert aktiv und gestaltet dadurch den sie umgebenden Raum. Sie verwehrt sich damit auch gegen das nach-Leben eines vorgegebenen Schemas, gegen die Prädestination ihres individuellen Schicksals.

### 7.1.2 Das Außen

#### *Blick auf Hof und Garten*

Effis Zimmer stellt neben dem Saal auf dem Dachboden den einzigen Raum innerhalb des Kessiner Wohnhauses dar, das in Bezug zu einem Außen gesetzt wird.<sup>464</sup> Der Leser erfährt von einem „etwas größere[n] Zimmer, mit Blick auf Hof und Garten“<sup>465</sup>. Dieses Außen stellt die Verbindung zu Effis Ausgangsraum her. Hof und Garten rekurrieren auf die kindliche Effi zu Beginn der Handlung, die sich in Gesellschaft ihrer Mutter und ihrer Freundinnen frei innerhalb des geschützten Gartenraumes bewegt. Die Bindung des Außen an den ehemaligen Heimatraum wird verstärkt, als Effi Innstetten vorschlägt, den Dachboden neu zu gestalten:

„Meinst du nicht, daß man aus dem Saal zwei hübsche Fremdenzimmer machen könnte. Das wäre sowas für die Mama; nach hinten heraus könnte sie schlafen und hätte den Blick auf den Fluß und die beiden Moolen, und vorn hätte sie die Stadt und die holländische Windmühle.“<sup>466</sup>

Der Blick aus dem Fenster ruft bei Effi assoziativ den Gedanken an die Mutter hervor und bewirkt den Wunsch, Luise in die neue Heimat zu integrieren, ihr Raum zu geben. Daran wird deutlich, wie stark Effi in ihrer Rolle als Tochter verhaftet ist. Es ist ihr nicht möglich, sich selbst, unabhängig von ihrer Mutter in der neuen Heimat und als Ehefrau zu begreifen. Der Versuch, den Raum neu zu gestalten, geschieht über den Bezug zur Mutter und basiert nur indirekt auf Effis *individuellen* Wünschen und Vorstellungen.

---

<sup>463</sup> Vgl. I. von der Lühe, „Wer liebt, hat recht“. In: Fontane Blätter 61 / 1996. S. 125f.

<sup>464</sup> Vgl. M. Andermatt, Haus und Zimmer im Roman. Bern [u. a.] 1987, S. 92.

<sup>465</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 57.

<sup>466</sup> Ebd., S. 70.

Das „Naturkind“<sup>467</sup> Effi ist wesentlich an das Außen und damit an ihren Ausgangsraum gebunden. In Kessin stellt es für sie mehr und mehr einen Fluchtraum dar, der ihr ermöglicht, sich der bedrohlichen Atmosphäre des Hausinneren zu entziehen. Innstetten dagegen wird mit dem Innenraum in Verbindung gebracht: Er ist der Grund dafür, dass Effi aus dem Garten in den Gartensaal tritt und so den Raum der Kindheit verlässt. In dem Kessiner Haus erscheint er als dominanter Arrangeur und die Semantik der Wohnhausbeschreibung deckt sich mit Innstettens Charakterisierung. Seine Raumwahrnehmung ist ausschließlich auf das Innen des Hauses gerichtet, während Effi als einzige Bewohnerin des Hauses einen Bezug zum Außen herstellt, wodurch die divergente Sicht Effis und Innstettens auf die umgebende Welt deutlich wird. Innstettens Wahrnehmung orientiert sich an der alltäglichen, materiellen und unmittelbaren Umgebung. Effis dagegen wendet sich der fernerliegenden Realität zu. Der unmittelbar sie umgebende Raum tritt in den Hintergrund.<sup>468</sup> Von der Form der Raumwahrnehmung lässt sich auf Effis generelle Wirklichkeitsauffassung und Realitätsdeutung schließen: Zentraler als die Tatsächlichkeit ihrer direkten Umgebung sind für sie die damit verbundenen Vorstellungen. Sie begreift sowohl sich selbst als auch das Leben in Kessin oder den Dachboden nicht in dem jeweiligen momentanen, objektiven Zustand, sondern überlagert die Realität mit subjektiven Projektionen. Die fehlende Verankerung in einem tatsächlichen Alltag oder einer stabilen sozialen Umgebung potenziert diesen Hang zu einer subjektiven Realitätserschließung. Das Phantastische, Spukhafte und Indirekte gewinnt dadurch zunehmend Macht über sie.

### *Blick auf den Zoologischen Garten*

Ein Bezug zum Außen des ehelichen Raumes lässt sich auch in *Irrungen Wirrungen* feststellen. Nach der Trennung von Lene und dem Umzug in die neue Wohnung mit Käthe verlagert sich beinahe jede Handlung Bothos, die sich innerhalb dieser Wohnung abspielt, nach kurzer Zeit in ein Außen oder wird in Beziehung zu diesem gesetzt: Er öffnet die Fenster oder nimmt auf dem Balkon Platz, von wo aus er den Zoologischen Garten sehen kann und sich dadurch indirekt in Lenes Nähe begibt, deren Wohnhaus sich dort befindet. Mit Bothos Hinwendung zu dem Außen korrespondiert die Quantität der Wohnraumbeschreibung durch den Erzähler: Der Innenraum rückt angesichts des Außenraumes in den Hintergrund.

„In der damals noch einreihigen Landgrafenstraße hatte Käthe's Mama mittlerweile die Wohnung eingerichtet und als zu Beginn des Oktobers das junge Paar in Berlin wieder eintraf, war es entzückt vom Komfort, den es vorfand. In den beiden Frontzimmern, die jedes einen Kamin hatten, war geheizt, aber Thür und Fenster standen auf [...]. Das Schönste aber war der große Balkon mit seinem weit

---

<sup>467</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 41. (Hervorh. N. H.)

<sup>468</sup> Vgl. M. Andermatt, Haus und Zimmer im Roman. Bern [u. a.] 1987, S. 125.

herunterfallenden Zeltdach, unter dem hinweg man in gerader Richtung ins Freie sah, erst über das Birkenwäldchen und den Zoologischen Garten fort und dahinter bis an die Nordspitze des Grunewalds.<sup>469</sup> Auch ein gemeinsames Agieren des Ehepaars innerhalb des Wohnraumes wird nicht beschrieben. Fast jedes persönliche Gespräch der Eheleute findet auf dem Balkon statt oder hat Bezug zu einem Außen, sei es zu der näheren Umgebung der Wohnung oder zu Käthes Kuraufenthalt. Der eheliche Raum stellt dadurch keinen abgeschlossenen Raum des Ehepaars dar, sondern ist beständig beeinflusst von einem Außen, das unabhängig von Käthe und Botho stattfindet. Ähnlich wie in *Effi Briest* zeigen sowohl das selektiv beschriebene Innen als auch das präsenste Außen, dass auch Bothos Wahrnehmung nicht auf das unmittelbar Alltägliche gerichtet ist, sondern sich auf in der Vergangenheit liegende Realitäten konzentriert. Der Ehe selbst, dem Zusammenleben mit Käthe, kommt angesichts der Gegenwärtigkeit des Vergangenen, der imaginierten Präsenz Lenes, eine untergeordnete Bedeutung zu. Es kommt lediglich zu einem einzigen Gespräch zwischen Käthe und Botho, das sich innerhalb der Wohnung, „diesmal in Botho's Arbeitszimmer“<sup>470</sup> abspielt. Bezeichnender Weise handelt es sich dabei um die letzte Szene des Romans. Käthe berichtet ihrem Mann dabei amüsiert von der gerade entdeckten Heiratsanzeige von Gideon Franke und Magdalene Nimptsch. Mit Lenes Heirat ist die Verbindung zu Botho nun definitiv beendet. Beide sind nach dem kurzen „Ausflug“ in den fremden Raum des anderen wieder auf ihren angestammten Platz zurückgekehrt. Dass Botho das Frühstück gerade jetzt nicht wie gewöhnlich auf dem Balkon einnimmt, codiert sowohl das Ende der Beziehung zu Lene als auch den eigentlichen Beginn der Ehe mit Käthe. Der Außen- beziehungsweise heterotopische Raum des Balkons, der eine räumliche Nähe zu Lenes Wohnhaus herstellte, wird verlassen und Botho hält sich nun innerhalb des geschlossenen ehelichen Raumes auf. Es besteht eine Korrelation zwischen Lenes Neubeginn und Bothos neuer räumlicher Verortung. Das Arbeitszimmer als Innenraum repräsentiert dabei das endgültige Fügen in die gesellschaftlich erwartete Rolle. Das Außen als Chiffre der letzten Verbindung zu Lene und des Entziehens vor der Ehe bleibt nun außerhalb des ehelichen Raumes.

### *Blick auf die Schneeflocken*

Wie im Zusammenhang mit dem Ausgangsraum bereits beschrieben, kommt es auch innerhalb des ehelichen Raumes in *L' Adultera* zu einem Bezug zum Außen. Melanie tritt während des Gesprächs mit Van der Staaten an das Fenster. Beim Anblick der Schneeflocken überkommt sie „[e]twas wie Sehnsucht“<sup>471</sup>. Die faktische Bewegung im Raum führt zu einer Bewegung des

---

<sup>469</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 117. (Hervorh. N. H.)

<sup>470</sup> Ebd., S. 190.

<sup>471</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 10.

Inneren. Mit dem Gang an das Fenster geht ein mehr oder weniger bewusstes Gefühl der Unzufriedenheit mit dem Jetzt und dem Tatsächlichen einher. Das Außen öffnet den umgebenden Raum, der angesichts des ferner Liegenden in den Hintergrund tritt.

Die Hinwendung zu einem Außen geht in allen hier besprochenen Romanen mit einer Abwendung von der Ehe einher. Während für Effi und Botho das Außen mit einem relativ konkreten Gefühl des Verlustes und der Sehnsucht konnotiert ist, löst es bei Melanie ein eher diffuses Bedürfnis nach Bewegung, nach „[S]teigen und [F]allen“<sup>472</sup> aus. Der Bezug zu dem Außen des ehelichen Raumes steht in allen drei Fällen mit der außerehelichen Beziehung in Verbindung, die entweder in einen tatsächlichen Außen- oder einen heterotopischen Raum ausgelagert wird. In Bezug auf *Effi Briest* und *L' Adultera* nimmt die Hinwendung zum Außen, die sich innerhalb des ehelichen Raumes abspielt, diese Auslagerung vorweg. In *Irrungen Wirrungen* verweist das Außen auf die zurückliegende Beziehung. Der Bezug zum direkten Umfeld der jeweiligen Wohnung ist ein gefilterter, indirekter Kontakt mit dem umgebenden Raum, der durch die Barriere des Fensters oder des Balkons (noch) auf Abstand gehalten wird. Der eheliche Raum wird dadurch, in Bezug auf Melanie und Effi, zwar geöffnet, jedoch noch nicht verlassen. In *Irrungen Wirrungen* verläuft das schrittweise Einlassen auf die Ehe und die letztendliche emotionale Trennung von Lene parallel zu der Ausgrenzung des Außen und der Schließung des ehelichen Raumes.

### 7.1.3 Das eigene Zimmer

#### *Flucht und Isolation*

Durch Innstettens Gestaltung des Raumes stellt Effis eigenes Zimmer keinen unabhängigen Raum dar, sondern ist Teil des ehelichen Raumes und steht in einem Wechselverhältnis zu diesem. Durch die akustische Wahrnehmung, beispielsweise des Spukes oder auch des Nachschiebens der Holzscheite am ersten Morgen, besteht eine Verbindung zwischen dem eigenen und den angrenzenden Räumen. Die prinzipielle Ordnung, die den umgebenden Raum, das Kessiner Wohnhaus, prägt und durch die Wohnraumgestaltung und Raumbeschreibung codiert ist, behält in Effis Zimmer ihre Gültigkeit. Ähnlich einer Heterotopie kommentiert das Zimmer jedoch den ehelichen Raum, indem es dessen Bedingungen und die herrschenden Gesetzmäßigkeiten in Frage stellt. Anders als Stines Zimmer oder Melanies Tiergartenvilla hat Effis Zimmer nicht die Funktion, der bewohnenden Figur Selbstständigkeit zu ermöglichen oder eine unabhängig von der bestehenden Ehe oder gesellschaftlichen Erwartungen entworfene Identität

---

<sup>472</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 10.

auszubilden.<sup>473</sup> Vielmehr verweist es durch seine Funktion auf die Problematiken des ehelichen Raumes und die damit verbundene Stellung Effis in der Ehe. Ihr Zimmer wird im Handlungsverlauf insgesamt viermal erwähnt. Diese Textpassagen wiederholen die Isolation, die sich nach der ersten Nacht andeutet. Während Innstettens Abwesenheit setzt Effi sich „an einen kleinen, eigens zu diesem Zweck zurechtgemachten Schreibtisch [...], um von hier aus an die Mama zu schreiben, [...]“<sup>474</sup> In diesem Brief berichtet Effi ihrer Mutter nicht nur von der baldigen Geburt, sondern auch von dem unheimlichen Haus, dem Chinesen und verurteilt, wenn auch verhalten, Innstettens Reaktion auf ihre Furcht. Der private Raum hat hier nicht die Funktion, Beheimatung zu ermöglichen, sondern aus dem ehelichen Raum zu entfliehen. Durch den Brief und die darin geäußerten Klagen bezüglich der Ehe und der neuen Heimat ist es Effi möglich, die eigene Situation zu reflektieren und ihre Gedanken zu kommunizieren, die sie vor Innstetten und dem Rest der Hausbewohner geheim hält. Der Schreibtisch, wohl der einzige Gegenstand, der auf Effis Wunsch angeschafft wurde, ist kein Element des neuen Lebens als *Ehefrau*, sondern ermöglicht es Effi, in ihrer Rolle als *Tochter* über das Erfahrene zu berichten. Die Gestaltungsmöglichkeit ist beschränkt auf die Integration des Vergangenen in den ehelichen Raum, der dadurch geöffnet wird, indem das eigene Zimmer Raum gibt für eine (kritische) Auseinandersetzung mit der Situation und Effi hier auf zumindest briefliche Zugewandtheit hoffen kann. Eine Beheimatung findet jedoch lediglich über den Rückbezug zu der eigenen Kindheit statt. Eine Entwicklung, eine Selbstfindung und -Behauptung in der Rolle als Ehefrau kann sich nicht einstellen. Effi bleibt in ihrer Rolle als Kind isoliert von ihrer direkten Umgebung.

Bei der nächsten Situation, die sich innerhalb Effis Zimmer abspielt, handelt es sich um den Abend nach der Theateraufführung. In einem Gespräch über Crampas und dessen offensichtliche Faszination für Effi warnt Innstetten sie vor dessen „Spielernatur“<sup>475</sup>, vor der sie sich nur durch „Charakter und Festigkeit und [...] eine[r] reine[n] Seele“<sup>476</sup> schützen könne. Effis schlechtes Gewissen meldet sich in Gestalt des gespenstischen Tanzens, das sie auf dem Dachboden zu hören glaubt. Wenn er auch nicht den eigentlichen Ehebruch verhindern kann, so scheint Innstettens „Angstapparat“<sup>477</sup> hier Wirkung zu zeigen, denn Effi wird durch den vermeintlichen Spuk, vor dem nur geschützt sei, wer „in Ordnung“<sup>478</sup> ist, umgehend für Crampas‘ auffällige Faszination für sie bestraft. Auch in dieser Situation scheint Effi plötzlich isoliert. Crampas‘ Bezeichnung Innstettens als Erzieher zeigt sich als zutreffend und führt zu der

---

<sup>473</sup> Vgl. ausführlich zu Stines Zimmer und Melanies Tiergartenvilla KAPITEL 7.4 DER EIGENE RAUM.

<sup>474</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 114.

<sup>475</sup> Ebd., S. 172.

<sup>476</sup> Ebd., S. 172.

<sup>477</sup> Ebd., S. 157.

<sup>478</sup> Ebd., S. 173.

Distanzierung von ihrem Ehemann. Auch Crampas stellt in diesem Moment keinen Ausweg dar: Innstetens Charakterisierung des „Damenmann[s]“<sup>479</sup> verunsichert sie ebenfalls. Sie sieht sich konfrontiert mit zwei Männern, deren Zuneigung mit Hintergedanken und Formen der Manipulation verbunden ist.

In der letzten Situation, die in Effis Zimmer stattfindet, sieht Effi in den Spiegel und meint zunächst wieder den Spuk wahrzunehmen, bis sie sich besinnt und beinahe sachlich feststellt: „Es war’ was anderes... mein Gewissen ... Effi, Du bist verloren.“<sup>480</sup> Das eigene Gewissen verbindet sich mit der Präsenz des Spukes und es ist der Spiegel, der ihr Einsicht und Selbstreflektion ermöglicht. Diese Selbsterkenntnis wirft Effi jedoch auf sich selbst zurück. Die Affäre mit Crampas hat zu diesem Zeitpunkt ihren Reiz verloren und ist eher Routinehandlung als befriedigende Form der Selbstverwirklichung. Auch der Spuk bietet keine Form der Ablenkung mehr. Die Chinesengeschichte sowie der Dachboden ermöglichten es bis hierhin, die Angst auf ein vom Subjekt unabhängiges Außen zu lenken und sie so auszulagern. Angesichts der Bedrohung durch das eigene Gewissen und der letztendlichen Selbsterkenntnis ist eine solche Auslagerung nicht mehr möglich. Der Spuk verliert durch die Integration der Angst in das eigene Ich seine Macht und seinen Einfluss. Beängstigend ist nun nicht mehr ein unbeeinflussbarer Vorgang auf dem Dachboden, sondern das eigene Verhalten selbst.

In ihrem eigenen Zimmer kommt es in allen Szenen zu einer Isolation Effis. Dies geschieht in erster Linie durch ihre Auseinandersetzung mit ihrem Ehemann beziehungsweise durch die Reflexion ihrer aktuellen Situation. Insbesondere die erste Szene zeigt die Funktion des eigenen Zimmers als Rückzugsort und Raum der persönlichen Offenbarungen. Das eigene Zimmer steht dadurch im Kontrast zu dem ehelichen Raum, da hier die emotionale Distanzierung von Innstetten nach und nach vollzogen wird. Die Szenen, die sich innerhalb des Zimmers abspielen, repräsentieren die grundlegenden Problematiken der Ehe: Effi bleibt verhaftet in ihrer Rolle als Tochter und ist unfähig, sich selbst als Ehefrau in der neuen Heimat zu begreifen. Innstetten erzieht seine Frau, anstatt sich auf ihre Ängste und tatsächlichen Bedürfnisse einzulassen. Effis Isolation steigert sich zunehmend und auch die Affäre mit Crampas kann keine langfristige Zufriedenheit verschaffen. Die Funktion des eigenen Zimmers ist es, Effis inneren Vorgängen einen Raum zu verschaffen, die dem Leser durch die in diesem Zimmer stattfindende Selbst- und Fremdwahrnehmung vermittelt wird.

---

<sup>479</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 122.

<sup>480</sup> Ebd., S. 199.



### *Kontrast und Individualität*

Wie in KAPITEL 5.4 L' ADULTERA - DER RAUM DER VORBILDER beschrieben, verfügt auch Melanie innerhalb des ehelichen Raumes über ein eigenes Zimmer.

„Dieses Zimmer entsprach in seinen räumlichen Verhältnissen ganz dem ihres Gatten, war aber um vieles heller und heiterer, einmal weil die hohe Paneelierung, aber mehr noch, weil die vielen nachgedunkelten Bilder fehlten. Statt dieser vielen, war nur ein einziges da: das Portrait Melanie's in ganzer Figur, [...]“<sup>481</sup>

Den umgebenden Raum dominieren Van der Straatens Bilder, artifizielle Abbilder der Natur oder Darstellungen biblischer Geschichten. Melanies Zimmer ist beinahe konträr zum Rest der Stadtwohnung entworfen. Statt der Vielheit an Bildern ist nur *ein* Portrait vorhanden, statt Künstlichkeit wird durch „Hyazinthen-Estraden“<sup>482</sup> und einen „graue[n] Kakadu“<sup>483</sup> die Natur in den Raum integriert, statt Darstellungen aus Kultur- oder Religionsgeschichte hängt ein Bild der Bewohnerin an der Wand und eine „weiße Seidentapete“<sup>484</sup> lässt den Raum heller erscheinen als Van der Straatens Zimmer. Ähnlich wie in *Effi Briest* hat das eigene Zimmer eine heterotopische Funktion. Es kommentiert den umgebenden Raum und stellt die Bedingungen der arrangierten Ehe in Frage, indem es die Verschiedenheit der Eheleute betont. Melanies individuelle Raumgestaltung zeigt, dass sie anders als Botho bereit sein wird, ihr eigenes Schicksal aktiv zu gestalten. Zwar sieht auch sie sich ähnlich wie Effi Briest mit der Übermacht eines männlichen Gestaltungswillens konfrontiert, jedoch gelingt es ihr, ihren direkten (Lebens-) Raum nach eigenen Wünschen und Vorstellungen zu entwerfen. Dennoch kommt diesem Raum nicht dieselbe Funktion zu wie der Tiergartenvilla oder dem eigenen Zimmer in *Stine*. Durch die Thematik der Ähnlichkeitsbeziehung, der Kopie und Variation, die sich als grundlegend für den Ausgangsraum in *L' Adultera* zeigt, bleibt das Zimmer eng verbunden mit dem ehelichen Raum. Es stellt zwar eine Variation mit heterotopischem Charakter dar, jedoch entspricht die grundsätzliche Ordnung (ebenso wie die grundsätzlichen „räumlichen Verhältnisse“<sup>485</sup>) der angrenzenden Räume. Die Differenz der Eheleute wird durch Melanies eigenes Zimmer verdeutlicht, an dieser Stelle allerdings noch nicht eindeutig problematisiert. Tatsächlich bedroht wird die Ehe erst, als Melanie den ehelichen Raum vollständig verlässt und in die Tiergartenvilla zieht.

---

<sup>481</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S.17.

<sup>482</sup> Ebd., S.17.

<sup>483</sup> Ebd., S.17.

<sup>484</sup> Ebd., S.17.

<sup>485</sup> Ebd., S.17.

## 7.2 Der schützende Raum

### *Der Wohnraum, in dem nicht gewohnt wird*

Bis zu ihrem Ausflug nach Hankels Ablage finden alle Treffen von Botho und Lene in Frau Nimptschs Vorderstube beziehungsweise in dem näheren Umfeld der Gärtnerei statt. Nur hier ist es möglich, ungesehen eine Zweisamkeit zu leben, die in der gesellschaftlichen Realität keine Zustimmung finden kann. Wie in KAPITEL 6.4. DER IDYLLISCHE RAUM – DIE WOHNSTUBE dargestellt, kommt es in allen Beschreibungen dieses Wohnraumes zu einer Erwähnung des Kamins und des Feuers. Die Gestaltung des Raumes ist dadurch in erster Linie an Frau Nimptsch gebunden, für die der Kamin eine wichtige Funktion hat. Die Beschreibung von Lenes Privatraum oder die Darstellung einer Raumgestaltung durch sie fehlt. Ebenso kommt es zu keiner Alltagsschilderung, in der sich Lene in ihrem Wohnraum aufhält. Einzige Ausnahme ist das Gespräch zwischen Frau Dörr und Lene im dritten Kapitel, bei dem Lene am offenen Fenster stehend die Wäsche plättet. Durch das offene Fenster besteht ein Bezug zu einem Außen, zu der Gärtnerei und deren Bewohner. „[U]nd da will ich doch lieber in der Hinterstube plätten. Is auch hübscher hier; vorne sieht man ja keinen Menschen.“<sup>486</sup> Der *Wohnraum* Lenes spielt in dieser Szene keine Rolle. Er ist zwar der Raum, in dem Lene ihre Arbeit verrichtet, wichtiger ist jedoch das Gespräch selbst, das dadurch deutlich werdende freundschaftliche Verhältnis zu der Nachbarin sowie die Umstände des Zusammentreffens mit Botho, von denen hier sowohl Frau Dörr als auch der Leser erstmals erfahren. Bei dieser räumlichen Verortung geht es nicht um die Beschreibung von Lenes heimatlichem Raum, sondern um die Darstellung des eingebunden-Seins in die Gemeinschaft des „Gesamtgewese[s] der Gärtnerei“<sup>487</sup>. Das Wohnhaus der Nimptschs als *Ort der Beheimatung* Lenes wird auch im weiteren Handlungsverlauf ausgespart. Dadurch rückt Lene als Individuum in den Hintergrund. Ihr Wohnraum wird lediglich dann beschrieben, wenn dort Treffen mit Botho oder Gespräche über die Beziehung stattfinden. Er stellt für die Figuren zwar einen wichtigen Schutzraum für die Beziehung dar, spielt für die nähere Charakterisierung Lenes jedoch keine Rolle. Der Wohnraum als Ort der individuellen Entwicklung und Gestaltung verliert angesichts seiner Funktion für die Beziehung an Bedeutung. Die Bindung von Lenes Wohnraum an Botho wird besonders deutlich, als mit dem Ende der Beziehung das Verlassen des idyllischen Schutzraumes einhergeht. Lene erträgt, nachdem sie Botho und Käthe gemeinsam gesehen hat, die räumliche Nähe zu deren neuer Wohnung nicht und besteht darauf, auszuziehen:

---

<sup>486</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S.15.

<sup>487</sup> Ebd., S. 5.

„Aber hier müssen wir fort. Ich muß jeden Tag da vorbei, das halt‘ ich nicht aus, Mutter. [...], denn so wie ich zehn Schritte gehe, denk‘ ich, er steht vor mir. Und da bin ich in einem ewigen Zittern.“<sup>488</sup>

Mit dem Verlassen des die Beziehung schützenden Raumes geht eine Auseinandersetzung mit der Realität, eine aktive Gestaltung des eigenen Lebens sowie die Ausbildung einer Individualität einher. Innerhalb des Schutzraumes konnte und musste die umgebende Welt und deren Normen auf Distanz gehalten werden. Durch die zeitliche Begrenztheit der Beziehung, derer sich Lene ständig bewusst ist, gewinnt der jeweilige gemeinsam verbrachte Augenblick an Bedeutung. Eine Zukunft ist nicht vorgesehen. Innerhalb des schützenden Raumes ist das Jetzt unabhängig von Vergangenheit und Zukunft, die einzige Zeitform, auf die sich das Paar beziehen kann. Ebenso wie die zeitliche ist auch die räumliche Dimension beschränkt. Zwar bewegt sich das Paar auch in der näheren Umgebung der Gärtnerei, doch bleibt es auch hier vor der tatsächlichen Öffentlichkeit, vor der Gesellschaft, in der Botho verkehrt, verborgen. Raum und Zeit als Orientierungsstrukturen der realen Welt werden aus dem schützenden Raum ausgelagert. Die märchenhafte Konnotation von Lenes Wohnraum, die sich unter anderem aus dem stereotypen Schauplatz des Schlosses ergibt, wird durch diese Auslagerung bestätigt. Die Charakteristik des idyllischen Schlosses macht Lenes Wohnraum zur Kulisse einer der Realität enthobenen Beziehung und verdrängt damit das alltägliche Wohnen.

Auch in *Stine* wird Stines Zimmer als Wohnraum, als Raum der persönlichen Beheimatung, der Selbstentfaltung, wenig ausführlich beschrieben. Innerhalb dieses Zimmers spielen sich insgesamt sechs Szenen ab, bei denen in allen Fällen die Dialoge der Figuren im Zentrum stehen und weniger die Beschreibung des Innenraumes. Das Zimmer hat in erster Linie die Funktion, Begegnungen zwischen Stine und Pauline beziehungsweise Waldemar zu ermöglichen. Der Leser erfährt von keinem Moment, in dem sich Stine allein in ihrem Zimmer befindet. Stine als Individuum rückt dadurch in den Hintergrund. Ihre Gedanken, ihr Alltag bleiben im Verborgenen. Vermittelt wird lediglich das, was sie bereit ist mit ihrer Umgebung zu teilen, beziehungsweise was ihre Umgebung in ihr wahrzunehmen glaubt. Sie selbst bildet, ebenso wie der von ihr bewohnte Raum, eine Leerstelle innerhalb des Textes. Wer Stine *wirklich* ist, bleibt Spekulation. Besonders deutlich wird die fehlende Raumbeschreibung des Zimmers im Vergleich zu der Ausführlichkeit, mit der das Interieur in Paulines Wohnung dargestellt wird. Erklärtes Ziel des Arrangements in Paulines Wohnung ist, dass „die Welt erfahre, wer Pauline Pittelkow eigentlich sei.“<sup>489</sup> Wer Stine Rehbein ist, erfährt die Welt angesichts ihrer Raumbeschreibung nicht.

---

<sup>488</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S.126f.

<sup>489</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 21.

Entsprechend blass ist ihre Figur im Vergleich zu der so konträr charakterisierten Schwester. Stines Frage an die Witwe Pittelkow bleibt während der gesamten Handlung letztlich unbeantwortet.<sup>490</sup> „Und nun sage mir, wie bin ich denn?“<sup>491</sup> Die fehlende Innenraumbeschreibung des kargen Zimmers bildet einen Gegenpol zu der geräumigen und dekorierten Wohnung in der ersten Etage, in der das abendliche Zusammentreffen samt den anstößigen Ausführungen des Grafen stattfinden. Während Paulines Wohnung eine *Bühne* darstellt für die weibliche Inszenierung und die Persiflage der typisch bürgerlich-aristokratischen Abendgesellschaft, ist Stines Zimmer ein Schutzraum für die *wahrhaftige* Zuneigung zu Waldemar und repräsentiert ein moralisches, anständiges Leben, in dem kein Platz ist für unnötige Staffage und Ablenkung. Stines Zimmer ist dadurch nicht nur Schutzraum für die nicht standesgemäße Beziehung, sondern schützt auch Stine selbst vor den Einflüssen und möglichen Anzüglichkeiten ihrer Umgebung. Innerhalb dieses Zimmers ist es ihr möglich, die eigene Moral aufrechtzuerhalten und sich von der Tatsächlichkeit des „weiter unten“ stattfindenden Lebens zu distanzieren. Die Erfüllung des eigenen moralischen Anspruchs ist wesentlich für Stines Charakter. Dabei geht es nicht um eine Billigung ihres Verhaltens durch die Umgebung, sondern um dessen Vertretbarkeit vor sich selbst. Waldemars Besuche, die von Pauline kritisch gesehen werden, stellen für Stine selbst jedoch kein sittliches Problem dar.

„[U]nd *das* kann ich Dir sagen, noch ist kein Wort über seine Lippen gekommen, dessen ich mich vor Gott und Menschen oder vor mir selber zu schämen hätte.“<sup>492</sup>

Auch Pauline und Waldemar erfahren die schützende Funktion von Stines Zimmer. Insbesondere im Vergleich zu der abendlichen Gesellschaft und den dort stattfindenden Gesprächen, oberflächlichen Bemerkungen und chauvinistischen Anspielungen sind die Unterhaltungen, die mit Stine geführt werden, geprägt von Tiefgang, Nachdenklichkeit und Ehrlichkeit. Stines Zimmer wird dadurch zum Raum der zwischenmenschlichen Wahrheiten und persönlichen Bekenntnisse.<sup>493</sup> Vor allem Waldemar scheint durch die im Zimmer vorgefundene Atmosphäre, die Aussicht auf den Invalidenpark, den Drehspiegel und den sich daraus ergebenden Gesprächen wie „benommen“<sup>494</sup> und „sichtlich bewegt“<sup>495</sup>. Aus dieser Stimmung heraus legt er relativ schnell seine Gedankenwelt offen und berichtet Stine von seiner problematischen Familiengeschichte und seinen Erfahrungen beim Militär. Auch Pauline offenbart sich in Stines Gegenwart und spricht über ihre Beziehung zu dem Grafen und deren Konsequenzen. Für beide bietet

---

<sup>490</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998. S. 160.

<sup>491</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 39.

<sup>492</sup> Ebd., S. 56. (Hervorh. i. O.)

<sup>493</sup> Vgl. Ch. Grawe, *Stine*. Stuttgart 2000, S. 598.

<sup>494</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 48.

<sup>495</sup> Ebd., S. 50.

Stines Zimmer als Schutzraum die Möglichkeit, aus der jeweiligen Alltagswelt zu entfliehen und „dort oben“ das eigene Leben und dessen Umstände zu reflektieren. Die hergestellten Bezüge zu einem Außen, dem Invalidenpark und der Straße, öffnen dabei den Blick für das „Eigentliche“, das sich jenseits der engen Grenzen des persönlichen Lebensumfeldes befindet.

Wie in KAPITEL 5.5. STINE – DER MERKWÜRDIGE RAUM dargestellt, ist ein wesentliches Thema des Romans das Wechselverhältnis zwischen Gewöhnlichem und Ungewöhnlichem, zwischen Norm und Anomalie, zwischen Erwartung und Tatsächlichkeit. Während im Zusammenhang mit der Pittelkowschen und der Polzinischen Wohnung mehrere Alltagsaktivitäten geschildert werden, spart der Roman diese in Bezug auf Stines Zimmer gänzlich aus. Das Gewöhnliche, die Banalität einzelner Routinehandlungen oder sozial standardisierter Kommunikation, wie beispielsweise das Fensterputzen<sup>496</sup> oder das Gespräch über den störenden Geruch des Petroleums<sup>497</sup>, bleiben jenseits von Stines Türschwelle. Ein Wohnen, auch verstanden als Teilhabe an einem alltäglichen sozialen Gefüge, als Bewältigung einer notwendigen Routine geschieht innerhalb Stines Zimmer nicht. Trotz der räumlichen Nähe kommt es beispielsweise zu keiner höflichkeitshalber geführten Plauderei zwischen Polzins und Stine. Dadurch erscheint sowohl Stine selbst wie auch ihr Zimmer als von der Realität und deren Anforderungen entfernt. Einziger Bezug zu der Tatsächlichkeit des Alltags stellt Stines Arbeit als Näherin dar, die in beinahe jeder Szene, die sich innerhalb des Zimmers abspielt, erwähnt wird. Die einzigen genannten Interieurgegenstände, Stuhl und Sofa, haben keinen Selbstzweck, sondern dienen lediglich der Funktion, die das *Zimmer* hat: Der Ausführung der Näharbeiten und der Ermöglichung der Gespräche. Stine als Individuum spielt dadurch eine relativ geringe Rolle. Zentraler ist ihre Schablonenfunktion, in der sie einen Gegenentwurf zum Leben ihrer Schwester darstellt und in der sie Waldemar als Vorbild eines einfachen aber glücklichen Lebens wahrnimmt. Ebenso wie in *Irrungen Wirrungen* steht innerhalb des weiblichen Wohnraumes nicht das Individuum im Vordergrund, sondern die Funktion des Zimmers sowie die Atmosphäre, die innerhalb dieses Raumes herrscht.

#### *Das falsche Schloss, die „falschen“ Frauen*

Das Kulissenhafte, Illusorische, das bereits im Zusammenhang mit dem Ausgangsraum beschrieben wurde, stellt ein wesentliches Merkmal des Wohnraumes der Familien Dörr und Nimptsch dar. Während in der Dämmerung das Wohnhaus der Dörrs wie ein Schloss erscheint, wird am Tag dessen tatsächliches Aussehen deutlich:

---

<sup>496</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 5.

<sup>497</sup> Ebd., S. 11.

„[H]eute aber, in unerbittlich heller Beleuchtung daliegend, sah man nur zu deutlich, daß der ganze bis hoch hinauf mit gothischen Fenstern bemalte Bau nichts als ein jämmerlicher Holzkasten war, [...]“<sup>498</sup> Durch diese Beschreibung bricht der Roman mit dem zuvor entworfenen Bild der märchenhaften Atmosphäre. Was bleibt ist ein „höchst primitiv[er]“<sup>499</sup>, „bemalte[r] Kasten“<sup>500</sup>, der den sozialen Stand seiner Bewohner widerspiegelt. Diese nachgeschobene Demontage des Raumentwurfes nimmt den Einbruch der Realität in die beschauliche Zweisamkeit von Lene und Botho vorweg. Weder die Beziehung noch der Raum halten dieser Realität stand. Durch die nachträgliche Korrektur des Raumbildes sowie die sich anschließende Raumbeschreibung hinterfragt der Roman auch den eigenen Wahrheitsanspruch. Das Beschriebene wird dabei nicht als bestehende, unveränderliche Entität aufgefasst, die sich dem Erzähler als Betrachter uneingeschränkt darstellt, sondern unterliegt verschiedenen Bedingungen. Die Wahrnehmung des Erzählers ist keine absolute, sondern gebunden an äußere und innere Prämissen. Dadurch bleibt die Erfassung der Wirklichkeit unvollständig beziehungsweise selektiv. Bei der Raumvermittlung und Raumbeschreibung handelt es sich lediglich um einen Annäherungsprozess an die Wirklichkeit.<sup>501</sup> Dieser Annäherungsprozess an das Tatsächliche wird jedoch im weiteren Verlauf wieder zurückgenommen. Während der Erzähler in der oben zitierten Szene den heruntergekommenen Schuppen anstatt des idyllischen Schlosses wahrnimmt, idealisiert er im weiteren Handlungsverlauf, ebenso wie Botho, die Einfachheit des Raumes und bestätigt dadurch die zu Beginn entworfene märchenhafte Atmosphäre. Auch er gibt sich der Illusion der standesübergreifenden Beziehung hin, die in einem idyllischen „Nirgendwo“ gelebt wird. In diesem Raum, der sich bei genauerer Betrachtung als Illusion beziehungsweise Täuschung darstellt, treffen nun Lene und Botho aufeinander. Für Botho zeichnet sich Lene durch ihre Andersartigkeit aus: „Eins der beiden Mädchen war die Lene und an der Art, wie sie dankte, sah ich gleich, daß sie anders war als andere.“<sup>502</sup> Auch Botho erscheint angesichts seiner fehlenden Standesdünkel und seiner Faszination für die Einfachheit des niederen Standes anders als Seinesgleichen: „Rienäcker, der überhaupt in manchem seinen eigenen Weg geht, war immer fürs Natürliche.“<sup>503</sup> Diese Andersartigkeit des jeweils anderen und die daraus entstehende Anziehungskraft muss jedoch gerade vor dem Hintergrund des kulissenhaften Scheinschlosses hinterfragt werden. Ein wesentliches Thema des Romans ist die Frage, inwieweit Botho, Lene, das Wohnhaus, die Beziehung oder die Ehe dem typischen Schema ent- oder widersprechen, inwieweit verschiedene Stereotypen

---

<sup>498</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 9.

<sup>499</sup> Ebd., S. 10.

<sup>500</sup> Ebd., S. 10.

<sup>501</sup> Vgl. K. Tebben, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Heidelberg 2011. S. 10.

<sup>502</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 151.

<sup>503</sup> Ebd., S. 56.

auf einzelne Sachverhalte oder auch Figuren anwendbar sind.<sup>504</sup> In ihrer betonten Andersartigkeit stellen sie *gemeinsam* ein relativ gewöhnliches und klischeehaftes nicht standesgemäßes Paar dar, dessen Ende absehbar und erwartet ist. Ähnlich wie bei der Beschreibung des Schlosses kommt es immer wieder zu verschiedenen De- und Remontagen einzelner Typisierungen und Klischees, die die Lesererwartung sowie die Verlässlichkeit der Wahrnehmung hinterfragen. Trotz des Scheiterns der Beziehung verfällt Lene, anders als beispielsweise Effi, Cécile und vermutlich auch Stine, nicht in depressionsartige Zustände, sondern lässt sich auf eine neue Beziehung zu dem Nachbarn Franke ein. Damit widerspricht sie dem sozialen Typus der verlassenen und sozial geächteten Frau und der literarischen Präfiguration der Lesererwartung. Des Weiteren wird Käthe dem Leser nicht als unsympathisches Gegenteil zur positiv konnotierten Lene vorgestellt, sondern als attraktive, unterhaltsame und verständnisvolle Ehefrau.<sup>505</sup> Die weiblichen Figuren fügen sich nicht den sozialen oder literarischen Erwartungen. Ebenso wenig stellt sich der Raum als präfigurierte Konstante dar, sondern unterliegt der individuellen Deutung. Die Wahrnehmung sowohl des Raumes als auch der Frauencharaktere ist dadurch stark gebunden an die Interpretation und Vermittlung Bothos sowie des Erzählers. Zu dieser zum Teil selektiven und subjektiven Realitätsauffassung kommen durch Dialoge der Nebenfiguren weitere Perspektiven hinzu, die ihrerseits gefärbt sind von sozialen oder persönlichen Bedingungen.

„Käthe? Ah, da weiß ich’s. Käthe Sellenthin. Hm, nicht übel, glänzende Parthie. [...]. Wundervolle Flachsblondine mit Vergißmeinnicht-Augen, aber trotzdem nicht sentimental, weniger Mond als Sonne.“<sup>506</sup>

Auch *Stine* setzt sich mit der Thematik des Schemas und der Stereotype auseinander. Das Klischee des armen, arbeitenden Mädchens, das durch den adligen Fremden errettet wird, wird auch hier hinterfragt. Während in *Irrungen Wirrungen* die Rolle der Frau und deren „Fehlbesetzung“<sup>507</sup> zentral ist, behandelt *Stine* auch die Situation des Mannes. Damit ergibt sich eine beinahe groteske beiderseitige nicht-Erfüllung des literarischen Stereotyps. Waldemar ist der Rolle des rettenden Liebhabers nicht gewachsen. Anders als Botho scheitert er jedoch nicht an den Erwartungen und Vorgaben seiner sozialen Umgebung, sondern an seiner eigenen Unfähigkeit. Die bestehende Standesdifferenz zwischen Stine und Waldemar rückt angesichts seiner Schwäche in den Hintergrund. Entscheidend ist vielmehr die Differenz von „(invaliden)

---

<sup>504</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S. 134.

<sup>505</sup> Vgl. ebd., S. 135.

<sup>506</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 55.

<sup>507</sup> R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S. 152.

Individualität und sozialem Status<sup>508</sup>, die hier in die einzelne Figur verlegt ist.<sup>509</sup> Die äußeren Schwierigkeiten, die eine Ehe mit Stine mit sich bringen würden, könnten, selbst von Waldemar, noch bewältigt werden. Diese werden jedoch ersetzt durch den inneren Konflikt Waldemars, der es ihm nicht ermöglicht, Stine von seinem Vorhaben zu überzeugen und der ihn angesichts ihrer enttäuschenden Reaktion in den Freitod treibt. Die eigene Fehlbesetzung des typischen Schemas erkennt Waldemar selbst:

„[U]nd wenn ich Ihnen helfen kann, so *will* ich Ihnen helfen und Ihnen Ihre Freiheit wiedergeben und sie losmachen aus dieser Umgebung. Ich glaube, daß ich es kann, trotzdem ich kein Prinz bin und noch weniger ein Wunderthäter.“<sup>510</sup>

Nach dem Blick auf den Invalidenpark und die untergehende Sonne nimmt er jedoch seine Ankündigungen zurück.

„Was hab ich gesprochen von Freiheit geben und Sie wieder los machen wollen! [...] Weil ich mich selber hilfebedürftig fühle, war ich wohl des Glaubens, Sie müßten auch hilfebedürftig sein. Aber ich empfinde mit einem Male, daß Sie's *nicht* sind, daß Sie's nicht sein können.“<sup>511</sup>

Der Blick auf den umgebenden Raum bewirkt in dieser Szene Waldemars Erkenntnis. Er überträgt die „Schönheit des sich vor ihm aufthuenden Bildes“<sup>512</sup> auf Stines Lebensumstände. Seine mangelnde Tauglichkeit zum Prinzen konnte bis zu diesem Moment durch seine Vorstellung von Stine als hilfsbedürftigem, dem Schema entsprechendem Mädchen ausgeglichen werden. Doch dieses *Bild* wird zerstört. Grund dafür ist keine rationale Überlegung und Einschätzung Waldemars, sondern eine idealisierte Vorstellung, die nicht in Stines Persönlichkeit ihren Ursprung hat, sondern lediglich in dem sie umgebenden Raum.

Auch Stine bemerkt die Umkehrung der stereotypen Rollenverteilung:

„Wenn er mir so gegenüber sitzt, ist es mir oft, als ob wir die Rollen vertauscht hätten, und als ob ich eine Prinzessin wär‘ und könnt‘ ihn glücklich machen.“<sup>513</sup>

Das Invalide, das Waldemar selbst immer wieder betont, hindert ihn daran, die ihm vermeintlich zugeschriebene Rolle einzunehmen. Stine erscheint vor diesem Hintergrund als Retterin, die den schwachen männlichen Charakter aus dessen leidvoller, durch seinen Stand determinierten, Situation erlöst. Der Ausweg besteht für ihn darin, sich ihrem Leben anzupassen und „eine gute Stufe herabgestiegen“<sup>514</sup> ein neues Leben zu beginnen. Damit wird auch mit dem Klischee des sozialen Aufstiegs des „armen Mädchens“ gebrochen. Weder die Figuren noch die imaginierte Zukunft entsprechen mehr einer literarischen Präfiguration. Während in *Irrungen Wirrungen*

---

<sup>508</sup> R. Helmstetter, Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. München 1998, S. 152.

<sup>509</sup> Vgl. ebd., S. 151f.

<sup>510</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 43. (Hervorh. N. H.)

<sup>511</sup> Ebd., S. 43. (Hervorh. i. O.)

<sup>512</sup> Ebd., S. 43.

<sup>513</sup> Ebd., S. 55.

<sup>514</sup> Ebd., S. 63.



noch die Möglichkeit eines glücklichen Endes, im Sinne einer solchen Präfiguration besteht, ist dieses in *Stine* gänzlich unmöglich. Die für die Rolle der Prinzessin notwendige Schwäche und Hilflosigkeit wird hier vollständig in die Figur Waldemars verlegt. Kommt zu dieser männlichen Schwäche eine vermeintliche weibliche Zufriedenheit sowie ein angenommenes glücklich-Sein der „Prinzessin“ hinzu, besteht weder Handlungsbedarf noch kann sich ein romantisches Sujet entwickeln. Die Handlung scheint auf ein Minimum reduziert. Zentraler als das eigentliche Sujet, die Behandlung des konkreten Falls, ist die Auseinandersetzung mit dem Thema der standesübergreifenden Beziehung an sich. In *Irrungen Wirrungen* sowie in *Stine* arrangiert Fontane einzelne Elemente dieses Topos neu, wandelt sie ab und setzt sie in Beziehung zueinander.<sup>515</sup> Bekannte Schemata werden durch untypische Verhaltensweisen, Bedingungen oder Fehlbesetzungen gebrochen und gleichzeitig mit stereotypen Motiven kombiniert. Helmstetter vergleicht diese Art der Arbeitsweise mit derjenigen des Teppichfabrikanten Polzin:

„[S]olch ‚Polzinscher‘ [...] wird nie alle; wenn eine Stelle weggetreten is oder der Eßtisch mit seinem Rollfuß ein Loch eingerissen hat, nehm‘ ich ein paar alte Streifen ‘raus und setz‘ ein paar neue ‘rein, un alles is wieder propper un fix un fertig.“<sup>516</sup>

### *Idealisierung und Vorstellung*

Die Thematik der Idealisierung und der stereotypen Vorstellung spielt sowohl in *Irrungen Wirrungen* als auch in *Stine* eine wichtige Rolle. Dies wird besonders deutlich an der Art und Weise der Wahrnehmung des Raumes und der Frauen durch Botho beziehungsweise Waldemar. In *Irrungen Wirrungen* zeigt sich die Überlagerung der Wahrnehmung durch eigene Stereotypen in der zweiten Szene, die sich innerhalb Lenes Wohnhauses abspielt. Für Botho stellt die Vorderstube einen geschützten Raum dar, der es ihm ermöglicht, *seiner* Welt und deren Verpflichtungen zu entfliehen. Innerhalb dieses Raumes verwirklicht sich sein Bild, seine Vorstellung eines idealisierten einfachen Lebens.

„Hier neben Frau Nimptsch; das ist beste Platz. Ich kenne keinen Herd, auf den ich so gern sähe; immer Feuer, immer Wärme. Ja, Mutterchen, es ist so; hier ist es am besten.“<sup>517</sup>

Auch die Schilderung durch den Erzähler erscheinen idealisiert.

„Gesprochen wurde wenig, und so hörte man denn nichts, als das Klappern der Holznadeln und das Knabern des Eichhörnchens, das mitunter aus seinem Schilderhäuschen herauskam und sich neugierig umsah. Nur das Herdfeuer und der Widerschein des Abend-roths gaben etwas Licht.“<sup>518</sup>

<sup>515</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S. 161.

<sup>516</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 9.

<sup>517</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 23.

<sup>518</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 22.

Die Raumbeschreibung durch den Erzähler sowie die Raumwahrnehmung durch Botho greifen den Aspekt der Wahrnehmung auf, der bereits im Zusammenhang mit dem Ausgangsraum angesprochen wurde. Wahrnehmung ist gebunden an das jeweilige Subjekt, überlagert und beeinflusst von individuellen Interpretationen und Projektionen. Die Schilderungen des Erzählers haben nicht die Funktion, die Wirklichkeit abzubilden, sondern dienen der Erzeugung einer Motivstruktur, die unter anderem die (verdrängten) Innerlichkeiten der Figuren chiffriert. Der sich darstellende Raum ist eben nicht der tatsächlichen Welt entnommen, sondern „rhetorisch in Szene gesetzte Realität“<sup>519</sup>. Was Botho hier sieht, was ihn sich heimisch fühlen lässt, ist seine *Vorstellung* eines einfachen und glücklichen Lebens. Die Schilderungen durch den Erzähler lassen auch beim Leser eine solche Vorstellung entstehen. Während im Ausgangsraum typische Märchenmotive aufgerufen werden, die die Vorstellungswelt Lenes codieren, zeigt sich in der Beschreibung der Vorderstube nun Bothos Vorstellungswelt realisiert. Die wirkliche Person verliert angesichts dieser Vorstellungswelt an Bedeutung. Es geht Botho und Lene weniger um einander, als um die Vorstellung der erretteten Prinzessin und des genügsamen, volksnahen Prinzen. Mit der Beziehung geht somit auch der Wunsch nach einer (illusorischen) Selbstverwirklichung einher beziehungsweise das Bedürfnis, das eigene Selbst unabhängig von herrschenden Direktiven neu zu definieren. Ebenso wie der wahrgenommene Raum nicht der tatsächlichen Realität entspricht, ergibt sich sowohl das Selbst- als auch das Fremdbild aus den individuellen Bedürfnissen und Projektionen. Das Wohnhaus als schützender Raum schützt demnach nicht nur die Beziehung, sondern auch Lene und Botho vor der Realität, der Auseinandersetzung mit sich selbst und ihrem Platz in der Gesellschaft. Innerhalb dieses Raumes geben sich beide einer Vorstellung hin, die sie von den Anforderungen ihres Alltags zeitweise entbindet und die Determination ihrer gesellschaftlichen Stellung in den Hintergrund rückt. Diese Funktion des Wohnhauses und der näheren Umgebung erscheint insbesondere für Botho wichtiger zu sein als das eigentliche Zusammentreffen mit Lene. Dies wird daran deutlich, dass es nur wenige Szenen gibt, in denen Lene und Botho tatsächlich allein sind oder gemeinsam agieren. Botho scheint, insbesondere zu Handlungsbeginn, nur wenig gegen die Anwesenheit der Anderen zu haben, betont häufig wie angenehm ihm ihre Gesellschaft ist und bindet sich durch sein Versprechen länger an Frau Nimptsch als an Lene.

Auch Waldemars Sicht auf Stines Privatraum ist idealisiert.

„[U]nd [ich] „fühl[e] es den Menschen und Verhältnissen ab, ob sie glücklich sind oder nicht. Und mitunter sogar den Räumen, darin die Menschen wohnen. Und *hier* lehren mich meine Sinne, Sie können

---

<sup>519</sup> K. Tebben, *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe*. Heidelberg 2011, S. 188.

nicht unglücklich sein. Es ist nicht ein Zufall, daß ein solches Bild hier vor Ihnen ausgebreitet liegt und ein Zimmer, in das die Sonne jeden Abend so freundlich blickt, das ist ein gutes Zimmer.“<sup>520</sup>

Anders als in *Irrungen Wirungen* ist für ihn jedoch weniger das Zimmer selbst, als der Bezug zum Außen wichtig. Die durch die Aussicht und die untergehende Sonne entstehende Atmosphäre überträgt Waldemar auf Stine. Die Ästhetik des sich bietenden Bildes wertet er dabei zugleich als Indikator und als Auslöser des glücklich-Seins. Nachdem Stine die eigene Zufriedenheit bestätigt hat, ist er jedoch angesichts ihrer Zustimmung irritiert und fragt: „Und das Zusammenleben mit ihrer Schwester! Ist es Ihnen keine Last und keine Sorge?“<sup>521</sup> Stine verneint und verteidigt Pauline sowie ihre Lebensweise. Waldemar versucht an dieser Stelle vergebens, Stine in die Rolle der zu rettenden schwachen Frau zu drängen. Nachdem er zunächst von einem prinzipiellen Glück ausgeht, das jedoch auf dem rein Ästhetischen und Schwärmerischen beruht, ist er überrascht, Stine als vernünftige und reflektierte Frau zu erkennen, die die Anforderungen, Bedingungen und Schwierigkeiten der Realität kennt und sich mit diesen auseinandersetzt. Der von ihm so gelobte Ausblick, das Bild, das sich dem Betrachter darstellt, spielt entsprechend für Stine eine geringere Rolle. Sie orientiert sich mehr an der direkten Umgebung, dem Alltäglichen und Zweckdienlichen als an dem abschweifenden „in-die-Ferne-Blicken“.<sup>522</sup> Deutlich wird der unterschiedliche Realitätsbezug unter anderem als Stine und Waldemar auf das Denkmal der Amazone Verunglückten im gegenüberliegenden Park sehen:

„Der junge Graf wies darauf hin und sagte: ‚Das ist nun ein Park und heißt auch so. Aber ist es nicht eigentlich wie ein Kirchhof? Daß alles blüht, das hat der Kirchhof auch. Und der Obelisk sieht aus wie ein Grabstein.‘

‚Und ist auch so was.‘

‚Wie das? Ist da jemand begraben?‘

‚Nein, begraben nicht. Aber ein Denkmal ist es, das zur Erinnerung an die mit der ‚Amazone‘ Verunglückten errichtet wurde. Hundert oder mehr, [...]. Es ist rührend; lauter junge Leute.‘

‚Ja,‘ sagte der junge Graf, ‚ich entsinne mich, lauter junge Leute.‘“<sup>523</sup>

Stine empfindet zwar Mitleid mit den Umgekommenen, betrachtet den Obelisk und den Park dennoch *realistisch*.<sup>524</sup> Waldemars Wahrnehmung dagegen ist überlagert von einer Melancholie, die seine invalide Identität wesentlich bestimmt. Er nimmt Park und Denkmal nicht objektiv wahr, sondern deutet den umgebenden Raum als Zeichen, das im Dienste Waldemars Weltbild steht. Insbesondere der Sonnenuntergang wird so zum Sinnbild der gescheiterten Liebe, das auch Waldemar selbst als solches erkennt und in dem Abschiedsbrief an Stine die gemeinsame

---

<sup>520</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 44.

<sup>521</sup> Ebd., S. 44.

<sup>522</sup> Vgl. dazu auch KAPITEL 10.1.2.1 STINE: RASCH IN DIE STUBE ZURÜCK.

<sup>523</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 50.

<sup>524</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S. 87f.

Zeit als „Sonnenuntergangsstunden“<sup>525</sup> bezeichnet. Die untergehende Sonne wird zum roman-internen Sinnbild des individuellen Schicksals, das von der Figur gedeutet wird und dem eine „vorausdeutende wie rückwendend-aufschließende Funktion“<sup>526</sup> zukommt. Waldemars kränkelndes und melancholisches Wesen, das ihn den Sonnenuntergang entsprechend deuten lässt, hat seinen Ursprung in den lieblosen Familienverhältnissen und seiner Kriegsverletzung, beides Erfahrungen, von denen er sich nie vollständig erholen konnte. Sein sich daraus ergebendes Bedürfnis nach Menschlichkeit, Anerkennung und Genesung hofft er nun durch Stine zu befriedigen und sieht in dem sich darstellenden Raum alle Voraussetzungen dazu gegeben. Hier kann er, trotz dem er kein Prinz ist, „das arme Mädchen“ aus dessen bedrückender Situation befreien und sich in dessen Gegenwart seinen schwärmerischen Gedanken hingeben. Mit Stine scheint es ihm möglich, seine Vorstellungen eines glücklichen Lebens zu verwirklichen, das jenseits der adligen Standesanforderungen stattfindet, denen er nicht genügen kann. Waldemar idealisiert nicht nur Stines Leben und ihren Lebensraum, sondern auch die (gemeinsame) Zukunft:

„Ach, meine liebe Stine, was geb‘ ich denn auf? Nichts, gar nichts. Ich sehne mich danach, einen Baum zu pflanzen oder ein Volk Hühner aufsteigen oder auch bloß einen Bienenstock ausschwärmen zu sehen.“<sup>527</sup>

Stines Antwort macht ihren Realitätsbezug deutlich:

„Wie du dich selbst verkennst. Der Tagelöhnersohn aus Eurem Dorfe, der mag so leben und dabei glücklich sein; nicht *Du*. Dadurch, daß man anspruchslos sein will, ist man’s noch nicht, und es ist ein ander Ding, sich ein armes und einfaches Leben ausmalen oder es wirklich führen.“<sup>528</sup>

Das Bild, das Waldemar entwirft, ist das eines einfachen Bauern, dem die Natur zum Leben genügt. Seine Betrachtung des Parks macht jedoch deutlich, dass er zu dieser Natur gar keinen Bezug hat. Er fasst sie nicht um ihrer selbst willen, sondern lediglich in ihrer ästhetischen Wirkung auf. Dementsprechend geht es ihm in seiner Vorstellung auch vorrangig um das *Sehen*, nicht um die damit verbundene Arbeit. Das sich vor ihm ausbreitende Bild, so glaubt er, verschafft ihm ebenso wie Stines Zimmer Befriedigung und ermöglicht ihm ein sorgenfreies Leben. Die (idealisierte) Vorstellung und das davon beeinflusste Sehen ersetzen ein konkretes Handeln, zu dem er aufgrund seiner „kränkelnden Konstitution“ nicht fähig ist. Vor allem im Vergleich zu Stine und ihrer engen Bindung an die Arbeit wird deutlich, dass eine gemeinsame Zukunft nicht nur an Standesdifferenzen scheitern würde. Waldemars Realitätsauffassung unterscheidet sich zu stark von derjenigen Stines. Seine Vorstellungen überlagern die objektive

---

<sup>525</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 102.

<sup>526</sup> H. Ohl, *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*, Heidelberg 1968, S. 213.

<sup>527</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 95.

<sup>528</sup> Ebd., S. 95.

Wahrnehmung. Stine ist sich dessen bewusst und erkennt, trotz ihrer Liebe zu ihm, die Aussichtslosigkeit einer gemeinsamen Zukunft in Amerika.

Die Vorstellungen der männlichen Figuren bestimmen das Bild, das der Leser sowohl von Stine als auch von Lene erhält. Angesichts der männlichen Idealisierung bleiben die Frauen selbst im Hintergrund der Beschreibung. Wichtiger als Lenes und Stines tatsächliches Wesen ist ihre Wirkung, die sie auf die männlichen Hauptfiguren haben beziehungsweise die männlichen Vorstellungen, die an die Geliebte geknüpft sind. Gerade im Vergleich zu anderen Frauencharakteren bei Fontane erscheinen Stine und Lene dadurch relativ blass. Pauline und Käthe wirken häufig greifbarer und nahbarer als die eigentlichen Hauptfiguren. Der Alltag von Lene und Stine und damit verbunden ein Einblick in ihr Innenleben wird nicht dargestellt. Beide sind jedoch in ihrer sozialen Stellung als Arbeiterin wesentlich an die Alltagswelt, die Notwendigkeit der Erwerbstätigkeit sowie an bestimmte Direktive und Normen gebunden, die sie zu keinem Zeitpunkt der Handlung in Frage stellen, sondern eher noch verteidigen. Die Moral, das „Anständige“, ist in beiden Fällen bedeutsamer als die persönliche Entfaltung oder das persönliche Glück. Während die Männer sich voll und ganz der Idylle des schützenden Raumes hingeben, sind sich beide Frauen beständig der Realität bewusst, die sowohl Botho als auch Waldemar (zeitweise) völlig aus den Augen verlieren. Dieser Verlust des Realitätsbezugs wird deutlich an der Raumwahrnehmung der beiden Männer, die beeinflusst ist von ihren persönlichen Befindlichkeiten und die Tatsächlichkeit ihrer direkten Umgebung verdrängt. Die attestierte Blässe Lenes und Stines entpuppt sich als komplexe Herausforderung für die Wahrnehmung des Lesers. Beide werden mit Konnotationen des Idyllischen, fast Mythischen ausgestattet. Durch die Wahrnehmung der Männer erscheinen sie der Realität und der Alltäglichkeit enthoben. Diese Zuschreibung ergibt sich jedoch, sowohl für den Leser als auch für Botho und Waldemar, lediglich durch die Beschreibungen beziehungsweise Wahrnehmung des die Frauen umgebenden *Raumes*, der das *Bild* der glücklichen Arbeiterin, der Natürlichkeit und Andersartigkeit entstehen lässt. Ob die Frauen diesem Bild tatsächlich entsprechen, bleibt angesichts einer mangelnden objektiven Charakterzeichnung Spekulation. Die Unschärfe ihrer Charaktere ermöglicht es, diese „Leerstellen-Figuren“ mit eigenen Vorstellungen und Erwartungen anzureichern. Extrinsische Rauminformationen werden hierbei in das semantische Feld der Charakterisierung übertragen und ersetzen die intrinsische (Selbst-) Darstellung der Frauen, die sich sowohl den Figuren als auch dem Leser lediglich chiffriert offenbart. Die Entschlüsselung dieser Chiffrierung erfordert jedoch die Loslösung von tradierten sozialen und literarischen Präfigurationen, die sich,

insbesondere in *Irrungen Wirrungen* angesichts der Typik und Motivik des Märchens, immer wieder aufdrängen.

Der schützende Raum in *Irrungen Wirrungen* sowie in *Stine* schützt in erster Linie die nicht standesgemäßen Beziehungen, die durch die Verlagerung in den weiblichen Privatraum eine Loslösung von den Anforderungen und Normen der Adelskreise darstellt. Dadurch werden neben der Beziehung vor allem die männlichen Figuren geschützt, die sich durch die Besuche vor den Augen *ihrer Öffentlichkeit* entziehen. Das Eindringen der Männer in den Raum der Frauen wird in beiden Fällen von deren Umgebung kommentiert. Wenn dies auch nicht mit derselben Missgunst geschieht, wie sie etwa Waldemar im Gespräch mit seinem Onkel erfährt, so sehen sich Lene und Stine dennoch mit Ablehnung beziehungsweise der Warnung vor einem unglücklichen Ende durch Pauline und Frau Dörr konfrontiert. Für Stine und Lene stellt der jeweilige Privatraum zwar einen Schutzraum dar, indem er Treffen mit dem Geliebten ermöglicht, er entbindet sie jedoch nicht von einer notwendigen Auseinandersetzung mit *ihrer Öffentlichkeit*. Während die Männer ihre Liebesbeziehung in einem idyllischen, geschützten Raum ausleben können, müssen die Frauen einer an sie herangetragenen Idealisierung entsprechen und dürfen dabei gleichzeitig die Realität, das drohende verlassen-Werden, sowie die Bewertungen durch ihre Umgebung nicht verdrängen. Trotz der Liebesbeziehung und der gemeinsam verbrachten glücklichen Zeit stellt sich der schützende Raum für Lene und Stine nach und nach als gefährlicher Raum dar, in dem sie gezwungen sind, die Balance zwischen Nähe und Distanz zu ihrem Liebhaber einerseits sowie zu ihrer sozialen Umgebung andererseits zu halten. Gefährlich wird es für sie dann, „[...] wenn’s hier sitzt [d. i. das Herz], dann wird es was, dann wird es eklig.“<sup>529</sup>

### 7.3 Der geschützte Raum

In der zweiten Hälfte des Romans *Cécile* verlagert sich die Handlung aus dem Naturraum Thale in den Stadtraum Berlin. Gordon besucht Cécile hier zwar mehrfach in ihrem Haus, man begibt sich jedoch sofort auf den Balkon, ein Aufenthalt im eigentlichen Wohnbereich der St. Arnauds ist zunächst nicht vorgesehen.

„Aber nun vor allem Pardon, daß ich Sie nicht in unseren Glanzräumen empfangen. Wir sind noch wie zu Gast bei uns selbst und beschränken uns auf ein paar Hinterzimmer. Ein Glück, daß wir wenigstens einen leidlich repräsentablen Garten-Balkon haben.“<sup>530</sup>

Tatsächlich innerhalb der Villa spielen sich lediglich vier Szenen ab.<sup>531</sup> Bei der ersten Szene handelt es sich um das Mittagessen, zu dem Gordon und einige andere Gäste eingeladen sind.

---

<sup>529</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 57.

<sup>530</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 142.

<sup>531</sup> In diesem Kapitel werden jedoch nur drei dieser Szenen untersucht. Bei der vorletzten Szene, die sich innerhalb der Villa abspielt, handelt es sich um Gordons Besuch bei Cécile nach dem Opernbesuch. Der Privatraum Céciles,

Die Handlung besteht hier im Wesentlichen aus Dialogen, die sich um die aktuelle politische Situation drehen und an denen sich Cécile nicht beteiligt. Wichtiger ist das sich anschließende Gespräch zwischen Rosa und Gordon auf dem Heimweg. Diese „Nachgespräche“, die im Verlauf der Handlung mehrfach vorkommen, machen deutlich, worum der Roman thematisch kreist. Es geht um das Aufdecken der ehelichen Details, um die Beurteilung der Eheleute und damit verbunden wesentlich um die Frage: „wer ist Cécile?“<sup>532</sup>. Rosa, die Cécile eigentlich freundschaftlich zugetan ist, verstärkt durch ihre Einschätzung Gordons Neugierde und bestärkt das Bild einer unbefriedigenden Ehe:

„[S]ein Verhältnis zu Cécile, da hab‘ ich kein gutes Wort für ihn. Mitunter freilich hat er seinen Tag der Rücksichten und Aufmerksamkeiten, und man könnte dann beinahe glauben, er liebe sie. Aber was heißt Liebe bei Naturen wie St. Arnaud?“<sup>533</sup>

Der private Wohnraum wird hier zum Raum der sozialen Kontrolle. Die Umgebung rückt an das Ehepaar heran und bildet sich ein Urteil über deren Zusammenleben. Über verschiedene Formen der Nach- oder Vorgespräche, durch Dialoge und Briefe erhält sowohl der Leser als auch die jeweilige Figur *nach und nach* Einblick in die Ehe und die Geschichte der St. Arnauds. Die erhaltenen Informationen stammen beinahe in keinem Fall aus erster Hand. Die Dominanz der personalen Erzählweise verhindert eine Vermittlung tatsächlicher Fakten durch den auktorialen Erzähler. Auch durch die Figurenrede Céciles und St. Arnauds kommt es lediglich zu Andeutungen. Das Bild, das sich von Cécile, ihrer Vergangenheit oder der Ehe ergibt, setzt sich zusammen aus verschiedenen Blickwinkeln oder Hörensagen. Diejenigen Informationen, die Gordons über Céciles Verhältnisse erhält, sind Mutmaßungen der Schwester und Ergänzungen einer Bekannten Céciles aus Kindertagen:

„Also die St. Arnauds. Nun wir kennen sie hier recht gut, oder doch wenigstens die Vorgänge, die seinerzeit viel von sich reden machten.“<sup>534</sup>

Auch für Clothilde stehen nicht die Personen im Fokus, sondern die „Vorgänge“, über die gesprochen wurde. Das Paar selbst bleibt im Verborgenen. Die weitergegebenen Fakten, die Gordon durch den Brief erhält, beruhen nicht auf dem unmittelbaren Erleben der Schwester, sondern auf dem gesellschaftlichen „Gerede“. Die Details über die Umstände der Ehe sowie die ergänzenden Erinnerungen Eva Lewinskis scheinen Gordons Neugierde zwar zunächst zu befriedigen, jedoch sieht er sich nun mit der eigenen Unsicherheit bezüglich des weiteren Umgangs mit Cécile konfrontiert.

---

der Salon, stellt dabei einen Schwellenraum dar und wird entsprechend in KAPITEL 9.5.1 „ICH BIN INDIGNIERT ÜBER SIE, HERR VON GORDON.“ – DER SALON analysiert.

<sup>532</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 60.

<sup>533</sup> Ebd., S. 168.

<sup>534</sup> Ebd., S. 170.

„Die Nebel drüben sind fort, aber ich stecke darin, tiefer, als ob ich auf dem Watzmann wär‘. Und ist man erst im Nebel, so ist man auch schon halb in der Irre. Que faire?“<sup>535</sup>

Nach kurzer Überlegung entschließt er sich, mit seinen Besuchen bei Cécile fortzufahren und sich ihr gegenüber so zu verhalten wie vor dem Erhalt des Briefes:

„Ich glaube wirklich, das ist das Beste: sie freundlich ansehen und mit ihr plaudern wie zuvor, als wüßt‘ ich nichts und als wäre nichts vorgefallen...“<sup>536</sup>

Der sich anschließende Erzählerkommentar macht deutlich, dass Gordons Vorhaben scheitern wird: „Er wollte nichts thun, in seinem Benehmen nichts ändern, und doch ließ er drei Tage vergehen, ohne bei den St. Arnauds vorzusprechen.“<sup>537</sup> Gordon kann dem eigenen Anspruch nicht entsprechen. Die erhaltenen Informationen irritieren ihn, obwohl er etwas Ähnlich bereits vermutete. Zwei Kapitel zuvor stellte sich Gordon sowohl in der Fremd- als auch der Eigenwahrnehmung als toleranter „Mann von Welt“ dar, der sich den Grauzonen der Moral durchaus bewusst ist:

„Ich werde mich durch Sätze wie diese keinen Verkennungen Ihrerseits aussetzen, denn ich spreche zu einem Manne, der die Wandelbarkeit moralischer Anschauungen, wie sie Race, Bodenbeschaffenheit und Klima mit sich führen, in hunderfältiger Abstufung persönlich erfahren hat. Irr‘ ich hierin oder bin ich umgekehrt Ihrer Zustimmung sicher?“

„Vollkommen,“ sagte Gordon [...].“<sup>538</sup>

Dieses Selbstbild zeigt sich nun angesichts des Umgangs mit der ehemaligen Fürstengeliebten, mit der „[a]rme[n], schöne[n] Frau“<sup>539</sup> als Illusion. Er kann den ungezwungenen Umgang nicht beibehalten und ist nicht in der Lage, Cécile unabhängig von ihrer Vergangenheit zu begreifen. Sein Bild von ihr, das zuvor von Vermutungen geprägt war, stellt sich nun als überlagert von (vermeintlichen) pikanten Fakten dar, die das eigentliche Wesen Céciles in den Hintergrund treten lassen. Zu seinem Unvermögen, sich und ihr die eigene Unsicherheit einzugestehen oder über das Erfahrene als Vergangenes hinwegzusehen, kommt die Faszination, die er für sie empfindet. Genährt wird diese Faszination auch durch Cécile selbst. Im Bewusstsein, niemals vollständig anerkanntes Mitglied der bürgerlich preußischen Gesellschaft zu sein, von der sie unter anderem ihre mangelhafte Bildung unterscheidet, bleibt ihr nur die Darstellung und Thematisierung des Körperlichen, zu dem ihre Schönheit und auch ihre Krankheit gehört. Dieser Mechanismus ist die Konsequenz ihrer Sozialisation. Aufgrund ihrer Schönheit versagte ihr die Mutter Bildung und setzte sie stattdessen als „erotischen Tauschwert“<sup>540</sup> ein. Der eigene Körper

---

<sup>535</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 177.

<sup>536</sup> Ebd., S. 178.

<sup>537</sup> Ebd., S. 178.

<sup>538</sup> Ebd., S. 156f.

<sup>539</sup> Ebd., S. 178.

<sup>540</sup> D. Mende, Frauenleben. München 1980, S. 197.



wird zum Kapital, geistige Fähigkeiten verlieren an Wert. Derartig instrumentalisiert und determiniert kann Cécile auch in der Gegenwart der Romanhandlung nicht anders reagieren als mit der Betonung des Körperlichen. Zu dieser mehr oder weniger bewussten Inszenierung des Körperlichen tritt die Unfähigkeit der psychischen Reflexion. Von ihrer Umwelt bestätigt in dem Bewusstsein der eigenen intellektuellen Defizite, wirken sich Problematiken oder Unsicherheiten bei Cécile meist physisch aus. Ihre Krankheit als indirekter Ausdruck einer Schuldbeziehungsweise Sündhaftigkeit wird sowohl von ihr als auch von St. Arnaud instrumentalisiert. Während die Krankheit für ihn Anlass gibt, die Ehefrau zu isolieren, sichert sie Cécile die Aufmerksamkeit ihrer Umgebung, die für sie so elementar wichtig ist. Gleichzeitig ermöglicht die Krankheit eine Distanz zu dieser Umgebung, indem sie Cécile die Möglichkeit des Rückzuges bietet. Eine wirkliche Heilung der Krankheit ist unmöglich.<sup>541</sup> Zu präsent ist die zurückliegende Geschichte und die damit in Verbindung stehende Sozialisation, zu notwendig scheint der Rückzug und die Distanz zu einer wertenden Gesellschaft. Der Körper bleibt das Vehikel, mit dem Cécile den Kontakt zu ihrer Umwelt steuert.

In der nächsten Szene, die sich innerhalb des Privatraumes abspielt, frühstücken die Eheleute am Morgen nach Céciles Opernbesuch und Gordons Eindringen in ihre Loge. Wo beziehungsweise in welchem Raum sich das Gespräch genau abspielt, bleibt unklar, es findet keine Innenraumbeschreibung statt. Im Zentrum steht der Dialog des Paares über den vorherigen Abend und das Verhältnis zwischen Gordon und Cécile. Die fehlende Raumbeschreibung lässt eine heimatliche Verortung in einem Raum der Ehe in den Hintergrund treten. Eine Zweisamkeit, ein gemeinsamer Alltag wird im gesamten Handlungsverlauf ausgespart. Einzelne Räume dienen meist dem Rückzug des *Einzelnen* oder werden im Rahmen einer Nachmittags- oder Abendgesellschaft beschrieben. Als solche haben sie in erster Linie Repräsentationsfunktion und dienen der Inszenierung des Paares beziehungsweise Céciles. Die lückenhafte Wohnraumbeschreibung verweist somit nicht nur auf Céciles geschützte Privatheit, sondern verdeutlicht auch die fehlende Nähe der Eheleute. Cécile bleibt auch in Bezug auf St. Arnaud isoliert. Das Gespräch über Gordons Verhalten am Vorabend sowie die ergänzenden Erzählerkommentare verdeutlichen die Distanz des Paares sowie die Charakteristik der Ehe. St. Arnaud ist nicht interessiert an einer möglichen Affäre seiner Frau, ihm geht es lediglich um die Bewahrung des eigenen Selbstbildes:

„Dabei schoß sein Auge heftige Blicke, denn er war an seiner empfindlichsten, wenn nicht an seiner *einzig* empfindlichen Stelle getroffen, in seinem Stolz. Nicht das Liebesabenteuer als solches weckte seinen

---

<sup>541</sup> Vgl. D. Mende, *Frauenleben*. München 1980, S. 197.

Groll gegen Gordon, sondern der Gedanke, daß die Furcht vor ihm, dem Manne der Determiniertheiten, nicht abschreckend gewirkt hatte.“<sup>542</sup>

Cécile als Ehefrau spielt in seinen Überlegungen keine Rolle. Was zählt, ist der eigene Stolz. Die Duellforderung geschieht nicht aus St. Arnauds Rolle als Ehemann heraus, sondern erfolgt aus der Position des gekränkten Individuums. Nachdem er die für ihn wichtigen Fakten der Geschichte gehört hat, verlässt er den Raum und begibt sich in sein Arbeitszimmer. Ebenso wie die fehlende Raumgestaltung durch den Erzähler den Aspekt der Gemeinsamkeit der Ehe ausspart, so spart auch St. Arnaud die Konsequenzen für die Ehe aus. Indem er den gemeinsamen Raum verlässt, zieht er sich auch von Cécile zurück. Wie das Paar angesichts der Situation reagiert, wie beziehungsweise ob sich ihr Verhältnis dadurch ändert, bleibt unausgesprochen. In der letzten Szene, die sich innerhalb des Wohnraumes abspielt, ist Cécile alleine in ihrem Schlafzimmer. St. Arnaud und Gordon befinden sich zu diesem Zeitpunkt in Dresden, wo das Duell stattfindet. Cécile weiß von diesem Zusammentreffen nichts und vermutet den Ehemann in einer „Dorfschenke“<sup>543</sup>, in der er Nachtquartier genommen hat. Durch den Erzähler erfährt der Leser, Cécile sei „nur verstimmt aber nicht eigentlich geängstigt“<sup>544</sup>, als sie vom nächtlichen Ausbleiben ihres Gatten erfährt. Angesichts der gemeinsamen Vergangenheit ist dies jedoch naiv. Während des Gesprächs mit St. Arnaud schien Cécile sich der drohenden Gefahr durchaus bewusst zu sein: „Cécile laß in seiner Seele, und Angst und Sorge vor dem, was jetzt muthmaßlich kommen mußte, befahl sie.“<sup>545</sup> Dass sie nun, nur einen Tag später „keinen unmittelbaren Zusammenstoß“<sup>546</sup> kommen sieht, lässt eher auf Verdrängung schließen als auf tatsächliches Unwissen, zumal Cécile in der folgenden Szene unruhig wirkt. Es gelingt ihr nicht zu lesen, „ein Gespräch mit dem Papagei versag[t]“<sup>547</sup> und sie sehnt sich nach Rosa, „einem guten Menschen“<sup>548</sup>. Der einzige Intérieurgegenstand, der in dieser Szene beschrieben wird, ist ein „eleganter Kamin“<sup>549</sup>, dessen „halb ausgegangenes Feuer“<sup>550</sup> gerade von der Jungfer wieder entzündet wird: „Ah, das ist gut, Marie. Mach’ es uns warm; ich friere. Du könntest mir noch den Shawl bringen.“<sup>551</sup> Bisher zog Cécile trotz ihres Frierens den Balkon und die frische Luft vor:

„Aber warum ich hier in dieser Octoberfrische liege, das macht, daß ich einfach keine Wahl habe. Denn laß ich mich in die Vorderzimmer bringen, so hab’ ich, so hoch sie sind, keine Luft [...]“<sup>552</sup>

---

<sup>542</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 207. (Hervorh. i. O.)

<sup>543</sup> Ebd., S. 210.

<sup>544</sup> Ebd., S. 210.

<sup>545</sup> Ebd., S. 207.

<sup>546</sup> Ebd., S. 207.

<sup>547</sup> Ebd., S. 210.

<sup>548</sup> Ebd., S. 210.

<sup>549</sup> Ebd., S. 210.

<sup>550</sup> Ebd., S. 210.

<sup>551</sup> Ebd., S. 210.

<sup>552</sup> Ebd., S. 181.

Die verdrängte Sorge um Gordon und St. Arnaud dringt über das körperliche Empfinden an die Oberfläche, bleibt jedoch für Cécile unzugänglich. Sie scheint in dieser Szene unbewusst zu wissen, was sich zur gleichen Zeit in Dresden abspielt und projiziert dieses Wissen auf ihren Körper. Mit dem Bedürfnis, dem physischen Unbehagen entgegenzuwirken, geht das tatsächliche Bedürfnis einher, das psychische Leiden zu beenden. Der Kamin gehört zu den wenigen Einrichtungsgegenständen der gemeinsamen Wohnung, die überhaupt beschrieben werden. Dass er zudem in dieser Szene seine eigentliche Funktion, Wärme zu erzeugen nicht erfüllt und das Feuer erst neu angezündet werden muss, codiert das langsame Erlöschen der Lebensenergie Céciles. Ähnlich wie für Frau Nimptsch in *Irrungen Wirungen* korrespondiert auch hier der Kamin und das brennende Feuer mit Lebendigkeit und Geborgenheit. Céciles Bedürfnis nach Wärme liegt der Wunsch nach menschlicher Wärme, nach Verständnis und Freundschaft zugrunde, die ihr sowohl die Ehe als auch die Bekanntschaft mit Gordon letztlich versagen. Die Sehnsucht nach Rosa ebenso wie der Versuch, ein Gespräch mit dem Papagei zu führen, zeigen Céciles Einsamkeit und Isolation. War sie bisher beständig darum bemüht, Distanz zwischen sich und der Welt zu schaffen, sehnt sie sich nun nach Austausch und Nähe.

Wie in KAPITEL 6.3. DER PRIVATE RAUM – DIE VILLA dargelegt, spielt der Wohnraum in *Cécile* quantitativ betrachtet eine untergeordnete Rolle. Dennoch codiert gerade die Aussparung einer Interieurs- oder Innenraumbeschreibung wesentliche Merkmale des heimatlichen Raumes. Cécile entzieht sich durch ihre Verortung in Heterotopien einer zu großen Nähe zu ihrer direkten Umgebung. Die sich daraus ergebende fehlende Wohn- und Innenraumbeschreibung macht die Analogie zwischen *Privatheit*, die Vergangenheit als Fürstengeliebte, und *Privatraum* deutlich. In *Cécile* ist die Funktion des Wohnraumes nicht, eine Beziehung vor der Öffentlichkeit zu verbergen, sondern die eigene Privatheit. Während der Wohnraum in *Irrungen Wirungen* und *Stine* das jeweilige Paar schützt, indem er Zweisamkeit ermöglicht, die die Gesellschaft nicht billigt, ist es hier die Figur, die ihren Privatraum und ihre Privatsphäre zu schützen versucht. Weder der Leser noch die Figuren erhalten Einblick in Céciles Wohnraum. Ebenso verhält es sich mit ihrem eigentlichen Wesen und ihrer Geschichte. Beides bleibt zu großen Teilen im Verborgenen beziehungsweise erschließt sich erst nach und nach. Die Szenen, die sich innerhalb von Céciles Wohnraum abspielen, verdeutlichen die Problematiken, mit denen sie sich im sozialen Umgang konfrontiert sieht: Während des Mittagessens dringt eine Öffentlichkeit in ihren Privatraum ein, der dadurch zum Raum der sozialen Kontrolle wird. Indem Cécile zu dem Gespräch während des Essens nicht beiträgt, wird ihre mangelhafte Bildung als Konsequenz ihrer Sozialisation deutlich. Ihre Reaktion auf ein zu-nahe-Kommen der Gesellschaft sowie auf das Bewusstsein der eigenen Defizite ist die Thematisierung des Körperlichen. Angesichts

Gordons Grenzübertritt ist Cécile gezwungen, Stellung zu beziehen. Ihr Privatraum ebenso wie ihre Vergangenheit können nicht mehr geschützt werden. Ihr endgültiger Rückzug in sich selbst korrespondiert mit ihrer selbst gewählten Verortung in den Innenraum am Ende des Romans. Ihr Platz in einem heterotopischen Raum, der eine Balance zwischen Nähe und Distanz bisher ermöglichte, stellt nun keine Option mehr dar. Sie ist zurückgeworfen auf sich selbst und isoliert von jeglicher sozialen Interaktion. Umso mehr sehnt sie sich in dieser Szene am Ende nach Kommunikation mit betont asexuellen Wesen, Rosa und dem Kakadu, bei der die Betonung des Körperlichen, dem Mechanismus, durch den sie in ihrer sonstigen sozialen Umgebung bestehen kann, nicht nötig wäre.

#### 7.4 Der eigene Raum

##### *Distanz zum Ehemann*

Bei dem eigenen Raum handelt es sich in *L' Adultera* um die Tiergartenvilla, die zwar im Handlungsverlauf auch von Van der Straaten bewohnt wird, jedoch deutlich an Melanie gebunden ist, die dort die ersten Wochen hauptsächlich ohne ihn verbringt. Bei der Beschreibung der Tiergartenvilla spielt der Bezug zum Außen, zur umgebenden Natur, eine zentrale Rolle. Balkon und Garten stellen die zentralen Handlungsorte dar und der namensgebende Tiergarten stattet die Villa mit einer exotischen Konnotation aus. Diese semantischen und topologischen Zuschreibungen decken sich mit denjenigen, die zu Beginn der Handlung mit Melanie in Verbindung gebracht werden: Sie stellt durch den Blick aus dem Fenster der Stadtwohnung den Bezug zu einem Außen her und gliedert durch den grauen Kakadu das Exotische in ihren Privatraum ein. Innerhalb der Stadtwohnung dominieren Abbilder, bewusste Inszenierungen und *künstlerische Gestaltungen*, durch die Natur und Menschen *mittelbar* in den Raum integriert werden. Die Tiergartenvilla und insbesondere der Balkon als Handlungsort ist geprägt von der Parkansicht, einer *unmittelbar* umgebenden Landschaft, dem natürlichen Original und Vorbild einer Ästhetisierung durch die Bildende Kunst. Hier zeigt sich erneut die Thematik von Original und Abbild, die bereits im Zusammenhang mit dem Ausgangsraum dargestellt wurde. Melanie erfreut sich nicht nur an der „Park-Einsamkeit“<sup>553</sup>, sondern widmet sich während ihres Aufenthaltes in der Villa auch der Musik und der Literatur.<sup>554</sup> Hier zeigt sich die Differenz zu ihrem Ehemann, dessen Interessen in der Malerei und der Lektüre des „Subscriptions-Ball-Bericht[s]“<sup>555</sup> liegen. Die konträren Vorlieben der Eheleute verweisen nicht nur auf die Verschiedenartigkeit zweier Charaktere, sondern spielen auch auf das Bildungsbewusstsein des Adels

---

<sup>553</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 46.

<sup>554</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>555</sup> Ebd., S. 8.

an, das es möglich machte, sich von einem zwar finanziell gleich- oder bessergestellten, jedoch vermeintlich intellektuell unterlegenen Bürgertum zu unterscheiden.<sup>556</sup> Van der Straatens Interesse für Bildende Kunst ist vor diesem Hintergrund zu verstehen als *Imitation* dieses adligen Bildungsideals, dem er aufgrund seiner finanziellen Lage zwar entsprechen kann, das er jedoch eher um der Wahrung des Anscheins willen als aus tatsächlicher Leidenschaft verfolgt. Die Differenz der Eheleute macht die Funktion der Villa deutlich, die auch innerhalb der erzählten Welt präsent ist und von Melanie selbst bewusst in Anspruch genommen wird.

„Da hatte sie Ruhe vor seinen Liebesbeweisen und seinen Ungenirtheiten, nicht immer, aber doch meist, und das Bewußtsein davon gab ihr ein unendliches Wohlgefühl.“<sup>557</sup>

Für Melanie repräsentiert die Villa die Möglichkeit des Rückzugs von Van der Straaten und der Ehe. Innerhalb ihres eigenen Raumes kann sie die *eigenen* Interessen verfolgen, Anteil nehmen an dem Leben ihrer Kinder und durch die Anwesenheit ihrer Freundinnen das „tiefste Bedürfnis der Frauennatur: das Plauderbedürfnis“<sup>558</sup> befriedigen. Die Tiergartenvilla als eigener Raum verdeutlicht somit den Charakter und die persönlichen Vorlieben der Bewohnerin. Sie stellt einen Gegenraum zu dem ehelichen Raum dar, dessen konträre Konzeption die *individuelle Gestaltung* des eigenen Zimmers in der Stadtwohnung und die damit verbundene Abgrenzung Melanies fortführt und steigert. Durch die Raumbeschreibung und die Konnotationen mit denen Melanies Räume ausgestattet sind, werden diese in Beziehung gesetzt zu dem männlich dominierten ehelichen Raum. Zentral ist also nicht nur das Innehaben eines eigenen Raumes als Möglichkeit des Rückzugs oder der individuellen Entfaltung, sondern ebenso die Präsenz der Differenz. Auch hier zeigt sich die Thematik von Abbild und Original, von Kopie und Variation: Die Tiergartenvilla stellt Melanies Variation des ehelichen Raumes dar, innerhalb der es ihr möglich ist, in Abwesenheit des Mannes ein halbwegs zufriedenes Eheleben zu führen.

### *Distanz zur Schwester*

Auch in *Stine* codiert das eigene Zimmer eine Form der Distanz. Die Wohnraumgestaltung macht hier in erster Linie die Verschiedenartigkeit der Schwestern sowie ihre unterschiedliche Art und Weise der Lebensgestaltung deutlich. In Bezug auf Paulines Wohnung erfährt der Leser auf fast zwei Seiten von einem Sammelsurium an Mobiliar und Dekorationsgegenständen. Vor

---

<sup>556</sup> Vgl. A. Daffa, Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Fontanes Roman „L’ Adultera“. Fernwald 1994, S. 77.

<sup>557</sup> Th. Fontane, L’ Adultera. Berlin 1998, S. 46.

<sup>558</sup> Ebd., S. 47.

dem Eintreffen der Gäste kümmert sich Pauline um „Sauberkeit und Ordnung“<sup>559</sup>, um sich schließlich von „dem Gelungensein ihres Arrangements überzeugen zu können.“<sup>560</sup>

„Alles was aus dem ihr zur Verfügung stehenden Material gemacht werden konnte, war daraus gemacht worden und ließ wenigstens momentan übersehen, wie sehr und zum Theil auch in wie komischer Weise sich die hier aufgestellten Sachen untereinander widersprachen.“<sup>561</sup>

Für die Anschaffung und Bezahlung der einzelnen Gegenstände dieses Sammelsuriums ist Graf Haldern verantwortlich, der mit der Einrichtung das Ziel verfolgt, der Welt zu zeigen, „wer Pauline Pittelkow eigentlich sei.“<sup>562</sup> In Paulines Wohnraum zeigt sich eine doppelte Inszenierung und Arrangiertheit der Verhältnisse: Zum einen inszeniert Haldern den Raum und damit auch die Person der Geliebten, zum anderen arrangiert diese die ihr zur Verfügung gestellten Mittel um einen Raum zu schaffen, der dem adligen Besuch angemessen ist. Pauline entspricht damit den an sie herangetragenen Erwartungen und macht sich selbst und den sie umgebenden Raum zurecht. Ihre Wohnraumbeschreibung gibt dadurch weniger Aufschluss über sie selbst als Individuum, als über das *Bild*, das sie „der Welt“ von sich zeigen möchte beziehungsweise das sie von sich zu zeigen genötigt ist. Ebenso wie der Wohnraum wird auch der sich anschließende Abend von Graf Haldern arrangiert und inszeniert. Er ist in der Abfolge aus Dinner, Whistpartie, Schauspiel und musikalischer Aufführung die Parodie einer großbürgerlichen oder adligen Abendgesellschaft.<sup>563</sup> Paulines Wohnung stellt durch die Gestaltung und die dort stattfindende Soiree einen kulissenhaften Raum dar, in dem der männliche Geldgeber sowohl direkt und aktiv dominiert als auch indirekt und mittelbar das Leben der Bewohnerin gestaltet. Wenn diese schon nicht dem „richtigen“ Stand entspricht, so kann durch die Raum- und Abendgestaltung zumindest der Schein einer angemessen weiblichen Geliebten aufrechterhalten werden. Vor der Kulisse des scheinbar bildungsbürgerlichen Interieurs inszeniert er dabei auch sich selbst als gönnerhaften Finanzier. Mit seinen, von Pauline nicht verstandenen, Anspielungen und Bemerkungen bezüglich der *Zauberflöte* überhöht er sich und nimmt Paulines Bloßstellung vor den anderen Gästen billigend in Kauf. Die ausführliche Beschreibung der Abendgestaltung und der Wohnungseinrichtung entspricht der Überladenheit des Wohnraumes selbst. Beides verdeckt das Eigentliche, das Wesen Paulines, ihre persönlichen Interessen und Vorlieben oder Details der Beziehung zu dem Grafen. Es geht nicht um die wahren Ansichten oder Gefühle der anwesenden Figuren, sondern um die Aufrechterhaltung eines Konstruktes, das durch den Aufbau einer Kulisse an Einrichtungsgegenständen materialisiert wird. Das eigentliche Sujet der

---

<sup>559</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 19.

<sup>560</sup> Ebd., S. 20.

<sup>561</sup> Ebd., S. 20.

<sup>562</sup> Ebd., S. 21.

<sup>563</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Stine. Berlin 2000, S. 123.

Handlung, das Zusammentreffen Stines und Waldemars, wird in der Beschreibung des Abends nur am Rande erwähnt. Zentraler als die Beziehung der Beiden ist vielmehr ihr Verhalten im *Kontrast* zu den übrigen Gästen.

Während Paulines Wohnraum durch den männlichen Geldgeber dominiert ist, zeigt sich in Stines Privatraum die Dominanz ihrer Erwerbstätigkeit. Ähnlich wie in *Irrungen Wirrungen* überschneiden sich innerhalb Stines eigenem Raum Arbeit und Privatheit. In insgesamt drei von sechs Szenen, die sich in Stines Zimmer abspielen, kommt es zu einem Verweis auf Stines Tätigkeit als Näherin. In dem ersten Gespräch mit ihrer Schwester wird die Bedeutung dieser Arbeit deutlich. Pauline kündigt hier den abendlichen Besuch an und bittet Stine, zu kommen. Diese zeigt sich angesichts der Ankündigung, der Neffe sei ebenfalls anwesend, irritiert: „Und überhaupt, ich find' es unpassend und ungebildet, daß er den jungen Menschen mitbringt.“<sup>564</sup> Pauline stimmt ihr zwar zu, verweist jedoch indirekt auf ihre finanzielle Abhängigkeit von dem Grafen, die ihr keine Wahl lässt, als ihn zu empfangen und sein unpassendes Verhalten zu akzeptieren: Auf ihre Frage, „[d]enn wovon soll man denn am Ende leben?“<sup>565</sup>, antwortet Stine: „Von Arbeit.“<sup>566</sup> Damit distanziert sich Stine von dem Lebensentwurf ihrer Schwester, den sie zwar nicht verurteilt, aber für sich selbst ablehnt. Für die eigene Unabhängigkeit akzeptiert sie das finanziell schlechter gestellte Leben.

„[U]nd solch ein Leben, wie's meine Schwester führt, verführt mich nicht; [...] und ich will mich lieber mein Leben lang quälen und im Spital sterben, als jeden Tag alte Herren um mich haben, bloß um Unanständigkeiten mit anhören zu müssen [...].“<sup>567</sup>

Die Arbeit ist für die Behauptung von Stines Individualität grundlegend. Entsprechend positiv stellt sie gegenüber Waldemar ihre Arbeitsbedingungen dar:

„Überhaupt müsse sie sagen, es würde so viel von Aussaugen und Quälen und von Bedrückung gesprochen, aber nach ihrer eigenen Erfahrung könne sie dem nicht zustimmen.“<sup>568</sup>

Mit der sich anschließenden Beschreibung nimmt Fontane Bezug auf die sich verändernde Arbeitspolitik der 1870er Jahre, in deren Zuge versucht wurde, die Arbeiter durch soziale Leistungen oder Freizeitangebote an die Unternehmen zu binden, um sie so gegen die Sozialdemokratie zu „immunisieren“ und den herrschenden Klassenkonflikt zu entschärfen.<sup>569</sup> Trotz solcher Entwicklungen beschönigt Fontane die grundlegende Situation der Näherinnen. Obwohl die Idealisierung an dieser Stelle eher durch den Autor als durch die Figur erfolgt, kann aufgrund Stines Persönlichkeitsentwurf davon ausgegangen werden, dass sie selbst nicht

---

<sup>564</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 14.

<sup>565</sup> Ebd., S. 14.

<sup>566</sup> Ebd., S. 14.

<sup>567</sup> Ebd., S. 42.

<sup>568</sup> Ebd., S. 51.

<sup>569</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Stine. Berlin 2000, S. 170.

grundlegend an ihren Lebensbedingungen leidet. Sie ist prinzipiell zufrieden mit ihrer Situation und dem gesellschaftlichen Status. Stines selbstständige Sicherung des eigenen Lebensunterhaltes geschieht aufgrund eines moralischen Anspruchs, der ihr ein Leben in Abhängigkeit von einem männlichen Finanzier verbietet. Sie stellt anders als Pauline ihre Selbstachtung sowie ihre persönlichen moralischen Grundsätze über die Vorzüge und Bequemlichkeiten einer finanziell lohnenden Beziehung.

Im gesamten Handlungsverlauf verlässt sie nur zweimal ihre Wohnung: Einmal um an der abendlichen Gesellschaft ihrer Schwester einmal um an Waldemars Begräbnis teilzunehmen. In beiden Fällen ist das Verlassen des eigenen Raumes negativ konnotiert. In Gegenwart von Paulines Gästen fühlt sie sich unwohl und scheint als Einzige die Anzüglichkeiten und Erniedrigungen des Barons zu verstehen. Der Begräbnisbesuch verursacht bei der „angekränkelten Blondine“<sup>570</sup> den endgültigen Zusammenbruch, der es ihr verwehrt, sich in ihren eigenen Raum zurückzuziehen. Vor allem im Vergleich zu Waldemar, der sich während des Handlungsverlaufs mehrfach im Stadtraum Berlin bewegt, zeigt sich Stines Bewegungslosigkeit. Die körperliche Unbeweglichkeit codiert ihre geistige. Bedingungslos hält sie an ihren eigenen Normen und Ansprüchen fest und vernachlässigt dabei ihr persönliches Glück. Sie glaubt weder an eine Überwindung der Standesgrenzen, noch an Waldemars Fähigkeiten, ihnen ein Leben in Amerika zu ermöglichen. Dieser Realitätsbezug schützt sie zwar vor einer möglichen Enttäuschung, lässt sie jedoch die Konsequenz der Entsagung verkennen. Eine Rückkehr in den eigenen Raum, in die erhöhte Position der vernünftigen und genügsamen Frau, ist angesichts der Liebe zu Waldemar und dessen Tod nicht mehr möglich. Ihre emotionale Stärke, die sie gegenüber ihm zum Ausdruck bringt, ihre Vernunft und Standhaftigkeit stehen im Gegensatz zu ihrer körperlichen Schwäche, die mit ihrer *wahren* Gefühlslage korrespondiert.

Sowohl für Stine wie auch für Melanie stellt der eigene Raum einen Rückzugsort vor der direkten familiären und sozialen Umgebung dar. Indem sie sich von dieser distanzieren ist es ihnen möglich, die eigene Identität aufrechtzuerhalten. In beiden Fällen hat der eigene Raum die Funktion, der Bewohnerin eine Form der Freiheit zu bieten. Für Melanie bedeutet diese Freiheit die Entfernung von ihrem Ehemann, für Stine besteht sie in der Fähigkeit, ihren Lebensunterhalt selbstständig zu bestreiten, um so die eigene Selbstachtung zu wahren und den persönlichen Sittlichkeitsvorstellungen zu entsprechen. Der eigene Raum ist in beiden Fällen derjenige Raum, in dem die problematische aber glückliche Beziehung verortet ist beziehungsweise in dem sie ihren Anfang hat. Hier kann die jeweilige Figur entsprechend ihres

---

<sup>570</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 12.



eigentlichen Wesens auftreten und ist weniger konfrontiert mit Beschränkungen oder Irritationen ihres Umfeldes. Beide Frauen haben sich bewusst den eigenen Raum geschaffen und sind in der Lage, ihre Lebenssituation zu reflektieren und entsprechend zu handeln. Anders als Effi oder Cécile, die sich den vorgegebenen Bedingungen relativ bereitwillig fügen, gehen Stine und Melanie bewusst auf Distanz zu demjenigen, was sie aus moralischen oder emotionalen Gründen ablehnen. Der eigene Raum deutet damit auch eine mehr oder weniger existenzielle Isolation an. In *L' Adultera* ergibt sich diese aus den Reaktionen der ehemaligen Bekannten auf Melanies Selbstbestimmung, deren Bedeutung sich an ihrer Vorliebe für die Tiergartenvilla zeigt. Stine geht mit ihrem individuellen Lebensentwurf, der durch die Raumbeschreibung ihres Zimmers deutlich wird, bewusst auf Distanz zu ihrem näheren Lebensumfeld. In beiden Fällen ist nach dem Verlassen des eigenen Raumes eine Neuorientierung notwendig. Während bei Stine das Ergebnis dieser offen bleibt, gelingt Melanie die erneute (oder tatsächliche) Beheimatung.

## 7.5 Der männliche Raum

### 7.5.1 Männer und ihre Wohnungen – Botho und Waldemar

#### *Botho*

Baron Botho von Rienäckers Wohnung wird im sechsten Kapitel erstmals erwähnt. Schauplatz der Kapitel vier und fünf ist die Vorderstube der Frau Nimptsch sowie der Dörrsche Garten, durch den das Paar am Abend spaziert. Durch Bothos idealisierte Raumwahrnehmung erscheint die Vorderstube als pittoreske Idylle, als Schutzraum des Paares und Fluchtraum Bothos, der hier, angetan von der Einfachheit und Natürlichkeit der Umstände, einen Kontrast zu seiner Welt vorfindet. Die Realität dieser Welt zeigt sich repräsentiert in seiner Parterrewohnung in der Bellevuestraße. Innerhalb des städtischen Codes galt die Parterrelage als besonders prestigeträchtig.<sup>571</sup> Auch die Bellevuestraße in vornehmer Wohngegend macht Bothos gesellschaftliche Position als Aristokrat deutlich.<sup>572</sup> Die Innenraumgestaltung mit einer kleineren Sammlung von „werthvollen“<sup>573</sup> Landschaftsgemälden entspricht dem typischen Bild des wohlhabenden Barons. Der Erzählerkommentar zeigt jedoch die Realität hinter diesem Bild:

„Arbeitszimmer, Eßzimmer, Schlafzimmer, die sich sämtlich durch eine geschmackvolle, seine Mittel erheblich übersteigende Einrichtung auszeichneten.“<sup>574</sup>

---

<sup>571</sup> Vgl. C. Hehle, Anhang - Stine. Berlin 2000, S. 119.

<sup>572</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 245.

<sup>573</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 38.

<sup>574</sup> Ebd., S. 38. (Hervorh. N. H.)

Bothos Kunstenthusiasmus sowie seine allgemeine Lebensführung lassen sich langfristig nicht mehr finanzieren, was auch den Freunden im Club nicht entgeht: „[E]r hat 9000 jährlich und giebt 12 000 aus [...]“<sup>575</sup> Die erste Beschreibung der Wohnung veranschaulicht die prinzipielle Situation Bothos und gibt Einblick in dessen Wesen. Er genießt die mit seinem sozialen Stand verbundenen Annehmlichkeiten, die seinen ästhetischen Anspruch befriedigen und ihm (bis dahin) ein relativ sorgenfreies Leben ermöglichen. Seine tatsächliche finanzielle Situation scheint ihm selbst nicht bewusst beziehungsweise egal zu sein.

Die zweite Nennung von Bothos Wohnung erfolgt im 14. Kapitel:

„[D]ie Sommersonne schien hell in Botho's Zimmer. Beide Fenster standen auf und in den Kastanien draußen quirlierten die Spatzen. Botho selbst, aus einem Meerschaum rauchend, lag zurückgelehnt in seinem Schaukelstuhl [...]“<sup>576</sup>

Die idyllische Situation wird von einem „großen Brummer“<sup>577</sup> gestört, nach dem Botho immer wieder schlägt, der ihn jedoch „hartnäckig und unerbittlich [...] umsumm[t]“<sup>578</sup>. Kurz darauf erhält er den Brief der Mutter, die ihn auffordert, sich angesichts der prekären finanziellen Lage der Familie und der damit verbundenen Abhängigkeit von Geldgebern mit Käthe von Sellenthin zu verloben. In seinen heimatlichen Raum dringen durch den Brummer und den Brief Elemente ein, die seine morgendliche Ruhe ebenso wie sein bis zu diesem Zeitpunkt scheinbar sorgenfreies Leben bedrohen. Ebenso hartnäckig und unerbittlich wie ihn zuvor der Brummer bedrängte, ist es jetzt die Tatsächlichkeit und Unausweichlichkeit des finanziellen Niedergangs der Familie von Rienäcker. Der Brief der Mutter führt ihm vor Augen, dass sein bisheriges Verdrängen der finanziellen Situation ein Ende finden muss, will er auch in Zukunft nicht auf seinen Lebensstandard verzichten. Die erste Darstellung der Rienäckerschen Wohnung macht deutlich, dass seine finanzielle Situation in erster Linie eine selbst verschuldete ist, die aus seinem Luxus- und Ästhetikanspruch resultiert. Die Heirat mit Käthe stellt demnach keine Rettung aus einer existenziell bedrohenden Lage dar, sondern lediglich die Möglichkeit, den gewohnten Standard aufrechtzuerhalten. Die mehr oder weniger subtilen Forderungen der Mutter, die ihm die Verantwortung für die finanzielle Unabhängigkeit überträgt, drängen ihn zwar zu einer raschen Entscheidung, stellen aber keineswegs die entscheidenden Faktoren dar. Zwar fühlt er sich der Mutter gegenüber verpflichtet und spürt den Druck der Gesellschaft, die eine Beziehung zu Lene nicht billigen würde, dennoch zeigt sein heimatlicher Raum, wie bedeutsam für ihn eine prestigeträchtige Wohngegend sowie ein ästhetisch ansprechendes Mobiliar sind. Seine Freiheiten, die er sich durch nicht mehr vorhandenes Geld gönnt, sind für ihn wichtiger als die

---

<sup>575</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 55.

<sup>576</sup> Ebd., S. 101.

<sup>577</sup> Ebd., S. 101.

<sup>578</sup> Ebd., S. 101.

Auseinandersetzung mit der Realität der Verschuldung oder die Aufrechterhaltung der Beziehung zu Lene. Seine fehlende „Kampfbereitschaft“, sein mangelndes Vermögen, sich aktiv mit Beeinflussungen durch außen auseinanderzusetzen, zeigt sich noch vor dem Eintreffen des Briefes an seinem Umgang mit dem störenden Brummer: „Also Resignation. Ergebung ist überhaupt das Beste.“<sup>579</sup> Bequemlichkeit und Faulheit lassen ihn sowohl den Kampf mit dem Tier als auch mit der fordernden Mutter (vorzeitig) aufgeben. Bothos Wohnraum zeigt die Realität seines sozialen Standes, mit dem zum einen ein gewisser Luxus verbunden ist, zum anderen jedoch auch eine familiäre und soziale Erwartungshaltung einhergeht. Die für Botho wesentlichen Charaktereigenschaften, Resignation, der Hang nach Bequemlichkeit, das Streben nach ästhetischer Befriedigung, nach Müßiggang und Genuss, werden dann besonders sichtbar, wenn er sich innerhalb seines Wohnraumes bewegt. Seine Selbstdarstellung, die innerhalb Lenes Wohnraum erfolgt, steht diesen wahren Eigenheiten konträr entgegen.

### *Waldemar*

Waldemars Wohnraum wird im gesamten Handlungsverlauf nur einmal erwähnt. Nachdem er einsehen muss, dass eine gemeinsame Zukunft mit Stine aussichtslos ist, kehrt er in seine Wohnung zurück, um dort seinem Leben ein Ende zu setzen.

„Diese [d. i. Waldemars Wohnung], gleich zu Beginn der Zeltenstraße, bestand aus einem zwei Treppen hoch gelegenen Front- und Hinterzimmer, von denen jenes auf die Parkbäume des Krollschen Gartens, dieses auf eine grasbewachsene, bis hart an die Spree sich hinziehende Baustelle sah. Dahinter die grünen Dächer von Moabit, und weiter links der grüne Saum der Jungfernhaide.“<sup>580</sup>

Den sowieso schon relativ kleinen Wohnraum verengt Waldemar zusätzlich, indem er sein Schlafzimmer zugleich als Wohn- und Arbeitszimmer nutzt.<sup>581</sup> Sein heimatlicher Raum spiegelt seine beengenden Lebensumstände. Auch er kann sich nicht seiner ihm zugewiesenen Rolle entziehen und ist umgeben von den restriktiven Normen der Gesellschaft. Grund für die Verlagerung seines Lebensmittelpunktes in das eine Zimmer ist der Blick aus dem Fenster auf die Baustelle, Moabit und die Jungfernhaide. Die Bevorzugung dieser Aussicht auf die *Baustelle*, auf das größer werdende, sich entwickelnde Berlin, verdeutlicht seine fortschrittliche Auffassung:<sup>582</sup> Im Unterschied zu seinem Onkel oder dem Baron ist Waldemar dazu in der Lage, die traditionellen Konventionen zu hinterfragen und sich gegebenenfalls für das persönliche Glück und gegen die soziale Zugehörigkeit zu entscheiden. Anders als Botho ist er weniger gebunden an eine gesellschaftliche oder familiäre Erwartungsstruktur und bereit, unabhängig von

---

<sup>579</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 101.

<sup>580</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 100. (Anm. N. H.)

<sup>581</sup> Ebd., S. 100.

<sup>582</sup> Vgl. H. Hölscher, Das Amazone-Denkmal im Invalidenpark. In: Fontane Blätter 95 / 2013, S. 91.

Standesgrenzen aktiv für seinen individuellen Lebensentwurf einzustehen. Mit der Hinwendung zu dem Hinterzimmer geht eine Abwendung von dem Ausblick aus dem Frontzimmer einher. Waldemar sieht hier auf den „Krollschen Garten“, ein Restaurant mit Varieté, Konzert- und Ballsaal, das unter dem Namen „Krolls Etablissement“ ab den 1850er Jahren als kulturelle Attraktion der Berliner Gesellschaft galt.<sup>583</sup> Der Name der Zeltenstraße, in der Waldemar lebt, geht zurück auf das Ausflugslokal „In den Zelten“.<sup>584</sup> Das Frontzimmer ist dadurch gebunden an das gesellschaftliche Treiben der Stadt. An seiner Präferenz des Hinterzimmers zeigt sich, dass Waldemar kein Interesse hat an dem sich vor seinem Fenster abspielenden kurzweiligen Amusement. Er distanziert sich bewusst von einer Allgemeinheit und deren Verständnis von Vergnügen und Zeitvertreib.<sup>585</sup> Dadurch bestätigt er das zuvor gegenüber Stine dargestellte Selbstverständnis als wesentlich durch die Krankheit und die damit verbundene Empfindsamkeit geprägt. „Ich bin krank und ohne Sinn für das, was die Glücklichen und Gesunden ihre Zerstreuung nennen.“<sup>586</sup> Bei der durch die Raumbeschreibung codierten Persönlichkeit Waldemars zeigt sich eine Parallele zu Stine, die ebenfalls der „Zerstreuung“, die ihre Schwester in Form des Drehspiegels oder der Baron während der abendlichen Gesellschaft sucht, mit Ablehnung begegnet. Sowohl in Stines als auch in Waldemars Wohnraum sind die missbilligten Formen der allgemein geschätzten Unterhaltung und deren Unverbindlichkeiten präsent und rücken relativ nah an die einzelne Figur heran. Während Stine sich jedoch beständig mit ihrer Schwester und deren Lebensentwurf, den Polzins oder der allgemeinen Faszination für den Drehspiegel auseinandersetzt und diesen zumindest mit Verständnis begegnet, kommt es bei Waldemar zu keiner solchen Konfrontation. Indem er sich in sein präferiertes Zimmer zurückzieht, dorthin sämtliche Wohnfunktionen verlagert, ignoriert er schlicht die Realität, um sich seinen Betrachtungen der *weiter entfernten* Landschaft hinzugeben. Diese Tendenz zeigt sich auch in seiner illusorischen Vorstellung des gemeinsamen Lebens in Amerika. Ebenso wie die realistische Sicht auf die tatsächlichen Anforderungen eines Alltags in Amerika und die Reflexion seiner persönlichen Eignung bleibt das sich direkt vor seinem Fenster abspielende Leben auf Distanz.

Waldemars Wohnraum codiert wesentliche Elemente seines Charakters und seiner Lebensumstände. Der prinzipiell herrschenden Enge des Raumes begegnet er ebenso wie den beengenden Normen mit einer Hinwendung zu einer (illusorischen) fernerliegenden Zukunft. Die

---

<sup>583</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Stine. Berlin 2000, S. 195.

<sup>584</sup> Vgl. ebd., S. 196.

<sup>585</sup> Aufgrund Waldemars Begeisterung für den Drehspiegels zeigt sich jedoch, dass das hier geäußerte Selbstbild teilweise einer Selbsttäuschung unterliegt. (Vgl. dazu KAPITEL 10.1.2.1 STINE: RASCH IN DIE STUBE ZURÜCK.)

<sup>586</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 43.

Vorstellung eines gemeinsamen Lebens mit Stine ermöglicht Waldemar die Konfrontation mit seinem sozialen Umfeld. Botho stellt sich dieser Herausforderung zwar nicht und reagiert auf die Bitte seiner Mutter mit Resignation und Ergebung, schätzt jedoch im Gegensatz zu Waldemar seine Situation und vor allem sich selbst realistisch ein. Durch Stines Ablehnung der gemeinsamen Flucht führt sie Waldemar die mangelhafte Realisierbarkeit seiner Illusion sowie sein utopisches Selbstbild vor Augen. Die Realität rückt in diesem Moment an Waldemar heran und kann von ihm nicht mehr auf Distanz gehalten werden. Er sieht sich mit der Tatsächlichkeit und Alltäglichkeit der sozialen Zugehörigkeit und des gesellschaftlichen Lebens konfrontiert, das er, chiffriert durch die Bevorzugung des Hinterzimmers, bisher ignorieren konnte. Die Konsequenz ist für Waldemar der Suizid. Seine kränkliche psychische sowie physische Konstitution hält den Erfordernissen der Realität nicht stand. Mit der Ablehnung durch Stine verengt sich sein Raum zusätzlich, indem ihm der Raum der zwischenmenschlichen Nähe, der Aufrichtigkeit genommen wird, den er bei Stine dauerhaft vorzufinden gehofft hatte. Die Beziehung zu ihr sowie sein Aufbegehren gegen den Onkel sind repräsentiert durch die von ihm geliebte Aussicht auf die Baustelle. Dieser Blick in die Ferne, auf die sich abspielende Entwicklung ermöglichte ihm bis dahin die Existenz in der beengten Wohnung und entsprechend in seiner beengten Lebenssituation. Die Aussicht auf eine Zukunft wird ihm durch Stine genommen. Seine Wohnung bietet nun keine heimatliche Verortung, sondern stellt lediglich einen engen Raum dar, der keinen Platz lässt für die Vorstellungen und Bedürfnisse des empfindsamen Individuums.

#### 7.5.2 Männer, die nicht wohnen – Ehemänner, Affären und Hausfreunde

##### *St. Arnaud und Innstetten*

In denjenigen Szenen, die sich innerhalb der Villa der St. Arnauds abspielen, steht das Verhältnis zwischen Cécile und Gordon im Vordergrund, St. Arnaud findet beinahe keine Erwähnung. Die Raumbeschreibung der Villa geschieht ausschließlich in Bezug auf Cécile. Auch ist er in seinem Wohnraum nur selten präsent. Seine Abwesenheit wird von Rosa kommentiert und als Indiz der unglücklichen Ehe gedeutet. „Nun hat er nichts zu thun und steht im Tattersall umher oder besucht den Club, ja fast läßt sich sagen, er lebe da.“<sup>587</sup> Erst als die Situation zwischen Cécile und Gordon nach dem Theaterabend eskaliert, tritt der Ehemann wieder in Erscheinung, um gegen den Affront vorzugehen. Wie von Rosa richtig gedeutet, ist St. Arnauds mangelnde Präsenz ein Anzeichen der fehlenden Nähe zwischen ihm und Cécile. Innerhalb des ehelichen Raumes ist er abwesend und entzieht sich so der Auseinandersetzung mit Cécile und den

---

<sup>587</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 168.

möglichen Problematiken, die sich aus Gordons Besuchen ergeben könnten. Ein Wohnen, im Sinne einer Beheimatung auch in der Ehe, findet bei ihm nicht statt. Seine eigentliche Heimat, die seinen Bedürfnissen und Wünschen entspricht, ist aus dem gemeinsamen Raum ausgelagert, in ein Außen, zu dem die Ehefrau nur beschränkten Zugang hat. Seine Aufenthalte im Club machen deutlich, dass er nach Unterhaltung und Abwechslung sucht. Ein dauerhafter Aufenthalt in der Gegenwart seiner Frau wird während der gesamten Romanhandlung nicht erwähnt. Auch in Thale scheint St. Arnaud nicht die Nähe zu seiner Frau zu suchen, sondern ist darum bemüht, seine eigenen Vorstellungen bezüglich der Ausflüge zu verwirklichen, an denen Cécile aufgrund ihrer kränklichen Konstitution nicht teilhaben kann.

„Dieser Aufbruch zu verschiedenen Zeitpunkten hatte darin seinen Grund, daß Cécile, [...] für eine Fußpartie doch nicht ausreichend gekräftigt war, während St. Arnaud, ein leidenschaftlicher Steiger, auf eine Wanderung über die Berge hin nicht gern verzichten wollte.“<sup>588</sup>

Céciles Befindlichkeit ermöglicht es ihm nicht nur, unabhängig von ihr seine Wanderungen durchzuführen, sondern auch, sie indirekt von der Feriengemeinschaft zu isolieren. Unter dem Vorwand der Besorgnis um ihr Wohlergehen ruft er sowohl bei Cécile selbst als auch bei den neuen Bekanntschaften ihre Schwäche, ihre „Degeneration“, immer wieder ins Bewusstsein. Durch seine Lokalisierung der Krankheit thematisiert er für Cécile zu detailreich ihren Körper und macht sie zum Objekt seiner männlichen Diagnostik. Die Verfügbarkeit ihrer Körperlichkeit während ihrer Zeit als Mätresse wiederholt sich nun in den Anspielungen des Ehemannes.

„Werden auch deine Nerven ausreichen? [...] [O]der nehmen wir lieber einen Tragstuhl? [...] Der Abstieg ist etwas steil und fährt in Kreuz und Rücken, oder um mich wissenschaftlicher auszudrücken in die Vertebral-Linie.“

Der schönen Frau blasses Gesicht wurde roth, und Gordon sah deutlich, daß es sie peinlich berührte [...].“<sup>589</sup>

Indem er immer wieder auf ihre Vergangenheit, ihre Körperlichkeit, ihre Schönheit und ihr Bedürfnis nach Huldigungen sowie auf die Komplimente ihrer Umwelt anspielt, identifiziert er ihre Identität als wesentlich durch Sexualität und Verfügbarkeit bestimmt. Diese Zuschreibung, die sich aus seinem Wissen um die „Geschichte“ ergibt, macht St. Arnaud zum Wächter über Céciles Vergangenheit. Céciles Scham angesichts seiner Bemerkungen sind für ihn der Garant ihrer Treue und Dankbarkeit. Er hält die Geschichte präsent und isoliert Cécile dadurch von einem unbefangenen Leben in der Gegenwart. Ihrer Rolle als Objekt eines männlichen Willens kann sie dadurch nicht entwachsen. Sie bleibt nicht nur wegen ihres eigenen Willens auf Distanz zu ihrer Umwelt, sondern auch aufgrund der Verortung durch den Ehemann. Er versetzt

---

<sup>588</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 185.

<sup>589</sup> Ebd., S. 36.

sie sowohl in der Rolle der schwachen und hilfsbedürftigen Kranken, als auch in die Rolle der sündhaften Schönen. Beide Rollen machen Cécile zum passiven Objekt männlicher Gunst und überlagern eine mögliche gegenwärtige Identität. St. Arnauds Umgang mit seiner Ehefrau, sein Desinteresse an ihrem eigentlichen Wesen hinter der Fassade der ehemaligen Fürstengeliebten und schönen Kranken, spiegelt sich in seiner Abwesenheit in der gemeinsamen Villa.

Auch Innstetten ist innerhalb des ehelichen Raumes zunehmend abwesend. Während St. Arnaud sich im Club und bei Pferderennen aufhält, verbringt Innstetten seine Zeit bei der Arbeit. Beide Männer bewegen sich immer wieder aus dem ehelichen Raum heraus. Diesen Bewegungen steht die Bewegungslosigkeit der jeweiligen Ehefrau konträr gegenüber. Effi und Cécile sind aus verschiedenen Gründen gefangen in den ihnen zugewiesenen oder selbst gewählten Räumen. Das Alleinsein der Frauen öffnet in beiden Fällen dem fremden Mann den ehelichen Raum. Anders als St. Arnaud tritt Innstetten innerhalb des eigenen Wohnhauses als dominanter Arrangeur auf. Diese Dominanz und die damit einhergehende Einengung Effis wird zum Auslöser ihrer Flucht aus dem unheimlichen Wohnhaus. Auch St. Arnauds Umgang mit dem ehelichen Raum wird indirekt zum Auslöser der Katastrophe. Er zieht sich aus einem gemeinsamen Wohnen und Leben zurück und überlässt die Ehefrau sich selbst. Dadurch ignoriert er nicht nur Cécile, sondern unterschätzt auch die drohende Gefahr durch Gordon und dessen Absichten. Die gewährte „Freiheit“, sein Vertrauen in die Ehefrau und den Hausfreund, deutet wiederum Gordon als Indiz der unglücklichen Ehe und leitet daraus sein Recht ab, Cécile näher zu kommen. Auch Crampas erkennt die Problematik der Ehe, macht Effi sogar auf Innstettens Kalkül bezüglich des Dachbodens und der Chinesengeschichte aufmerksam und nutzt Effis Irritation zur Befriedigung der eigenen Bedürfnisse. Gordon und Crampas schließen aus St. Arnauds und Innstettens „Umgang“ mit dem jeweiligen ehelichen Raum auf deren Qualitäten als Ehemann, was sich in beiden Fällen als richtig erweist. Problematisch ist jedoch, dass sie aus der Fehlerhaftigkeit der Konkurrenten die Berechtigung ableiten, sich unter dem Vorwand der freundschaftlichen Zugewandtheit den unglücklichen Frauen zu nähern und sie aus ihrer (vermeintlichen) Isolation zu „befreien“.

Versteht man das jeweilige Wohnhaus, den Raum der Ehe, als Beheimatung des Paares, als Raum einer Privatheit und Zweisamkeit, zeigt sich, dass die Ehe in beiden Fällen ein Konstrukt darstellt, das in der Realität nicht gelebt wird. Das nicht-Wohnen innerhalb des ehelichen Raumes chiffriert das Wesen der Ehemänner. Im Vordergrund steht für beide die Aufrechterhaltung des Bildes einer glücklichen, funktionierenden Ehe, die in einem mehr oder weniger repräsentativen Wohnraum zur Schau gestellt beziehungsweise bei zahlreichen Besuchen in der näheren

Umgebung der Gesellschaft vorgeführt wird. Ein zusammen-Sein *innerhalb* des ehelichen Raumes, das unabhängig von einem Außen, einer Bühne, stattfindet, ist nebensächlich. Die Frau als Gegenüber, deren Bedürfnisse, Ängste oder individuellen Vorstellungen werden auf Distanz gehalten. Problematisch wird „der Andere“ in beiden Fällen erst dann, wenn eine Öffentlichkeit involviert ist, die problematische Ehe nicht nur zwischen den Eheleuten stattfindet, sondern deren Zustand in einem sozialen Gefüge publik wird. Bezeichnender Weise sind es St. Arnaud und Innstetten, die den Konkurrenten im Duell töten. Die Verletzung der Ehre überlagert in beiden Fällen die Reflexion über die Verhältnismäßigkeit oder Angemessenheit der Duellforderung. Auch die Ehefrauen spielen in den Überlegungen der beiden Männer keine Rolle. Gekränkt treten sie nun nach langer Abwesenheit als diejenigen auf, die die Verhältnisse wieder in Ordnung bringen, die „das Richtige“ tun und ungeachtet der Konsequenzen handeln.

### *Gordon und Crampas*

Gordon tritt in der Romanhandlung als weltgewandter Geschäftsmann auf:

„Kurzum, er konnte sich nicht halten und übersiedelte, [...] nach England [...]. [E]r ging Mitte der siebziger Jahre nach Suez, um hier, im Auftrage einer großen englischen Gesellschaft, einen Draht durch das rothe Meer und den persischen Golf zu legen. [...] Etwas später trat er in persischen, und nach Beendigung [...], in russischen Dienst. [...] Er ist in diesem Augenblicke Bevollmächtigter derselben englischen Firma, in deren Dienst er seine Laufbahn begann und gerade jetzt mit einer geplanten neuen Kabellegung in der Nordsee beschäftigt.“<sup>590</sup>

Gordon begreift Berlin zwar als seine Heimat, fühlt sich dort durch zahlreiche Auslandsaufenthalte jedoch zunehmend als Fremder.<sup>591</sup> Die Beschreibung seiner Wohnung verdeutlicht dieses Gefühl, indem Elemente des Reisens beziehungsweise der Fremde innerhalb des Raumes präsent sind:

„[E]r schob er ein Tischchen an die Balkonthür [...]. [D]ie Mondsichel stand über dem Rathaus, immer stiller wurde die Stadt und nur vom Hafen hörte man noch singen und den Pfiff eines Dampfers, der sich [...] zur Abfahrt rüstete.“<sup>592</sup>

„Nun war es Morgen und er erschrak fast, als er in sein Wohnzimmer trat uns sich hier umsah. [...] Wäsche, zerstreut über die Stühle hin, Ueberzieher und Fracks an Schrankecken und Fensterriegel gehängt, und der Koffer selbst halb aufgeklappt zwischen Thür und Ofen.“<sup>593</sup>

Gordon hält sich zu keinem Zeitpunkt der Handlung länger in seiner Wohnung auf, tut er es, beziehen sich beinahe alle Handlungen oder Gedanken, die geschildert werden, mehr oder weniger auf Cécile. Seine Figur wird dem Leser fast ausschließlich in Bezug auf sein Kreisen um

---

<sup>590</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 66f.

<sup>591</sup> Vgl. ebd., S. 135.

<sup>592</sup> Ebd., S. 131f.

<sup>593</sup> Ebd., S. 134f.



sie beschrieben. Diese Fixierung zeigt sich an seiner Wohnsituation: Die Raumbeschreibungen spiegeln in allen Fällen das aktuelle Verhältnis zu Cécile: Gordons Wohnung, die er erst kürzlich angemietet hat, ist noch nicht vollständig eingerichtet, seine privaten Gegenstände liegen ungeordnet im Zimmer. Das Außen der Wohnung ist zu Beginn durch die Elemente der Reise bestimmt. Dadurch verdeutlicht sowohl der Innen- als auch der umgebende Außenraum seine Position als Fremder, der nach langer Abwesenheit wieder in seine alte Heimat zurückkehrt und durch seine Aufenthalte im Ausland nichts von der Geschichte der St. Arnauds weiß. Dieser Tatsache ist sich auch Cécile bewusst, die ahnt, dass sein zunächst unbefangener Umgang mit ihr sich aus diesem Unwissen ergibt:

„Die mir jetzt zurückliegenden glücklichen Tage, welchem Umstande verdank‘ ich sie? Doch nur dem, daß *er* [d. i. Gordon] [...] sieben Jahre lang draußen in der Welt war und ein Fremder in seiner eigener Heimath geworden ist. Er weiß nichts von der Tragödie, die den Namen St. Arnauds trägt und weiß noch weniger von dem, was zu dieser Tragödie geführt hat.“<sup>594</sup>

Befindet sich Gordon im weiteren Verlauf der Handlung in seiner Wohnung, erhält oder verarbeitet er Informationen über Cécile oder deren Ehe. Analog zu der Brisanz und der Bedeutung, die diese Informationen für ihn haben, ändert sich die Raumbeschreibung und -Wahrnehmung. Nachdem er von Rosa von dem Zustand der Ehe und Céciles Klagen über St. Arnaud erfährt, nimmt er den umgebenden Raum nicht mehr als von Elementen des Fremden geprägt wahr, sondern als idyllische Heimat:

„Ein immer wachsendes Wohlgefühl überkam ihn. ‚Ich glaube, ich bin so glücklich, weil ich wieder in der Heimat bin. Wo war ich nicht alles? Aber solche Momente hat man nur daheim.“<sup>595</sup>

Céciles Bemerkungen gegenüber Rosa wecken in ihm die Hoffnung, dass sie sich ihm angesichts ihrer unglücklichen Ehe zuwenden wird. Wohnung und Umgebung werden in diesem Moment zur Heimat. Der wahrgenommen Raum stellt sich als positiv dar und Gordon blickt zuversichtlich in die Zukunft.

Kurz darauf erhält er den Brief seiner Schwester, die ihn über die Vorgänge der Familien Zacha und St. Arnaud aufklärt. Die Informationen ändern nicht nur sein Bild von Cécile, sondern auch das des Raumes. Empfand er zuvor ein Glücksgefühl angesichts seines heimatlichen Raumes, fühlt er sich nun eingeengt und bedrängt:

„Er warf den Brief fort und erhob sich, um in hastigen Schritten im Zimmer auf und ab zu gehen. Dann aber trat er an das zweite, bis dahin geschlossene Fenster und riß auch hier beide Flügel auf, denn es war ihm, als ob er ersticken sollte.“<sup>596</sup>

---

<sup>594</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 147. (Hervorh. i. O., Anm. N. H.)

<sup>595</sup> Ebd., S. 169.

<sup>596</sup> Ebd., S. 174.

Die erhaltenen Informationen grenzen seine Möglichkeiten im Umgang mit Cécile ein. Obwohl er sich selbst vom Gegenteil überzeugen will, scheint ihm bewusst zu sein, dass ein ungezwungenes Zusammensein nur noch schwer möglich sein wird. Der Raum wird entsprechend als beengend wahrgenommen. Auch der Außenraum spiegelt Gordons innere Vorgänge. Bevor der Brief eintrifft, zieht ein Nebel über die Bäume des Tiergartens. Dieser Nebel chiffriert Gordons Unwissenheit. Trotz seiner Vermutungen hat er zu diesem Zeitpunkt noch keine Gewissheit, er kann sein persönliches Bild der armen Cécile und des lieblosen Ehemanns aufrechterhalten. Nach Erhalt des Briefes sieht er wieder zu den Bäumen, „die jetzt in vollem Morgenlichte lagen“<sup>597</sup>. Ebenso wie der Nebel ist auch seine Unwissenheit verschwunden. Die Realität zeigt sich ihm sowohl in Bezug auf Cécile als auch auf den heimatlichen Raum. Er ist nun mit dem Eigentlichen konfrontiert und gezwungen, sich mit diesem auseinanderzusetzen. Gordons Wohnraum ist folglich stark an Cécile und sein Verhältnis zu ihr gebunden. Eine Heimat kann er dort nur finden, solange er auf einen positiven Ausgang *seiner* Geschichte mit ihr hofft. Eine von ihr unabhängige Verortung findet nicht statt. In seinem Kreisen um Cécile, in seiner Liebe und Faszination für sie, findet er seinen Lebenssinn und eine Form der Heimat, die seine faktische Heimatlosigkeit kompensieren. Entsprechend schockiert ist er, als er während des Theaterabends *seine* „Heimat“ bedroht sieht. Die für ihn so exklusive Freundschaft zu Cécile, ihre vermeintliche Erwidern seiner Gefühle zeigen sich in diesem Moment als Illusion beziehungsweise als von Cécile verraten. Unfähig eine eigene Identität in seiner neuen Heimat Berlin auszubilden, die autonom von Cécile aus sich selbst heraus geschieht, vergisst er die gesellschaftlichen Normen, verteidigt *seinen* Raum an ihrer Seite. Es kommt zu einer konkreten Raumeignung von Céciles Privatraum. Während sie beständig um Distanz bemüht ist und durch Krankheit zu Ruhe und Rückzug gezwungen ist, sucht Gordon immer wieder ihre Nähe. Cécile wird zum Opfer seiner Jagd nach Gewissheit und Bestätigung. Problematisch wird dies in dem Moment, in dem Gordon aus der hergestellten Nähe einen Besitzanspruch an ihr geltend zu machen versucht. Sein Raumempfinden übersieht beziehungsweise ignoriert dabei die von ihr aufgestellten Grenzen. Ebenso wie er seinen eigenen Raum immer wieder verlässt, um Cécile zu besuchen, so verlässt er auch den ihm angemessen gesellschaftlichen und sozialen Status als Hausfreund.

Crampas' privater Wohnraum findet während des Handlungsverlaufs nur zweimal eine knappe Erwähnung. Zu Beginn des 17. Kapitels verabschiedet sich Crampas nach einem gemeinsamen Ausflug von Effi und reitet „in die Stadt hinein, bis er vor seiner am Marktplatz gelegenen

---

<sup>597</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 177.

Wohnung hielt.“<sup>598</sup> Auch Effi kehrt nach Hause zurück und versucht sich zunächst von ihrem Ausritt zu erholen, „es wollte aber nicht glücken, denn ihre Verstimmung war noch größer als ihre Müdigkeit.“<sup>599</sup> Grund für diese Verstimmung ist das zuvor geführte Gespräch mit Crampas, in dem er Innstetten als Erzieher und den Spuk als „Cherup mit dem Schwert“<sup>600</sup> bezeichnet, der über die allein gelassene Ehefrau wacht. Was Crampas hier tut, ist identisch mit dem, was er Innstetten vorwirft. Auch er manipuliert Effi und versucht durch seine Anmerkungen in ihr einen Denkprozess in Gang zu setzen, der für sie ebenso gefährlich ist, wie ihre ängstlichen Vorstellungen des spukenden Chinesen. Auch er agiert als Realitätserschließer, indem er Effi über das vermeintlich wahre Wesen ihres Mannes aufklärt. Im Anschluss an dieses Gespräch betritt Crampas *seinen ehelichen Raum*, seine Wohnung, und lässt Effi irritiert zurück.

Die zweite Erwähnung von Crampas‘ Haus betont die Bindung seines Wohnraumes an seine Ehe.

„Ich beschwöre Sie, dies nicht als einen Vorwurf zu fassen; alle Schuld ist bei mir. Blick‘ ich auf Ihr Haus..., *Ihr* Thun mag entschuldbar sein, nicht das meine. [...]‘  
[...]

Und nun schob sie die Zeilen in ein Kouvert und ging auf ein Haus zu, zwischen dem Kirchhof und der Waldecke. Ein dünner Rauch steigt aus dem halb eingefallen Schornstein. Da gab sie die Zeilen ab.“<sup>601</sup> „Ihr Haus“ codiert in Effis Brief Crampas‘ Ehe und Ehefrau, die, sofern sie überhaupt Erwähnung findet, als eifersüchtig und anders als er, voller „pommersche[r] Vorurteile“<sup>602</sup> beschrieben wird. In ihrem Abschiedsbrief entschuldigt Effi *seine* Verfehlungen als Resultat der schwierigen Ehe. Die sich anschließende Beschreibung seines Wohnhauses bestätigt Effis Bild der Ehe. Der halb kaputte Schornstein, aus dem (noch) Rauch aufsteigt, steht für eine zwar „funktionstüchtige“ Ehe, die tatsächlich jedoch im Verfall begriffen ist. Die Verortung des Hauses zwischen *Kirchhof* und Wald kennzeichnet darüber hinaus auch Crampas als Teil des Unheimlichen und Bedrohlichen, das Effi in Kessin beständig umgibt.

Gordons nicht-Wohnen ist in seinem Kreisen um Cécile begründet, das einen unabhängig von ihr stattfindenden Alltag nicht erlaubt. Die Raumvermittlung geschieht hier aus der Perspektive Gordons, die beeinflusst ist von seinem Verhältnis zu Cécile. Es ist Gordons Sicht auf die Welt, aus der heraus der Leser Einblick in das Geschehen und den Raum erhält. Cécile bleibt sowohl schemenhaft. Die Veränderlichkeit von Gordons Raumwahrnehmung deutet an, wie stark die vermeintliche Realität von Ahnungen, Klischees und Projektionen überlagert ist. In *Effi Briest*

---

<sup>598</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 156.

<sup>599</sup> Ebd., S. 156.

<sup>600</sup> Ebd., S. 156.

<sup>601</sup> Ebd., S. 223. (Hervorh. i. O.)

<sup>602</sup> Ebd., S. 123.

erfolgt die Raumvermittlung in Bezug auf Crampas' Wohnhaus aus Effis Perspektive. Dadurch ist Crampas' nicht-Wohnen an sie gebunden. Weder sie noch der Leser erhalten Informationen über seinen Privatraum. Crampas' Wesen, sein Privatleben, sein Wohnraum spielen keine wesentliche Rolle. Wichtiger ist vielmehr die Funktion, die er für Effi sowie den Handlungsverlauf hat. Was zählt, ist die Möglichkeit der (kurzzeitigen) Flucht vor der lieblosen Ehe und dem unheimlichen Haus. Crampas selbst trägt dazu bei, dass Effi ihn funktionalisiert und ein bestimmtes Bild von ihm entwirft. Er beeinflusst sie in ihrer Entfernung von Innstetten und stellt sich selbst dar als den preußischen Normen und Konventionen weniger verbunden als der Ehemann. Während Innstetten als Mann von Charakter, als Erzieher Effi Angst macht, zeigt sich Crampas als unterhaltsamer und unbeschwerter Begleiter:

„Wenn ich so'was höre,‘ lachte der Major. ‚Hafenpolizei! Die drei Behörden, die wir hier haben, werden doch wohl untereinander die Augen zudrücken können. Muß denn alles so furchtbar gesetzlich sein? Alle Gesetzlichkeiten sind langweilig.‘

Effi klatschte in die Hände.“<sup>603</sup>

Dass es jedoch Crampas ist, der, vor die Entscheidung gestellt, genau den hier verachteten Gesetzlichkeiten folgt und seine Frau nicht verlässt, zeigt wie falsch das Bild ist, das er von sich selbst zu geben versucht. Dieses Bild kann er solange aufrecht erhalten bis Effi versucht, in seinen Privatraum einzudringen und ihn zu einer gemeinsamen Flucht zu überreden. Sie scheitert an seinem Unvermögen, das von sich selbst entworfene Bild mit der Realität zu vereinen. Crampas' nicht-Wohnen ist sein Privileg, mit dem er die zu anspruchsvoll werdende Affäre auf Distanz hält. Es codiert einen Aspekt seines Lebens, zu dem sie keinen Zutritt hat und nie haben wird.

Für Crampas und Gordon geht das Verlassen des jeweiligen Wohnraumes mit dem Versuch einher, die Schwierigkeiten des tatsächlichen Alltags zu kompensieren. Gordon erhält nach langer Abwesenheit durch die Freundschaft zu den St. Arnauds Anschluss an einen gesellschaftlichen Kreis. Seine Faszination für Cécile wird zum bestimmenden Thema und ersetzt ein Fremdheitsgefühl. Crampas findet in der Affäre Ablenkung von seiner unglücklichen Ehe. Für beide stellt die Beziehung eine Bestätigung ihres jeweiligen Selbstbildes dar. Gordon versteht sich selbst als Retter Céciles aus einer lieblosen Ehe und gönnerhaft über deren Vergangenheit hinwegsehend. Crampas inszeniert sich als Gegenentwurf Innstettens, macht ihn und sein preußisches Pflichtbewusstsein lächerlich und entlarvt gegenüber Effi seine Absichten bezüglich des Spukes. Sowohl Effi als auch Cécile werden dadurch zum Werkzeug der männlichen

---

<sup>603</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 150.

Selbstdarstellung. Die fehlende heimatliche Verortung kann dadurch als fehlende beziehungsweise mangelhaft ausgebildete Identität verstanden werden, die die männlichen Figuren dazu treibt, sich ihrer selbst in einem Außen zu vergewissern.

### *Rubehn*

Ebenezer Rubehn tritt als Hausgast in das Leben der Van der Straatens. Ähnlich wie Gordon kehrt er nach langer Abwesenheit wieder zurück in die Heimat:

„War in Paris und London, selbstverständlich, und kommt jetzt eben von New-York, um hier am Ort eine Filiale zu gründen. Vorher aber will er in unserem Hause die Sitten dieses Landes kennen lernen, oder sag‘ ich lieber *wieder* kennen lernen, weil er sie draußen halb vergessen hat.“<sup>604</sup>

Sein Aufenthalt im Haus der Van der Straatens wird während des Handlungsverlaufs nicht näher geschildert. Auch werden keine Details seiner Vergangenheit, seiner beruflichen Laufbahn oder seiner Reisen bekannt. Wann beziehungsweise warum Rubehn aus dem Van der Straatenschen Haus auszieht, wird ebenfalls nicht erwähnt. Ein Wohnen, im Sinne einer Beheimatung, wird erst in der zweiten Hälfte des Romans thematisiert, als er mit Melanie die Wohnung am Tiergarten bezieht. Insgesamt bleibt die Figur Rubehns relativ blass. Wichtiger als Einzelheiten über ihn oder seinen Charakter ist die Funktion, die er für Melanie hat. Dementsprechend wird nicht sein Wohnen in der Stadtwohnung beschrieben, sondern ausschließlich seine Besuche in der Tiergartenvilla. Von Beginn an ist Rubehn an Melanies Figur gebunden. Von seinem Besuch erfährt sie in *ihrem* Zimmer und das erste Kennenlernen findet in Van der Straatens Abwesenheit auf der Veranda der Tiergartenvilla statt, bei dem er als Wagner-Kenner auftritt und den von Melanie so geliebten Park lobt. Die weiteren gemeinsamen Aktivitäten, an denen Rubehn teilnimmt, finden in Heterotopien statt und stellen für Melanie Wendepunkte in ihrer Beziehung zu Van der Straaten dar. Auch während Melanies und Rubehns Ehe kommt ihm als Individuum wenig Bedeutung zu. Lediglich die Auswirkungen des Ehebruchs oder seiner finanziellen Lage *auf Melanie* sind zentral für das Geschehen. Rubehn tritt als Fremder auf und bleibt dies während des gesamten Handlungsverlaufs. Sein nicht-Wohnen, seine mangelnde fehlende Beheimatung codiert somit in erster Linie seine Funktion, die er für Melanie und deren Leben hat. Als *Fremder* öffnet er ihren von Van der Straaten dominierten ehelichen Raum und zeigt sich innerhalb ihres eigenen Raumes als verständnisvoller und zuvorkommender Gast. Während Van der Straaten von Melanie als zunehmend unangenehm empfunden wird und sie mehr und mehr um Distanz zu ihm bemüht ist, füllt Rubehn diese entstehende Leerstelle und wird Teil von Melanies selbst gewähltem Fluchtraum. Damit ermöglicht er ihr nicht nur den

---

<sup>604</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 18.

Weg aus der Ehe, sondern trägt auch zu ihrer Identitätsentwicklung und Selbstverwirklichung bei. Angesichts dieser Funktion sind seine individuelle Beheimatung, seine psychosozialen Bedingungen, inneren Vorgänge oder soziale Zugehörigkeiten, die ein Wohnen codieren könnte, sowohl für Melanie als auch den Leser nebensächlich.

### 7.5.3 Versinkende Frauen und sitzende Männer

#### *Unbequeme Stühle*

Bei der Untersuchung des männlichen Wohnraumes fällt auf, dass Männer und Frauen anders sitzen. Auch die Standeszugehörigkeit der einzelnen Figuren scheint Einfluss auf die Art und Weise des Sitzens und die Wahl der jeweiligen Sitzgelegenheiten zu haben. Besonders Effi und Cécile nehmen größtenteils auf Sofas Platz, während Stine auf einem Stuhl und Lene beinahe nie sitzt. In beiden Fällen werden Stühle in Verbindung gebracht mit ihrer Arbeit: Stine verrichtet auf dem Stuhl am Fenster ihre Näharbeiten und Lene plättet auf ihm die Wäsche. Der Stuhl wird zum Indiz des niederen Standes, von dem für Botho und Waldemar eine Faszination ausgeht, da mit ihm eine Einfachheit und Authentizität einhergeht, die sie in ihrem eigenen sozialen Umfeld vermissen. In denjenigen Szenen, in denen sich Botho und Waldemar innerhalb des weiblichen Wohnraumes befinden, also ihren eigenen (sozialen) Raum verlassen, entscheiden sie sich für einen Platz auf dem Stuhl beziehungsweise dem Schemel und gegen den auf dem bequemen Sofa oder dem vermeintlich angemesseneren Lehnstuhl.

„Lene hatte derweilen einen Holzstuhl neben die Alte gerückt, weil sie wußte, daß Baron Botho hier am liebsten saß; Frau Dörr aber, in der eine starke Vorstellung davon lebte, daß ein Baron auf einem Ehrenplatz sitzen müsse, war inzwischen aufgestanden und rief, immer das blaue Vlies nachschleppend, ihrem Pflegesohn zu: ‚Will er woll auf! Ne, ich sage. Wo’s nich drin steckt, da kommt es auch nich.‘ Der arme Junge fuhr blöd und verschlafen in die Höh‘ und wollte den Platz räumen, der Baron litt es aber nicht. ‚Ums Himmelswillen, liebe Frau Dörr, lassen Sie doch den Jungen. Ich sitz‘ am liebsten auf einem Schemel, wie mein Freund Dörr hier.“<sup>605</sup>

„Die Alte gab den Gruß zurück und wollte von ihrer Fußbank aufstehen, um den großen Lehnstuhl heran zu rücken. Aber Botho litt es nicht und sagte: ‚Nein, Mutterchen, ich setze mich auf meinen alten Platz.‘ Und dabei schob er den Schemel ans Feuer.“<sup>606</sup>

Stine fordert „den jungen Grafen auf, auf dem schräg zur Seite stehenden Sofa Platz zu nehmen. Er lehnte dies aber ab und schob statt dessen einen Stuhl in die Nähe Stines, [...]“<sup>607</sup>

---

<sup>605</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 23.

<sup>606</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 112.

<sup>607</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 42.

Durch die Platzwahl nähern sich Botho und Waldemar sowohl räumlich als auch emotional den Frauen an und verlassen den ihnen eigentlich zugewiesenen Platz. In ihrer idealisierten Sicht auf die Lebensumstände der jeweiligen Frau stellt die bewusste Entscheidung für das weniger komfortable Sitzmöbel den Versuch dar, Teil zu haben an der vorgefundenen Authentizität des Einfachen und damit die „Bühne“ der aristokratisch-bürgerlichen Gesellschaft zu verlassen. Sowohl in *Irrungen Wirrungen* als auch in *Stine* stellt sich diese Gesellschaft, die beide Männer durch ihre Beziehung kurzzeitig verlassen, als theaterhaft dar, die Abläufe und Gespräche sind Routinehandlungen und folgen immer ähnlichen Mustern. Die Abendgesellschaft in Paulines Wohnung macht dies besonders deutlich, da hier die großbürgerliche oder aristokratische Soiree mit ihrem klassischen Ablauf inszeniert wird.<sup>608</sup> Botho stellt während seines Aufenthaltes in der Vorderstube der Nimptschs ebenfalls den stereotypen Verlauf einer Tischunterhaltung nach. Für die Männer erscheinen vor diesem Hintergrund die mit Stine geführten Gespräche, die Spaziergänge mit Lene und Abende mit Frau Dörr umso natürlicher und authentischer. Das tatsächliche Leben von Botho und Waldemar zeigt sich außerhalb des weiblichen Wohnraumes. Botho sitzt während der ersten Szene, die sich in seiner Wohnung abspielt, auf einen „Sofa, dessen Plüsch mit einem persischen Teppich überdeckt war“<sup>609</sup>. Während er in Lenes Raum den einfachen Schemel vorzieht, wird hier das gepolsterte Sofa zusätzlich mit einem Teppich bedeckt, um größtmöglichen Sitzkomfort zu bieten und auch ästhetisch repräsentativ zu sein. Innerhalb seines Privatraumes wird deutlich, welche Bedeutung Bequemlichkeit für ihn hat und wie eng das Bedürfnis nach dieser mit seinem Charakter verbunden ist. In Lenes Privatraum, seinem Fluchtraum, *inszeniert* er sich selbst durch die Platzwahl als genügsam und zufrieden mit der idealisierten Schlichtheit der vorgefundenen Lebensumstände. Durch diese Selbstinszenierung wird deutlich, dass Botho auch innerhalb seines Fluchtraumes vorgegeben beziehungsweise angenommenen Mustern und Vorbildern folgt. Lenes Privatraum ist demnach keine tatsächliche Gegenwelt zu Bothos eigentlichem sozialen Umfeld, sondern stellt ebenso eine Bühne dar, wie der theaterhafte Raum der aristokratischen Gesellschaft. Eine „doppelte Polsterung“ wird auch mit Waldemar in Verbindung gebracht. Er wählt diesen Platz jedoch nicht selbst, sondern erhält ihn durch Paulines Vorstellung.

Die Grafen „sind anders aufgepöppelt wie wir, und können aus ihrer Haut nicht ‘raus. Un wenn einer mal raus will, so leiden es die anderen nich und ruhen nich eher, als bis er wieder drin steckt. Un denn kannst Du hier so lang‘ in die Sonne kucken, bis sie morgen bei Polzins [...] wieder ‘rauskommt, *er* kommt doch nich, *er* sitzt erster Klasse mit Plüsch un hat noch ein Luftkissen bei sich [...].“<sup>610</sup>

<sup>608</sup> Vgl. C. Hehle. Anhang - *Stine*. Berlin 2000, S. 123.

<sup>609</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 38.

<sup>610</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 57f.

Waldemar selbst legt zumindest in seiner Selbstwahrnehmung wenig Wert auf seinen höheren Stand und scheint bereit, auch langfristig mit dem Platz auf dem Stuhl neben Stine zufrieden zu sein. Seine Umgebung schätzt ihn anders ein. Pauline entwirft das Bild des skrupellosen Aristokraten, der sich kurzzeitig mit der armen Arbeiterin vergnügt, um schließlich doch standesgemäß zu heiraten. Auch wenn Stine diese Zukunftsvision ablehnt und Waldemar ein derartiges Verhalten nicht zutraut, so sieht sie doch, dass er langfristig nicht im Stande sein wird, glücklich zu sein mit dem Platz an ihrer Seite und den Konsequenzen eines einfachen Lebens.

Sowohl in *Stine* als auch in *Irrungen Wirungen* ist die bequeme gepolsterte Sitzgelegenheit für den gesellschaftlich höher gestellten Mann vorgesehen. In beiden Fällen ist sein jeweiliger Platz, gleichgültig ob es sich dabei um einen tatsächlichen oder zugeschriebenen handelt, doppelt gepolstert. Das Agieren der Männer in der Welt und mit der jeweiligen Frau geschieht aus einer (angenommenen) doppelt abgesicherten Position heraus. Sie *können* sich auf Stuhl und Schemel „herabbegeben“, während die Frauen angesichts mangelnder Optionen oder finanzieller Notwendigkeit stehen oder auf Stühlen sitzen *müssen*. Mit der gesellschaftlichen Position als Aristokrat geht in *Irrungen Wirungen* und in *Stine* jedoch auch eine Form des Zwangs, der Einschränkung und Kontrolle durch außen einher. Wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise, so scheitern Botho und Waldemar letztlich beide an der Unvereinbarkeit von sozialer Rolle und individuellem Glück. Die Anforderungen des eigenen Standes und den damit verbundenen familiären und gesellschaftlichen Erwartungen sind in *Stine* unter anderem codiert durch die Sitzgelegenheiten, die Waldemar während der Gespräche mit dem Baron und seinem Onkel, dem Grafen, zugewiesen werden. Der erste Besuch Waldemars verläuft relativ positiv, der Baron ist weniger verhaftet in Standesdünkeln und spricht Waldemar Mut zu, selbstbewusst für seine Beziehung zu Stine einzustehen und sich damit, wenn nötig, gegen den Onkel zu stellen: „[I]ch freue mich immer, wenn einer die Courage hat, den ganzen Krimskrams zu durchbrechen.“<sup>611</sup> Entsprechend bequem fällt hier Waldemars Sitzplatz aus:

„Der junge Graf erhob sich, der Baron aber wollte von Aufbruch noch nichts wissen, und drückte seinen Gast leise wieder in das Sofa zurück.“<sup>612</sup>

Der Onkel zeigt zwar Verständnis für Waldemars Gefühle, bezeichnet die Liebe zu Stine jedoch als Laune, als „Fieberanf[all]“<sup>613</sup>, der Waldemar langfristig ins Verderben stürzen wird. Auch wenn der Graf in der Theorie die Abschaffung der rigiden Standesgrenzen befürwortet, lehnt er sie für die Halderns ab und versagt Waldemar im Falle einer „Familen-Acht“<sup>614</sup> die Fürsprache.

---

<sup>611</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 69.

<sup>612</sup> Ebd., S. 68.

<sup>613</sup> Ebd., S. 79.

<sup>614</sup> Ebd., S. 80.



Seine Verbundenheit mit den konventionellen Normen und der Trennung der Stände ist stärker als die des Barons. Die Stellung und das Ansehen der eigenen Familie innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung sind für ihn bedeutsamer als die Verfolgung des individuellen Glücks. Der Platz, den Waldemar angeboten bekommt, stellt sich entsprechend als weniger komfortabel dar. „Herzlich willkommen, mein Junge. Nimm einen Stuhl oder stelle Dich persönlich hierher.“<sup>615</sup> Was für die Platzwahl gilt, wird von Waldemar auch in Bezug auf seine Lebensgestaltung erwartet: Es geht darum, Haltung zu bewahren, dem erwarteten Bild zu entsprechen und sich nicht den vermeintlich vergänglichen und irrationalen Gefühlen für Stine hinzugeben. Im Kontext der Handlung wird deutlich, dass die körperliche Verortung Waldemars auf die von ihm geforderte Positionierung in der Welt verweist. Einer körperlichen Entspannung, etwa durch einen Sofaplatz, muss entgegengewirkt werden, da diese mit einer Erschlaffung der verlangten Disziplin und einer Lockerung der preußisch konservativen Prinzipien einhergeht. Der Körper wird zur äußeren Vergegenwärtigung der inneren Gesinnung. Die Formung der Physis wirkt sich auf die Entwicklung und Verfassung der Psyche aus und wird zum Code der jeweiligen Anforderungen, mit denen sich die Figuren konfrontiert sehen. Waldemar kann diese Anforderungen jedoch nicht erfüllen. Seine kränkelnde physische Verfassung sowie seine psychische Schwäche stehen der geforderten Haltung entgegen. Der Versuch seiner sozialen Umgebung, ihn durch die körperliche Verortung auch geistig zu formen, muss scheitern. Das Invalide ist zu stark an Waldemars Persönlichkeit gebunden, als dass eine Gesundung im Sinne der normierenden Gesellschaft möglich wäre. Die Diagnose des Onkels, die Liebe als „Fieberanf[all]“<sup>616</sup> zu marginalisieren, stellt sich als richtig dar. Jedoch, anders als vom Onkel intendiert, handelt es sich dabei nicht um eine kurzzeitige Degeneration von Waldemars ansonsten gesunder Psyche und Physis, sondern um dessen eigentlichen, wesensgerechten Zustand. Auch Botho ist mit einer solchen Art der Formung konfrontiert. Durch die finanzielle Notlage der Familie und den damit verbundenen Anforderungen, die an ihn herangetragen werden, sieht er im übertragenen Sinne seinen Platz auf dem Sofa, die Aufrechterhaltung seines Lebensstandards, bedroht. Die Hochzeit mit Käthe ermöglicht es ihm, sowohl den Wünschen der Mutter nachzukommen als auch seine persönlichen Ansprüche zu befriedigen. Die Konsequenzen der Entscheidung für Käthe zeigen sich in seiner Präferenz der Platzwahl:

„Darf ich Sie bitten, Platz zu nehmen ... Hier ... Oder vielleicht hier. Polsterstühle sind immer unbequem.“<sup>617</sup>

---

<sup>615</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 72.

<sup>616</sup> Ebd., S. 79.

<sup>617</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 149.

Der Stuhl als Code einer Entsprechung mit den an ihn herangetragenen Erwartungen ist gepolstert, er entspricht prinzipiell also Bothos Bedürfnis nach Bequemlichkeit und Komfort und repräsentiert dadurch Bothos Platz in der Welt. Er stellt den Versuch dar, die eigenen Bedürfnisse zu befriedigen und gleichzeitig den gesellschaftlichen Forderungen zu entsprechen. Gepolsterter Komfort bei gleichzeitiger Wahrung der Haltung kann zwar gelingen, stellt sich langfristig jedoch als unbequem dar.

In *Irrungen Wirrungen* sowie in *Stine* verweisen die verschiedenen Sitzgelegenheiten auf den Platz in der Welt, den Waldemar und Botho einnehmen beziehungsweise der ihnen von außen zugewiesen wird. Polsterung und Bequemlichkeit codieren hierbei sowohl ihren höheren gesellschaftlichen Stand als auch einen Komfort, der der preußischen Disziplin und deren Direktiven entgegensteht. Eine weiche, gepolsterte Verortung der beiden Männer geht in beinahe allen Fällen mit der Ablehnung einer Verantwortung einher. Bothos Platz auf dem Sofa ebenso wie Waldemars von Pauline ihm zugeschriebener Platz in der ersten Klasse sind Verortungen aus denen heraus, sie eine finanzielle oder emotionale Verpflichtung ignorieren oder verletzen.

### *Gefährliche Sofas*

Gepolsterte Sitzgelegenheit finden sich auch in *Effi Briest*, *Cécile* und *L' Adultera*. Auch hier geht ein solcher Platz mit einem Verlust der Haltung oder der Ablehnung einer Verantwortung einher. Im Falle der Frauen codiert deren Verortung auf Sofas jedoch zusätzlich eine Art der moralischen Degeneration, der sexuellen Ausschweifung und der persönlichen Verfehlung. Während sich die Männer auf Polsterungen „lediglich“ den strengen Standesdünkeln und familiären Forderungen entziehen, sind die gepolsterten Sitzplätze der Frauen zusätzlich mit Elementen der existenziellen Bedrohung konnotiert.

In *Effi Briest* wird der Platz auf dem Sofa in Verbindung gebracht mit dem romaninternen Motiv des Versinkens, das im Zusammenhang mit der Wassersymbolik eine zentrale Rolle einnimmt für die Codierung, Andeutung und Vorwegnahme des Ehebruchs. Während des Besuchs bei Gieshübler wird Effi von Marietta Trippelli der Platz auf dem Sofa zugewiesen und gleichzeitig vor diesem gewarnt:

„Dies Sofa nämlich, dessen Geburt um wenigstens fünfzig Jahre zurückliegt, ist nach einem altmodischen Versenkungsprinzip gebaut, und wer sich ihm anvertraut, ohne vorher einen Kissenturm untergeschoben zu haben, sinkt ins Bodenlose, [...]“<sup>618</sup>

Das weiche Sofa ist gefährlich und instabil und deutet die Gefahr an, mit der Effi sich im Laufe ihrer Kessiner Zeit konfrontiert sehen wird. Der Verlust der (Sitz-) Haltung, das Versinken (in

---

<sup>618</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 104.

der Weichheit der Polster) führt in die unaufhaltsame Katastrophe. Durch das Motiv des Versinkens wird somit auch der Platz auf dem Sofa zum Code der Entfernung von Innstetten und der Hinwendung zu der außerehelichen Beziehung. Mangelhafte Festigkeit und fehlende Haltung stehen den Anforderungen entgegen, die durch das Eheleben an Effi herangetragen werden und manifestieren sich in dem Sofaplatz. Die Flucht beziehungsweise die Zuwendung zu diesem gepolsterten Platz, der Versuch, sich den Erwartungen zu entziehen, geht jedoch nicht mit Bequemlichkeit oder Komfort einher, sondern mit dem Verlust der sozialen Stellung und des persönlichen Glücks. Der Kissenturm ermöglicht es trotz der widrigen Bedingungen, Haltung zu bewahren und dem Untergang entgegenzuwirken. Anders als in *Irrungen Wirungen* und *Stine* bedeutet die doppelte Polsterung hier eben nicht, sich der Verantwortung entziehen zu können, sondern einen Kontrollverlust zu verhindern. Die Polsterung wird folglich unterschiedlich begründet: Bothos und Waldemars doppelte Polsterung verweist auf ein gewisses Maß an Komfort und Bequemlichkeit, das sie sich angesichts ihres sozialen Standes und der damit verbundenen Verpflichtungen leisten können und entspricht einem tatsächlichen oder zugeschriebenen *Privileg*. Die doppelte Polsterung, die Effi empfohlen wird, stellt dagegen das *Korrektiv* einer Fehlhaltung dar. Als solche repräsentiert sie ihre aktuellen Lebensumstände: Selbst passiv wird ihr der vermeintliche Ehrenplatz von außen zugewiesen. Auch auf den Platz an Innstettens Seite, von dem aus sie die Mama „weit überholen“<sup>619</sup> wird, begibt sie sich nicht aktiv. Auf beiden Verortungen sieht sie sich mit verschiedenen Formen der Korrektur konfrontiert. Innstetten und der Kissenturm sollen dem natürlichen Zustand entgegenwirken. Die bestehende Haltung ebenso wie das eigentliche Wesen Effis werden in Form gebracht: Wie der Kissenturm das Versinken des Körpers verhindert und eine angemessene und erwartete Sitzhaltung forciert, so zügeln Innstettens Erziehermethoden Effis Hang nach Exotik und Unterhaltung und rücken sie in die Position der repräsentablen und gefälligen Ehefrau. In beiden Fällen geht es darum, einer Weichheit entgegenzuwirken, die mit Kontrollverlust und Ausschweifung in Verbindung gebracht wird: Am Morgen nach der nächtlichen Schlittenfahrt warnt Innstetten seine Ehefrau vor Crampas‘ „Rücksichtslosigkeiten“<sup>620</sup> und diagnostiziert gleichzeitig Effis mangelndes Vermögen, sich den Verführungskünsten des „perfekte[n] Kavalier[s]“<sup>621</sup> zu entziehen. „Du bist eine reizende kleine Frau, aber Festigkeit ist nicht eben Deine Spezialität.“<sup>622</sup> Der weiche Platz auf dem Sofa scheint Effis eigentlichem Wesen so zu entsprechen, dass ihre Hinwendung zu diesem vorherbestimmt erscheint. Ähnlich wie in *Stine* korrespondiert die körperliche Haltung

---

<sup>619</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 18.

<sup>620</sup> Ebd., S. 191.

<sup>621</sup> Ebd., S. 191.

<sup>622</sup> Ebd., S. 192.

mit der inneren Gesinnung. Effi als „Tochter der Luft“<sup>623</sup>, deren Charakterisierung wesentlich durch das zentrale Motiv des Schaukelns erfolgt, wird nun in Kessin derjenige Platz zugewiesen, dessen Spezialität ebenfalls nicht die Festigkeit ist. Die Verortung auf diesem Platz, am Rande des Versinkens, entspricht demnach durchaus Effis Wesen und ihrem Bedürfnis nach dem Reiz der (kalkulierbaren) Gefahr. In Kessin verliert sie nun jedoch vollständig den Halt. Weder Innstetten noch Crampas vermögen es, sich mit dem eigentlichen Wesen Effis auseinanderzusetzen und entziehen sich einer Verantwortung. Der Verlust eines sicheren Halts setzt sich fort in der Abkehr der Eltern. Voran geht diesem Entzug einer stabilen und verlässlichen Basis das Gefühl der beständigen Bedrohung durch Außen. Sowohl die faktischen Erwartungen der Mutter und Innstettens als auch die subtile Gefahr durch den Spuk schaffen eine Atmosphäre der Einschüchterung. Bezeichnenderweise wird sich auch in diesem Fall die Prophezeiung der Trippelli am selben Abend bewahrheiten: „Überhaupt, man ist links und rechts umlauert, hinten und vorn. Sie werden das noch kennenlernen.“<sup>624</sup>

Die Verbindung des Sofas mit einer außerhalb der Ehe stattfindenden oder stattgefundenen Beziehung in *Effi Briest* findet in ähnlicher Weise in *L'Adultera* und *Cécile* statt. Der gepolsterte Platz wird häufig dann aufgesucht, wenn sich die jeweilige Frau in einer körperlich schlechten Verfassung befindet und ist verbunden mit einer *bewussten* Abkehr von der „normalen“ Sitzposition. Die Veränderung der körperlichen Haltung und gesundheitlichen Verfassung betont die Physis selbst, wodurch die Krankheit in Zusammenhang gebracht wird mit einer Veränderung der weiblichen (sexuellen) Identität oder einer veränderten Außensicht auf diese. Gesundheit und Krankheit, aufrechte und liegende Position korrespondieren dann mit gesellschaftlichem Konformismus und moralischer Degeneration.

Die Verbindung von Krankheit und Sexualität ist in *Cécile* besonders auffällig. Nachdem Gordon durch den Brief seiner Schwester von Céciles Vergangenheit erfahren hat, setzt er nach einiger Zeit seine Besuche im Haus der St. Arnauds wieder fort. Er findet Cécile wie gewöhnlich auf dem Balkon vor, jedoch hat sich ihre Sitzposition verändert:

„Cécile war wirklich leidend, hatte den Lieblingsplatz auf dem Balkon aber nicht aufgegeben. Die kleine Bank mit den zwei Kissen war fortgeräumt und statt ihrer stand eine Chaise longue da, darauf die Kranke ruhte [...]“<sup>625</sup>

Die Verschlechterung ihres Gesundheitszustandes spiegelt sich in Céciles körperlicher Haltung wider. Nicht mehr aufrecht sitzend begrüßt sie ihren Gast, sondern (halb) liegend. Die physische Position korrespondiert mit ihrer sozialen Stellung. Die Wahrnehmung der veränderten

---

<sup>623</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998., S. 7.

<sup>624</sup> Ebd., S. 109.

<sup>625</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 180.

Sitzposition entspricht *Gordons* Sicht auf Cécile. Die Informationen über ihre Zeit am Fürstenhof bewirken einen Verlust an Ansehen und betonen ihre Rolle als passives Objekt. Durch Céciles neue Sitzposition sieht er sich unbewusst darin bestätigt. Sie hat die förmliche und aufrechte Haltung verlassen und sich in die zwanglose Position gebracht, die durch die Bindung an die Krankheit ihre Körperlichkeit und somit auch ihre Sexualität akzentuiert. Das sich ihm darstellende Bild der halb liegenden Frau verweist darüber hinaus auf die zeitgenössischen Darstellungen der Prostituierten in der Malerei. Gordon leitet daraus eine Verfügbarkeit Céciles ab, die ihn dazu bringt, die von ihr aufgestellten Grenzen zu übertreten und sie zu bedrängen. Damit setzt er sich über die gesellschaftliche Konvention hinweg und verlässt den förmlichen Rahmen ihrer Freundschaft. Mit der Verlagerung auf den Sofaplatz kommt es zu einem fast vollständigen Verlust der Form: Céciles moralischer Formverlust findet aus Gordons Perspektive seine Entsprechung in ihrem Verlust der physischen Haltung und motiviert Gordons Missachtung der gesellschaftlich und persönlich geforderten Form. Ähnlich wie in *Effi Briest* verweisen die „zwei Kissen“<sup>626</sup> auf die Wahrung einer gesellschaftlich anerkannten und erwarteten Haltung. Verschwinden Kissenturm und Kissen „versinken“ beide Frauen und sehen sich mit strafenden, korrigierenden oder anmaßenden Reaktionen ihres Umfelds konfrontiert.

Auch in *L' Adultera* kommt es zu einem weiblichen Formverlust, bei dem körperliche und geistige Haltung korrespondieren.

„Sie lag leidend und abgehärmt, uneins mit sich und der Welt, auf dem Sopha und las ein Buch, und wenn sie's gelesen hatte, so durchblätterte sie's wieder, um sich einigermaßen zurückzurufen, was sie gelesen.“<sup>627</sup>

Melanies Leiden hat seinen Ursprung in ihrer Unzufriedenheit mit dem Verheimlichen der Affäre zu Rubehn, dem „Lügenspiel“<sup>628</sup>, und Van der Straatens „Zärtlichkeit“<sup>629</sup>, mit der er auf die Situation reagiert. Sie erträgt weder die Nähe des Ehemannes noch das Verstecken vor ihm. Das körperliche Leiden bringt ihre inneren Vorgänge, ihre Auseinandersetzung mit sich und der Welt nach außen. Der Platz auf dem Sofa stellt einen Ort dar, an dem sie sich in sich selbst zurückzieht und sich gleichzeitig ihrem Ehemann entzieht. Melanies Leiden wird zunächst als depressive Phase mit entsprechender Antriebslosigkeit beschrieben, die nach einigen Wochen zwar endet, jedoch von Stimmungsschwankungen und Reizbarkeit abgelöst wird. Der psychischen Erkrankung geht die körperliche Reaktion auf ihre Schwangerschaft am Ende des vorherigen Kapitels voraus. Sowohl physisch als auch psychisch befindet sich Melanie in einer Umbruchsituation. Der Platz auf dem Sofa ermöglicht es ihr, den Veränderungen zu begegnen und

---

<sup>626</sup>Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 180.

<sup>627</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 105.

<sup>628</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 106.

<sup>629</sup> Ebd., S. 105.

dabei, angesichts ihrer körperlichen Verfassung, auf Verständnis ihrer Umgebung zu hoffen. Der Ursprung sowohl ihres physischen als auch ihres psychischen Leidens ist Melanies außereheliche Affäre und die daraus resultierende Schwangerschaft. Sie ist nun gezwungen, sich mit den möglichen Konsequenzen ihres Handelns ebenso wie mit dem unbefriedigenden Zustand ihrer Ehe auseinanderzusetzen. Die Verlagerung auf dem Sofaplatz rekuriert somit auf ihre Sexualität. Die körperliche Schwäche, auf die die emotionale Instabilität folgt, sind Folgen einer Ausschweifung, einer Übertretung der Konvention. Ebenso wie auch Effi Briest wird Melanie sich im weiteren Verlauf mit den Folgen dieses Formverlustes und den Repressalien ihrer Umgebung konfrontiert sehen. Der Platz auf dem Sofa nimmt, anders als in *Effi Briest* oder *Cécile*, einen solchen Haltungs- beziehungsweise Formverlust nicht vorweg, sondern codiert die Auseinandersetzung mit diesem. In allen Fällen rückt er jedoch die weibliche Sexualität ins Zentrum der Betrachtung, die durch die Bindung an ein körperliches Versinken oder ein körperliches Leiden als negativ beziehungsweise als gefährlich konnotiert wird. Das Ausleben der Sexualität durch die jeweiligen Frauen stellt dadurch nicht nur einen Verlust der gesellschaftlich erforderten Haltung dar, mit dem eine Maßregelung durch außen einhergeht, sondern wird für die Frau selbst zur existenziellen Bedrohung. Lediglich Melanie ist es möglich, sich von den Reaktionen ihrer Umwelt zu distanzieren beziehungsweise ihr persönliches Glück trotz der sozialen Sanktionen zu verfolgen. Entsprechend wird ihr der Platz auf dem Sofa weder von außen zugewiesen, wie Effi Briest, noch ist die Sicht auf die Sitzende beeinflusst durch die Perspektive einer Figur, wie in *Cécile*. Melanie wählt diesen Platz mehr oder weniger freiwillig als Rückzugsort.

#### 7.6 Der Wohnraumverlust

Wohnen stellt die *existenzielle Daseinsform* des jeweiligen wohnenden Wesens dar. Die literarische Schilderung und Verarbeitung des Wohnens gibt Auskunft über die Bedingungen dieser Daseinsform, die Positionierung der Figur in ihrem jeweiligen sozialen Umfeld und ihre Fähigkeit, sich mit dieser Positionierung auseinanderzusetzen. Wohnen wird als *statischer* Zustand verstanden, der die Figur auf sich selbst zurückwirft. Wohnend reflektieren die Frauen ihre Lebensumstände, handeln, verharren oder fliehen. Umzüge und Wohnraumverluste stehen dieser Statik entgegen. Sie sind die Konsequenz der Reflexion beziehungsweise das Ergebnis einer mangelhaften Selbstbestimmtheit. Ein Wohnraumverlust kann daher entweder mit einer Identitätsstiftung oder einem Identitätsverlust einhergehen. Prinzipiell korreliert der Verlust einer heimatlichen Verortung mit einer Veränderung der jeweiligen Identität beziehungsweise der Positionierung innerhalb eines sozialen Raumes.

*Melanie und Lene – Wohnraumverlust als Identitätsstiftung*

Melanie Van der Straaten zieht im Laufe der Romanhandlung insgesamt viermal um. Jeder Umzug geht dabei mit einem neuen, mehr oder weniger einschneidenden Lebensabschnitt einher. Die einzelnen Wohnungen repräsentieren diese Lebensabschnitte, indem sie Melanies soziales Umfeld sowie ihre Positionierung innerhalb dieser verdeutlichen. Die Stadtwohnung dient der Begegnung mit dem sozialen Umfeld. Bei dem Abschiedsdinner, das vor Melanies Umzug in die Villa stattfindet, sind Vertreter des Militärs, Beamte und Künstler anwesend. Dieser „dem Hause zunächst stehende[r] Kreis“<sup>630</sup> repräsentiert den gesellschaftlichen Rahmen, „das Bezugs- und Aktionsfeld“<sup>631</sup> der Van der Straaten. Die Tiergartenvilla dagegen ermöglicht Melanies Rückzug und ein privateres Leben im Kreise ihrer Freundinnen Friederike von Sawatzki und Anastasia Schmidt. Die Mansardenwohnung stellt den Raum der Beziehung zu Rubehn dar, in dem sich auch die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und deren Reaktionen auf das Paar abspielt. Deutlich wird dies insbesondere an dem dort stattfindenden Gespräch zwischen Melanie und Friederike von Sawatzki, in dem Melanie sich für das Verlassen ihrer Kinder rechtfertigt. Ihr zweiter Umzug mit Rubehn ist die Konsequenz der sich verschlechternden finanziellen Lage und repräsentiert einen Lebensabschnitt, der von Melanie zwar Erwerbstätigkeit fordert, ihr aber genau dadurch zu letztendlicher Selbstverwirklichung verhilft und die Entwicklung einer stabilen Identität erfordert. Trotz der wesentlichen Funktionen, die die einzelnen Wohnungen haben, werden sie nur ansatzweise beschrieben. Wichtiger zu sein scheint der Umgang Melanies mit den dortigen Zuständen beziehungsweise Veränderungen. Nicht die Beheimatung steht im Vordergrund, sondern die Haltung, die Melanie gegenüber der jeweiligen Situation einnimmt sowie ihre individuelle Entwicklung und Selbstverwirklichung. Der Innenraum, insbesondere der Wohnraum als Raum der Stabilität und Sicherheit, steht in seiner Statik der Dynamik Melanies entgegen. Ihre Bewegungen, die häufigen Umzüge von einem (Wohn-)Raum in einen anderen, codieren den individuellen Weg, den sie geht und bei dem sie gesellschaftliche Sanktionen in Kauf nimmt. Die marginale Wohnraumbeschreibung lässt die Einbindung in eine familiäre oder soziale Struktur in den Hintergrund treten. Der Raum und dessen Repräsentations- und Verweisfunktion wird angesichts Melanies Positionierung zur Nebensache. Auch die verhältnismäßig ausführliche Beschreibung des ehelichen Raumes hat in erster Linie die Funktion, Melanies Differenz zu ihrem Ehemann zu verdeutlichen. Die spätere Abnahme der Raumbeschreibung korreliert mit Melanies Ausbildung ihrer Individualität. Je mehr sie sich ihrer selbst sicher ist, desto weniger Bedeutung kommt der direkten Umgebung zu. Eine

---

<sup>630</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 23.

<sup>631</sup> G. Zeitz, *Die poetologische Bedeutung des Romans „L' Adultera“ für die Epik Theodor Fontanes*. (Diss. Uni.), Frankfurt am Main 1977, S. 111.

konträre Positionierung, wie sie innerhalb des ehelichen Raumes noch stattfindet, verliert nach und nach an Notwendigkeit. Der Wohnraumverlust beziehungsweise das Aufgeben oder Verlassen eines Wohnraumes stellt sich in *L' Adultera* nicht als Form der Entwurzelung dar, sondern als Möglichkeit der Selbstverwirklichung. Melanies tatsächliche Beheimatung findet in keiner der beiden Ehen und entsprechend in keiner der verschiedenen Wohnräume statt. Vielmehr ist es ihr möglich, durch Selbstreflektion und die konkrete Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt eine Beheimatung in sich selbst zu finden.

Ähnlich wie Melanie entscheidet sich Lene selbst für das Verlassen ihres heimatlichen Raumes. Sie erträgt die Erinnerung an die gemeinsam mit Botho verbrachte Zeit nicht und bemüht sich aktiv um eine neue heimatliche Verortung. Der freiwillige Umzug verdeutlicht ebenso wie in *L' Adultera* die Fähigkeit, sich den leiderzeugenden Gegebenheiten zu entziehen und für die individuellen Bedürfnisse einzustehen. Der Einbruch der Realität in Bothos und somit auch Lenes Leben zieht nicht nur das Ende der Beziehung, sondern auch die „Vertreibung aus dem Paradies“, den Verlust des Wohnraumes und die Dekonstruktion der mit diesem verbundenen Illusion nach sich. Die neu bezogene Wohnung repräsentiert entsprechend die Realität, in der eine standesübergreifende Liebe nicht bestehen kann. Lenes Vernunftentscheidung wird „belohnt“, indem sie in der dortigen Nachbarschaft Gideon Franke kennenlernt, der sie, trotz ihrer vorherigen Beziehung, zur Frau nimmt. Das Verlassen des utopisch konnotierten Ausgangsraumes geht mit einer Richtigstellung der geforderten Verhältnisse einher. Der Umzug stellt insofern keine Entwurzelung oder keinen tatsächlichen Neuanfang dar, sondern vielmehr die „Rückkehr“ auf den ihr eigentlich zugewiesenen Platz. Der Ofen, der in beiden Wohnräumen als einziger Intérieurgegenstand beschrieben wird, macht deutlich, worin Lenes eigentliche Beheimatung besteht. Wichtig ist für sie in erster Linie die Beziehung zu Frau Nimptsch und deren Wohlergehen. Die Bindung der beiden Frauen sowie die mit dem Ofen einhergehenden Konnotationen und Assoziationen charakterisieren den heimatlichen Raum Lenes viel wesentlicher, als dessen räumliche Verortung.

#### *Effi, Cécile und Stine – Wohnraumverlust als Identitätsverlust*

Auch in *Effi Briest* sieht sich die Hauptfigur mit zahlreichen Umzügen und dem Verlust ihres Wohnraumes konfrontiert. Ähnlich wie in *L' Adultera* repräsentieren die einzelnen Umzüge den Beginn neuer Lebensabschnitte. Den schmerzlichsten Wohnraumverlust erleidet Effi durch den Umzug nach Kessin und das Verlassen des Raumes ihrer glücklichen Kindheit. Während des gesamten Romanverlaufs sehnt sie sich mehr oder weniger stark nach Hohen-Cremmen



zurück. Der zweite Umzug nach Berlin erscheint angesichts der Ereignisse in Kessin als Befreiung. Sie meint, sowohl Crampas und die mit ihm verbundene Geheimhaltung als auch den unheimlichen Spuk hinter sich lassen zu können.

„[I]ch habe mich ein ganzes Jahr lang und länger in diesem Haus gefürchtet, und wenn ich von hier fortkomme, so wird es, denk‘ ich, von mir abfallen, und ich werde wieder frei sein.“<sup>632</sup>

Effi erhofft sich von dem Umzug nach Berlin ein neues Leben und die Verbesserung ihrer Lebensumstände. Entsprechend motiviert ist sie bei der Wohnungssuche und der Gestaltung der neuen Wohnung.

„Die Mama, wie Du weißt, ist sehr bestimmt und kennt nur ihren eignen Willen. [...] Aber ich möchte gern eine Wohnung haben, die nach meinem Geschmack ist, und eine neue Einrichtung, die mir gefällt.“<sup>633</sup>

Sie tritt hier erstmals als selbstbewusste Frau auf, die ihre Bedürfnisse und Wünsche reflektiert und diese verbalisiert. Nachdem eine eigenständige Gestaltung des Kessiner Wohnhauses durch die Bedenken und Ermahnungen der Mutter sowie Innstettens Einrichtung bereits vor ihrem Einzug unterbunden wurde, will Effi nun den neuen Wohnraum nach ihren Vorstellungen ausstatten. Effis Hoffnung auf ein glücklicheres Leben wird bestärkt durch ein äußeres „Zeichen“, dem sie prophetische Kraft zuschreibt:

[Ich will] „es ganz ernsthaft als ein gutes Zeichen nehmen, daß mir, als erstes hier, von meinem Vetter Dagobert gesagt wurde: ‚Leid soll mir nicht widerfahren‘.“<sup>634</sup>

Auch sie selbst versucht, die eigene Zukunft positiv zu beeinflussen: Sie „erh[ebt] den Blick und falte[t] die Hände. ‚Nun, mit Gott, ein neues Leben! Es soll anders werden.‘“<sup>635</sup> Dem Gesagten wird in beiden Fällen eine performative Kraft zugesprochen. Grund hierfür ist Effis Bedürfnis nach aktivem Handeln, nach der Möglichkeit, ihr Leben von nun an selbst zu gestalten. Indem sie Dagoberts Wortwitz in ihrem Sinne deutet und durch das Gebet bekräftigt, kann sie, so ihre Hoffnung, den weiteren Verlauf ihres Lebens in Berlin maßgeblich mitbestimmen. Deutlich wird an Effis Glauben an die Macht des Gesagten jedoch auch ihr Anspruch an das Schicksal, dessen Gestaltung nicht über das bloße Wünschen hinausgeht. Wirklichkeit *soll* werden, was Effi sich vorstellt. Ihr Glaube an die Kraft der Worte entbindet sie von einer Wirklichkeitsgestaltung, der *konkrete* Überlegungen und *aktives* Handeln zu Grunde lägen. Die Wohnungssuche kompensiert die eigentlich notwendige Auseinandersetzung mit dem Zustand der Ehe sowie die Reflexion der Beziehung zu Innstetten und Crampas. Entsprechend verfällt sie, angesichts eines drohenden Konfliktes mit Innstetten, wieder in die Passivität und täuscht

---

<sup>632</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 215.

<sup>633</sup> Ebd., S. 219.

<sup>634</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 230.

<sup>635</sup> Ebd., S. 239.

Rheumatismus vor, um Berlin nicht mehr verlassen zu müssen. Auch der zuvor so dringliche Wunsch, die Wohnung nach *eigenen* Vorstellungen zu gestalten, bleibt unerfüllt:

„Hier muß es stehen,‘ so hab es unerbittlich geheißten, und immer habe sie’s [d. i. die Mama] getroffen, wodurch natürlich viel Zeit gespart und die gute Laune nie gestört worden sei.“<sup>636</sup>

Die ersten Wochen in der Keithstraße 1c scheinen dennoch positiv zu verlaufen und Innstetten bemerkt, „daß Effi sich unbefangener und heiterer g[iebt].“<sup>637</sup> Kurz darauf wird jedoch deutlich, dass Effis Versuch, die Vergangenheit, insbesondere den Spuk, hinter sich zu lassen, scheitert. Innstetten berichtet ihr davon, dass Johanna das Bild des Chinesen in ihrem Portemonnaie aufbewahrt. Im dem sich an diese Episode anschließenden Kapitel wird Effi ebenfalls von der Vergangenheit eingeholt. Während eines Aufenthaltes auf Rügen empfiehlt der Wirt ihr, in dem Dorf *Crampas* nach einer Ferienwohnung zu suchen. Auch der Spaziergang zum Herthasee und die mit diesem verbundene Geschichte der Opfersteine rufen in Effi die Erinnerung an die außereheliche Beziehung hervor, verunsichern sie und lassen sie den Aufenthalt auf Rügen schließlich ganz abbrechen. Das neu begonnene Leben, von dem Effi sich so viel erhofft hat, zeigt sich nun als zunehmend bedroht. Innerhalb ihres neuen Wohnraumes bleibt der bedrohliche Chinese präsent und auch außerhalb dieses Raumes kann sich Effi nicht ihrer Geschichte entziehen. Der Versuch, sich aktiv um einen Neubeginn zu bemühen, den Wohnraum zu gestalten und im Urlaub *ihren* Wunsch nach einer Privatwohnung durchzusetzen, scheitert an der Präsenz des Vergangenen, an der Gegenwärtigkeit des Kessiner Lebens, das sich in ihren neuen (Lebens-) Raum drängt.

Die sich ankündigende Bedrohung wird durch das Auffinden der Briefe real. Effi als ehebrechende Frau verliert ihren Wohnraum und zieht zunächst in ein Pensionat. Aus Roswithas Perspektive, die Effi dort besucht, erfährt der Leser von „grau und verstaubt aussehende[n] Wände[n]“<sup>638</sup>. Mit dem Aufdecken der Affäre geht eine soziale und wirtschaftliche Verschlechterung einher. Der äußere triste und trostlose Anschein des Zimmers korrespondiert mit Effis Situation. Verstoßen von den Eltern, nicht befugt Anni zu sehen und aufgrund der finanziellen Lage gezwungen, ein Zimmer zu nehmen, wird ihr nicht nur der tatsächliche (Wohn-) Raum, sondern auch ihr sozialer und familiärer Raum entzogen.

Auf den kurzen Aufenthalt in dem Pensionat folgt Effis Umzug in die Königgrätzerstraße. Sie warnt Roswitha, die sie dorthin begleiten will, und schildert ihr offen die derzeitige Situation:

---

<sup>636</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 239f.

<sup>637</sup> Ebd., S. 243.

<sup>638</sup> Ebd., S. 310.

„Ich bin nicht mehr wie damals; ich habe jetzt eine ganz kleine Wohnung genommen, und der Portier wird sich wohl nicht sehr um Dich und um mich bemühen. Wir werden eine sehr kleine Wirtschaft haben, [...]“<sup>639</sup>

Effi kann zwar das Pensionat verlassen, doch auch ihre neue Wohnung bleibt hinter der Ausstattung, dem Komfort und Prestige der bisherigen Wohnräume weit zurück. Sie selbst scheint unter diesen Umständen wenig zu leiden, schlimmer ist für sie die soziale und gesellschaftliche Ächtung, die sie erfährt. Anders als Melanie gelingt es ihr nicht, nach dem „moralischen Fehlverhalten“ für den eigenen Lebensunterhalt zu sorgen und bleibt auf die finanzielle Unterstützung ihrer Eltern angewiesen. Auch eine ehrenamtliche Tätigkeit als Nachhilfelehrerin, die sie von ihrem Alltag ablenken könnte, bleibt ihr verwehrt:

„[D]ie Damen nehmen mich nicht an und können es auch nicht. Und das ist das schrecklichste, daß einem die Welt so zu ist und daß es sich einem sogar verbietet, bei Gutem mit dabei zu sein.“<sup>640</sup>

Effi bleibt auf ihren Wohnraum, auf das Zusammenleben mit Roswitha beschränkt. Sie hat keinen Zugang mehr zu einem Außen, zu einer Gesellschaft, die sich vor ihr als Ehebrecherin verschließt.

Während die Wohnräume in Hohen-Cremmen und Kessin detailreich beschrieben werden, fällt die Schilderung von Interieur oder Gestaltung der beiden anderen Wohnungen sehr knapp aus. Die mangelhafte Beschreibung zeigt die Bedeutungslosigkeit und die damit verbundene Ausichtslosigkeit der daran gebundenen Lebensabschnitte. Zentraler als die Wohnräume selbst ist die soziale Semantik, die mit diesen einhergeht. Beide codieren eine gesellschaftliche Ächtung, ein ausgeschlossen-Sein aus einem begrenzten Kreis und eine damit verbundene Isolation. Eine heimatliche Verortung kann vor diesem Hintergrund nicht mehr stattfinden. Ähnlich wie in *L'Adultera* korrespondiert das Wohnen mit dem sozialen Status der Frau. Die moralische Verfehlung, der Ehebruch, zieht eine Verschlechterung der Wohnverhältnisse nach sich. Während Melanie den Wohnraumverlust jedoch bewusst in Kauf nimmt, begegnet Effi diesem als passives Opfer.

Effis letzter Umzug führt sie wieder in ihren Ausgangsraum, nach Hohen-Cremmen. Keine der einzelnen Zwischenstationen konnte ihr eine heimatliche Verortung bieten oder den ersten Wohnraumverlust kompensieren. Sie erscheint in jedem ihrer Wohnräume als Fremde und sieht sich mit Formen der Isolation und Bedrohung konfrontiert. Der beinahe traumatische Verlust des Wohnraumes ihrer Kindheit erscheint vor diesem Hintergrund als Identitätsverlust. Es gelingt ihr nicht, die eigene Identität, eigene Bedürfnisse oder das eigene Glück angesichts ihrer Umwelt zu behaupten oder zu verteidigen. Erst in Hohen-Cremmen kann sie sich, trotz

---

<sup>639</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 311.

<sup>640</sup> Ebd., S. 315.

schwerer Krankheit, wieder heimisch fühlen: „Ich mag nicht mehr weg von Hohen-Cremmen, hier ist meine Stelle.“<sup>641</sup> Mit der Rückkehr in den Ausgangsraum geht das Wiederfinden der eigenen Identität einher.<sup>642</sup> Entsprechend ihrem eigentlichen Wesens unternimmt sie zahlreiche Spaziergänge, hält sich in der Natur auf und schaukelt sogar. Innerhalb des Hauses beschäftigt sie sich mit „allerlei Wirtschaftlichem und [sorgt] für Ausschmückung und kleine Verbesserungen im Haushalt.“<sup>643</sup> Es ist ihr nun *erstmal*s möglich, sich tatsächlich mit der Gestaltung *ihrer* Wohnraumes zu beschäftigen. Hieran wird deutlich, wie gravierend Effis erster Wohnraumverlust für sie ist. Mit dem Weggang aus Hohen-Cremmen geht eine von außen geforderte Transformation ihres Wesens einher. Zahlreiche Formen der Korrektur führen dazu, dass sie der von dem Außen angenommenen Schwäche, der mangelnden Festigkeit und Passivität, entspricht und die Rolle des dulddenden Opfers annimmt. Erst durch die Rückkehr, die Kompensation des ersten Wohnraumverlustes, kann Effi aus dieser Rolle heraustreten und selbstbestimmt *handeln*.

Die Verbindung von moralischem Vergehen und dem Verlust des Wohnraumes zeigt sich auch in *Cécile*. Das gesellschaftlich geächtete Ereignis fand hier in der Vergangenheit statt. Eine heimatliche Verortung Céciles kann seither nicht mehr stattfinden. Sie pendelt zwischen der Stadtvilla und Aufhalten auf Norderney oder dem Gut und tritt innerhalb ihres Wohnraumes als erst kürzlich zurückgekehrte Fremde auf. Die Dynamik dieses Pendelns ebenso wie die mangelhafte Verortung Céciles innerhalb der Villa entspricht dem *Bild*, das sowohl der Leser als auch Gordon von ihr hat: Sie ist nur schwer greifbar und entzieht sich immer wieder einer längeren Beobachtung. Der in der Vergangenheit stattgefundene Wohnraumverlust, das Verlassen der fürstlichen Familie und St. Arnauds „Befreiung“, ermöglichen es ihr zwar, ein zumindest teilweise gesellschaftlich rehabilitiertes Leben in den besseren Kreisen zu führen, jedoch sieht sie sich hier konfrontiert mit der Angst vor der Aufdeckung ihrer Vergangenheit und gesellschaftlicher Ächtung. Sie ist gezwungen, sich in die selbst gewählte Isolation zu begeben. Die Zeit als Fürstengeliebte wird für Cécile unter anderem dann präsent, wenn sie durch Räumlichkeiten oder Interieurgegenstände an diese erinnert wird. Schlösser oder verlassene Häuser, die auf eine vergangene und oder überholte Zeit rekurrieren, rufen in ihr die Erinnerungen an die eigene Geschichte auf.<sup>644</sup> Der damalige Wohnraum spiegelt sich somit in dem sie mehr oder

---

<sup>641</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 335.

<sup>642</sup> Vgl. dazu und insbesondere zur Ambivalenz der wiedergefundenen Identität KAPITEL 11.1 DER OFFENE RAUM – EFFI BRIEST

<sup>643</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 330.

<sup>644</sup> vgl. dazu KAPITEL 8.3.2 „JETZT ABER PROGRAMM, HERR VON GORDON.“

weniger alltäglich umgebenden Raum. Ähnlich wie Effi Briest kehrt auch sie im Tod wieder in den Raum ihrer Jugend zurück:

„Ich wünsche nach Cyrillenort überführt und dem dortigen Gemeindegirchhofe, zur Linken der fürstlichen Grabkapelle, beigesetzt zu werden. Ich will der Stelle wenigstens nahe sein, wo *die* ruhen, die in reichem Maße mir *das* gaben, was mir die Welt verweigerte: Liebe und Freundschaft, und um der Liebe willen auch Achtung...“<sup>645</sup>

Der stattgefundene Verlust des ehemaligen Wohn- und Lebensraumes geht für Cécile mit einem Verlust der wahrhaft empfundenen Zuneigung einher. Dass sie die Achtung und Freundschaft der Fürstenfamilie mit ihrer körperlichen Verfügbarkeit bezahlt, ist Cécile nicht bewusst. In Erinnerung bleibt ihr lediglich die Unbeschwertheit des Daseins am Hof.<sup>646</sup>

Sowohl Effi als auch Cécile werden ihrer heimatlichen Verortung entrissen und können eine solche fortan nicht mehr finden. Céciles moralische Verfehlung sowie Effis wesentliche Charakterzüge werden durch das Entziehen einer heimatlichen Verortung sanktioniert. Die Rückkehr zu dieser und insbesondere der intensive Wunsch der Frauen danach charakterisieren beide als Fremde innerhalb der zwischenzeitlich zugewiesenen Wohn- und Lebensräume. Sie bleiben wesentlich verhaftet in der jeweiligen Vergangenheit und den damit verbundenen Prämissen. Beide scheitern langfristig an dem Verlust der ursprünglichen Heimat. Während Lene das Verlassen des paradiesischen Raumes ihrer Jugend aktiv vorantreibt und sich der Realität stellt, können Effi und Cécile das erlittene Trauma nicht überwinden und sind nicht fähig, den eigenen und individuellen Platz in der Welt zu verteidigen.

In *Effi Briest* und *Cécile* findet der Wohnraumverlust zu *Beginn* einer Persönlichkeitsentwicklung statt und wirkt sich entsprechend auf das weitere Leben der Frauen aus. In *Stine* dagegen markiert der Verlust der heimatlichen Verortung das *Ende* einer Ereignisabfolge und stellt die Konsequenz der zuvor getroffenen Entscheidungen dar. Stines Zimmer repräsentiert ihre moralische Aufrichtigkeit und Standhaftigkeit, von der sie während der gesamten Romanhandlung nicht abweicht, entsprechend unverändert bleibt ihre Wohnsituation. Zu einem Verlust des Wohnraumes kommt es erst, als Stine, völlig entkräftet nach der Rückkehr von Waldemars Begräbnis, nicht mehr in der Lage ist, in ihr Zimmer zu gelangen. Ihre Entsagung aus Vernunft ist der Grund für Waldemars Suizid, für den sie nun ebenso wie für die eigene Trauer Verantwortung übernehmen muss. Die Auseinandersetzung damit repräsentiert das Verlassen des Wohnraumes. Sie begibt sich in ein Außen, verlässt den schützenden Raum ihres Zimmers und sieht sich konfrontiert mit den direkten Auswirkungen ihrer Entscheidung. Das Verlassen des Wohnhauses, Stines einziger Aufenthalt in einem Außen während der gesamten

---

<sup>645</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 215. (Hervorh. i. O.)

<sup>646</sup> vgl. K. Tebben, *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe*. Heidelberg 2011, S. 263.

Romanhandlung, gipfelt für sie in dem völligen Zusammenbruch.<sup>647</sup> Während Effi, Cécile und auch Melanie aufgrund eines *Verstoßes* gegen die Moral gezwungen sind, ihren Wohnraum zu verlassen, ist es bei Stine die *Aufrechterhaltung* der moralischen Grundsätze, die ihren Wohnraumverlust bewirkt. Ihre Vernunft lässt sie an der Welt scheitern, ebenso wie Effi, Melanie und Cécile aufgrund ihres Gefühls nicht in der Welt bestehen können. Wie auch in *Cécile* und *Effi Briest* ist auch in *Stine* das Verlassen des ursprünglich heimatlichen Raumes, des eigenen Zimmers, existenziell bedrohlich. Für alle Frauen führt der Weg aus ihrem eigentlichen heimatlichen Raum in den Tod. Der Verlust des Wohnraumes geht einher mit dem Verlust der jeweiligen Identität, dem eine Sanktionierung, ein Korrektiv oder die ungeahnte Konsequenz der Vernunftentscheidung vorangeht. Während Effi und Cécile zumindest im Tod in einen heimatlichen Raum zurückkehren, bleibt Stines Ende ungewiss.

Die Untersuchung des Wohnraumverlustes macht deutlich, woran die Frauen wirklich scheitern. Zwar sehen sich alle mit den Auswirkungen der gesellschaftlichen Konventionen konfrontiert, *Stine* zeigt jedoch, dass es um mehr geht, als um den Verstoß gegen soziale Direktive. Hier kommt es zu keinem moralischen Grenzübertritt, zu keinem tatsächlichen Vergehen und dennoch missglückt der individuelle Lebensentwurf. Grundlegend für das Scheitern der Frauen ist deren Entwurzelung, die mit einer Beschneidung der jeweiligen Identität einhergeht. Stine versucht zwar, die eigenen Grundsätze, das eigene Dasein gegen ein Außen zu verteidigen, die empfundene Zuneigung zu Waldemar korrigiert beziehungsweise hinterfragt jedoch ebenso ihr Selbstbild, wie es Innstettens Spuk mit Effis Wesen tut. Die Abweichung von der ursprünglichen Daseinsform, sei es in Hohen-Cremmen, in dem kleinen Zimmer oder am Hof der Fürstenfamilie, entzieht den Frauen ihre sichere Grundlage. Das Verlassen des Wohnraumes ist somit Konsequenz einer Korrektur, die das eigentliche Wesen der Frauen beziehungsweise des eigenen Selbst verkennt. Der Wohnraum korrespondiert mit diesem Wesen, mit der ursprünglichsten und authentischsten Daseinsform der Frauen. Sie alle sind gezwungen, diese Daseinsform in Frage zu stellen und scheitern letztlich daran.

### 7.7 Ordnung und Statik – Innen- und Wohnräume

In den verschiedenen Ausgangsräumen der einzelnen Romane wird die prinzipielle Ordnung angelegt, die der diegetischen Welt zu Grunde liegt. Hier zeigt sich das semantisch aufgeladene Feld, in dem eine Figur zu Beginn verortet ist und das sie im Laufe der Handlung verlässt, um sich an eine klassifikatorische Grenze im Sinne Lotmans heranzutasten. Innen- und Wohnräume

---

<sup>647</sup> Vgl. ausführlich zu Stines Weg zu Waldemars Begräbnis KAPITEL 8.6 „WAR JA‘ NE HALBE LANDPARTIE...“ – ZUM FRIEDHOF.

weißen eine semantische Ähnlichkeit zu den einzelnen Ausgangsräumen auf, da sich in ihnen die gültige Ordnung konkretisiert und sich deren Auswirkungen auf die Privatheit der Figuren zeigen. Sie verweisen somit, auch wenn sie erst nach dem Grenzübertritt betreten werden, auf die Struktur und Norm des Ausgangsraumes, auf den Raum diesseits der Grenze.

In *Effi Briest* werden innerhalb der Innenräume die Bedingungen geschaffen, die zu einem Grenzübertritt führen, die Effi zu einem Bruch mit der Norm drängen. Hier wird deutlich, inwieweit Erwartung und Direktive auf die junge Frau einwirken. Die Wohnräume, die nach dem Ehebruch bezogen werden, veranschaulichen die Gültigkeit der bestehenden Werte und Normen, indem hier die Sanktionen deutlich werden, mit denen sich die Ehebrecherin konfrontiert sieht. In Innen- und Wohnräumen gilt somit dieselbe Ordnung und dieselbe Wertehierarchie, die auch im Ausgangsraum vorgegeben wird. Eine heimatliche Verortung kann innerhalb dieser Räumlichkeiten nicht stattfinden. Zu stark drängen sich die gesellschaftlichen Regularien in den Wohnraum, als dass eine individuelle Entfaltung Effis möglich wäre. Sie flieht in Grenzräume in der Hoffnung, dort ihr Bedürfnis nach „Zerstreuung“<sup>648</sup> befriedigen zu können und sich den Vorgaben von Mutter und Ehemann zu entziehen.

In *Irrungen Wirrungen* ist es die soziale Determination Lenes und Bothos, die innerhalb der Innen- und Wohnräume deutlich wird, und die sie sie zwingt, ihre Zweisamkeit in eine Heterotopie auszulagern und sich der klassifikatorischen Grenze anzunähern. Die Raumbeschreibung und -Wahrnehmung von Lenes Wohnraum veranschaulichen die idealisierte und realitätsferne Wirklichkeitsauffassung, insbesondere Bothos, die wesentlich ist, für die Beziehung zwischen Arbeiterin und Baron. Diese Idealisierung kennzeichnet die *dort gelebte* Ordnung, die eine standesübergreifende Liebe ermöglicht, als idealisierte, naive Vorstellung. Durch Bothos Wohnraum, der eine Wirklichkeit repräsentiert, in der die soziale Determination durchaus Annehmlichkeiten zu bieten hat, wird der illusorische Charakter der standesübergreifenden Liebe bestätigt. So ist es nicht nur die gesellschaftliche Ordnung, die die Beziehung bedroht, sondern beinahe wesentlicher Bothos verdrängte Standesdünkel und Bequemlichkeit. Die im Ausgangsraum angelegte Atmosphäre des Märchenhaften und Utopischen konkretisiert sich in Lenes Wohnraum durch deren Betonung, in Bothos Wohnraum durch die Sichtbarwerdung des Tatsächlichen. Innenräume veranschaulichen somit den Raum diesseits der Grenze, da hier deutlich wird, dass der (Wieder-) Eintritt in die Realität, die Rückkehr der Figuren auf den ihnen zugewiesenen Platz zwingend ist. Sobald dies geschieht, Lene in Erscheinung tritt und Botho sich bereitwillig der an ihn herangetragenen Verantwortung unterwirft, verlassen sie nicht nur

---

<sup>648</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 35.

den zu Beginn angelegten topographischen Raum der Dörrschen Gärtnerei, sondern auch das semantische Feld der Utopie beziehungsweise der Idylle.

Stines Ausgangsraum veranschaulicht durch die Beschreibung der verschiedenen Beobachterpositionen das wertende und erwartende gesellschaftliche System, mit dem sich Waldemar und Stine konfrontiert sehen. Innerhalb des Hauses zeigt sich jedoch auch die *tatsächlich gelebte* Ordnung, wodurch die Wohnräume auf die Problematik zwischen individuellem Glück und gesellschaftlicher Anerkennung verweisen. Die prinzipielle Ordnung, die im Ausgangsraum entworfen und im Innenraum gelebt wird, basiert auf der angenommenen Vereinbarkeit von sozialer Akzeptanz und Verwirklichung des individuellen Lebensentwurfes. Innerhalb dieser Ordnung nimmt Stine jedoch von Beginn an eine Sonderrolle ein, was ihren späteren Grenzübertritt vorwegnimmt.

In *L' Adultera* zeigen sich innerhalb des ehelichen Raumes die Bedingungen und der Zustand der Vernunfteheliche, in der Van der Straaten durch Dominanz versucht, dem gefürchteten Ehebruch entgegenzuwirken. Seine Übergriffigkeit ist es, die Melanie in Rubehns Arme treibt. Die Trennung zwischen drinnen und draußen, die den Ausgangsraum grundlegend bestimmt, sowie Melanies Bezug zu einem Außen deuten ihre Bewegung aus diesem Raum und der unbefriedigenden Ehe an und bilden die Grundlage für den Grenzübertritt.

Ausgangs- und Innenraum codieren in *Cécile* weniger eine bestimmte Ordnung als die Dynamik und Veränderlichkeit des sozialen Raumes, in dem die Balance zwischen Nähe und Ferne, zwischen Raumaneignung und Raumausgrenzung, zwischen Isolation und Teilhabe immer neu ausgelotet werden muss. Gordons Grenzübertritt zwingt Cécile zu einer Positionierung und zu einer Verteidigung. Zentrale Voraussetzung für die Eskalation ist die Instabilität des sozialen Raumes, die Gleichzeitigkeit von Céciles Bedürfnis nach Schmeichelei einerseits und Rückzug andererseits, sowie die im Ausgangsraum angedeutete Raumaneignung, die sich auf den generellen Umgang der Männer mit Cécile übertragen lässt.

Prinzipiell zeichnen sich Innen- und Wohnräume durch eine natürliche Statik aus, die die unumstößliche Gültigkeit einer offiziellen Ordnung, einer gesellschaftlich erwarteten Haltung und einer spezifischen Wertehierarchie kodiert. Die spezifischen Wohnräume sowie der Aufbau der einzelnen Ausgangsräume verdeutlicht die konkrete, gelebte Ordnung sowie die Problematik, mit der sich die Figuren im weiteren Verlauf konfrontiert sehen. Innerhalb der Wohn- und Innenräume wird ersichtlich, wie die Figuren zu ihrer Umgebung, zu bestimmten Direktiven und Normen stehen. Als wesentlichste und direkteste Umgebung des Einzelnen offenbart der private Wohnraum die grundsätzlichen Problematiken des Individuums angesichts seiner



unmittelbaren Umwelt. In allen Fällen stehen die Schwierigkeiten in Zusammenhang mit der Thematik der Einengung und der fehlenden Beheimatung. Die topologische Begrenztheit des Innenraumes vermag dies besonders eindrücklich zu veranschaulichen. Auch die Tatsache, dass sich die Figur hier nur bedingt von anderen Figuren zurückziehen kann, gezwungen ist, an einem gesellschaftlich regulierten Beisammensein teilzuhaben, lässt Innenräume zum Indiz einer Gesellschaft werden, in der das Private nicht dem Individuum überlassen werden kann. Zentral in der Begegnung mit dem sozialen Umfeld ist das Wahren der Haltung. Inwieweit dies glückt, lässt sich an der Wahl spezifischer Sitzgelegenheiten ablesen, ebenso wie die Zuweisung eines Sitzplatzes die erwartete Haltung kodiert. Innenräume veranschaulichen somit nicht nur das Private der Figuren, sondern durch ihre Füllung mit Interieur auch die ihnen zugewiesene „Tätigkeit“, ihr Entsprechen mit einer bestimmten Rolle, beispielsweise der Arbeiterin, der jüngeren Ehefrau oder der kränkelnden Schönen. In Innen- und Wohnräumen zeigen sich Begrenzungen, Erwartungen, die unbedingte Gültigkeit der Ordnung und die Unfähigkeit als Individuum den eigenen Lebensraum selbst zu gestalten. Dies sind die grundlegenden Bedingungen für den Bruch mit einer spezifischen Norm und das Betreten eines Grenzraumes, von dem sich die Figur zumindest für den Moment eine Flucht aus bestehenden Verhältnissen verspricht. Durch die im Ausgangsraum angelegten semantischen Felder deutet sich an, dass dieser Bruch nicht zwangsläufig ein tatsächliches „Vergehen“ wie den Ehebruch bedeuten muss, sondern sich auch in der Nichteinhaltung einer inner- und außerliterarischen Erwartung oder der Reaktion auf einen Grenzübertritt durch außen manifestieren kann.

## **8 Die Heterotopien**

Ausgehend von Foucaults Heterotopiekonzept werden unter Heterotopien Räume verstanden, „die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen“<sup>649</sup>. Die Heterotopie besitzt dadurch eine Kommentarfunktion für den umgebenden und angrenzenden Raum. Prinzipiell können sich Heterotopien sowohl in Innen- als auch in Außenräumen manifestieren. Während des Aufenthaltes der Figur in einem *heterotopischen Raum* spitzt sich in den meisten Fällen das Sujet zu, da sich die Figur hier mit der vorgegebenen Ordnung auseinandersetzt, diese hinterfragt oder mit einer „Störung“ durch außen konfrontiert ist und dadurch gezwungen ist, sich mit der eigenen Positionierung zu beschäftigen. Innerhalb der Heterotopien kommt es jedoch (*noch*) nicht zu einem Grenzübertritt im Sinne Lotmans. Es zeigen sich hier lediglich Tendenzen beziehungsweise Entwicklungen, die

---

<sup>649</sup> M. Foucault, Die Heterotopien. Berlin 2005, S. 10.

auf einen (zukünftigen) Grenzübertritt verweisen, diesen vorwegnehmen oder die Grundlage für das endgültige Verlassen der prinzipiellen Ordnung bilden. Der heterotopische Raum bildet somit keine schlichte Opposition zu dem umgebenden Raum, sondern steht in einer relationalen *Wechselbeziehung* zu diesem.<sup>650</sup> Eine Heterotopie setzt der jeweiligen Ordnung zwar ein antagonistisches Element entgegen, bricht die schlichte Opposition jedoch, indem sie das Ausgegrenzte, dasjenige was sich jenseits der prinzipiellen Ordnung befindet, in sich integriert und dadurch das „Ausschließen und das Einschließen paradoxal aufeinander bezieht“.<sup>651</sup> Die herrschenden Ordnungsstrukturen, Normen und Konventionen sind in der Heterotopie zwar (kurzzeitig) aufgehoben oder gelockert, dadurch jedoch häufig umso präsenter, da die „Andersartigkeit“ der an die Heterotopie geknüpften Situation deutlich ist. Je stärker ein einzelnes Element aus dem momentanen Raum, aus der momentanen Situation ausgegrenzt wird, desto stärkeren Einfluss übt es auf die Figuren aus. Eine Veränderung ist in der Heterotopie zwar möglich, wird aber erst innerhalb des *Schwellenraumes* zwingend.<sup>652</sup> Die Grenze zwischen zwei semantisch aufgeladenen Feldern ist innerhalb des Schwellenraumes sowohl für die Figur als auch den Leser deutlich sichtbar. Diese Deutlichkeit muss in den Heterotopien nicht gegeben sein. Der Aufenthalt am heterotopischen Wasser stellt beispielsweise für Effi oder Melanie nicht per se eine problematische Tatsache dar oder wird von ihnen mit einer inneren Abwendung von ihren Ehemännern gleichgesetzt, wie es aus der Perspektive des Lesers geschieht. Innerhalb des Schwellenraumes kommt es dagegen zu einem bewussten Bruch mit einer vorgegebenen Konvention. Dabei verstößt die Figur sowohl gegen die innerliterarische als auch gegen die im Ausgangsraum angelegte Ordnung. Was sich in den Heterotopien andeutet, wird somit in den Schwellenräumen konkret. Hier ergibt sich die handlungsfördernde und handlungsbestimmende *Transformation*, durch die die Figur den Ausgangsraum und dessen Ordnung verlässt. Durch die erfolgenden Grenzüberschreitungen beziehungsweise Grenzverletzungen entstehen konkrete Handlungsräume, also Räume, in denen der Figur eine bewusste Positionierung, Handlung oder Haltung abverlangt wird.<sup>653</sup>

---

<sup>650</sup> Vgl. B. Moussa, *Heterotopien im poetischen Realismus*. Bielefeld [u. a.] 2012. S. 34.

<sup>651</sup> V. Borsò, *Grenzen, Schwellen und andere Orte*. In: V. Borsò, R. Görling (Hrsg.), *Kulturelle Topographien*. Stuttgart 2004, S. 30.

<sup>652</sup> Vgl. G. Lehnert, *Einsamkeit und Rausche. Warenhäuser und Hotels*, in: G. Lehnert (Hrsg.), *Raum und Gefühl*. Bielefeld 2010, S. 155.

<sup>653</sup> Vgl. K. R. Scherpe, *Ort oder Raum? Fontanes literarische Topographie*, in: H. D. von Wolzogen [u. a.] (Hrsg.), *Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts*. Würzburg 2000, S. 165.

### 8.1 „Das Wasser hat eine scheidende Kraft.“<sup>654</sup> – An und auf dem Wasser

Ein heterotopischer Raum, der in beinahe allen hier untersuchten Räumen auftaucht, ist der Raum am oder auf dem Wasser. Der Topos Wasser ist ein von Fontane häufig verwendetes Motiv, um insbesondere die Befindlichkeiten und Stimmungen der Frauen zu verdeutlichen.<sup>655</sup> So wird beispielsweise der durch die Frau begangene Ehebruch mit der Semantik des Schiffbruchs oder des flutenden Wassers in Verbindung gebracht oder durch diese angedeutet. Dieser „Katastrophe“ voraus geht meistens eine ruhige Kahnfahrt oder ein fröhlicher Ausritt am Strand. Die Abgründe des Wassers, die Gefahren, die von diesem potenziell ausgehen, sind dabei präsent beziehungsweise bilden die Grundlage des „Vergnügens“. Die *versteckte* Bedrohung durch das Wasser, die von „oben“ beziehungsweise auf den ersten Blick nicht sichtbar ist, versinnbildlicht das Seelische und Innermenschliche der Figuren,<sup>656</sup> die ebenfalls „unter“ der Oberfläche des Bewusstseins oder des Wahrnehmbaren liegen und dort auf den Ausbruch warten. Die Frauen, die von dem Element des Wassers gleichzeitig angezogen und bedroht sind, weisen alle einen ähnlichen Charakter auf. Sie sehnen sich nach einer Form der Abwechslung, nach Befriedigung ihrer Bedürfnisse, sind sich jedoch bewusst, dass dies einer herrschenden Norm entgegensteht oder gefährlich für sie sein könnte. Das Wasser und sein Potenzial, die Figur in Bewegung zu versetzen oder sie zu überschwemmen und in die Tiefe zu reißen, verdeutlicht den weiblichen Zustand zwischen Sehnsucht und ausgeliefert-Sein, indem es zugleich Unterhaltung wie auch Untergang birgt. Die Bewegung der Frauen hin zum Wasser geht in allen Fällen einher mit dem Versuch, sich einer bestehenden und beengenden Situation zu entziehen, selbstbestimmt zu handeln und endet in einer für die Frau mehr oder weniger bedrohlichen Situation. Sie sieht sich auf dem Wasser Flut, Schloos oder Wellen ausgesetzt, gegen die sie nicht oder nur schwer ankommt. Einmal auf dem Wasser ist es nicht mehr die Frau, die die Situation beherrscht, sondern die Naturgewalt. Das Element des Wassers zeigt in seiner Unkalkulierbarkeit, dass die *völlige* weibliche Selbstbestimmung nicht möglich ist. Der Versuch der Selbstbestimmung korreliert in den hier untersuchten Fällen mit einer Abwendung von dem bestehenden Eheleben und einer Hinwendung zu dem „anderen Mann“. Innerhalb der Heterotopie an oder auf dem Wasser kommt es zu Annäherungen, die unter „normalen“ Umständen nicht vertretbar wären. Weibliche Sexualität und das Bedürfnis nach körperlicher und emotionaler Nähe werden auf oder an das Wasser ausgelagert. Selbstbestimmung und Bedürfnisbefriedigung werden zum Auslöser des Untergangs und der Zerstörung der weiblichen Identität.

---

<sup>654</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 195.

<sup>655</sup> Vgl. K. Müller, Schlossgeschichten. Eine Studie zum Romanwerk Theodor Fontanes, München 1986, S. 44.

<sup>656</sup> Vgl. ebd., S. 43.

Die Frau wird zum beständig bedrohten Wesen, deren Sexualität sie zwingt, sich zwischen individuellem Glück und einem Leben entsprechend der Norm zu entscheiden. Die Verbindung aus Wasser, Gefahr, Sexualität sowie Selbstverwirklichung charakterisiert die Frauen als prinzipiell *defizitär* und *fremdbestimmt*. Die kulturell bedingte Schwäche, mit der sie dem zeitgenössischen Frauenbild entsprechen, äußert sich häufig in physischer Schwäche, in Krankheit oder Unwohlsein.<sup>657</sup> Das Schwanken auf dem Wasser ist dafür symptomatisch. Hier entziehen sich die Frauen mehr oder weniger bewusst den an sie gestellten Anforderungen, beispielsweise der Rolle als Ehefrau, können jedoch mit der neu gewonnenen „Freiheit“, mit der Bewegtheit des Elements, nicht umgehen und verfallen in die Position des passiven Subjekts, des kränkelnden Opfers.

#### 8.1.1 „Geht nicht, [...] Hafenpolizei.“<sup>658</sup>

Die Wassermetaphorik ist in *Effi Briest* wohl am deutlichsten und zieht sich motivisch durch den gesamten Roman. Bereits im Ausgangsraum zeichnet sich die Konnotation des Wassers als gefährlich ab. Gleichzeitig wird dort auch Effis Hang hin zum Wasser sowie ihre Faszination für die mögliche Bedrohung deutlich. Effi entspricht dadurch Fontanes typischer Melusinengestalt, die prinzipiell nur schwer in ein soziales Gefüge integriert werden kann und der die vollständige Erfüllung versagt bleibt.<sup>659</sup>

#### *Abwechslung aus dem Wasser*

Zu einer ersten Bindung des „anderen Mannes“ an das Wasser kommt es, als Crampas Ende September nach einem Bad im Meer an die Veranda tritt, auf der Innstetten und Effi sitzen. Die Gefahr, die von dem kalten Wasser ausgeht, wird von den beiden Männern zum Anlass genommen, halb scherzhaft, über Crampas' Todesart zu spekulieren:

„Wer für den Strick geboren ist, kann im Wasser nicht umkommen“. [...]

„Und doch steckt etwas Aufrichtiggemeintes dahinter, wenn ich da eben sagte, die See werde mir nichts anhaben. Es steht mir nämlich fest, daß ich einen richtigen und hoffentlich ehrlichen Soldatentod sterben werde. Zunächst bloß Zigeunerprophezeiung, aber mit Resonanz im eigenen Gewissen.“<sup>660</sup>

Crampas wird nur teilweise Recht behalten. Zwar ist es nicht direkt das Wasser, aber es ist seine Verbindung, die er zum Wasser hat, die ihn umbringen wird. Auch die Prophezeiung wird sich nur halb bewahrheiten: Es ist nicht der Soldatentod auf dem Schlachtfeld, der ihn ereilt, dennoch legitimiert ein militärischer Ehrenkodex seine Tötung. Crampas inszeniert sich gegenüber

---

<sup>657</sup> Vgl. K. Müller, *Schlossgeschichten*. München 1986, S. 44.

<sup>658</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 150.

<sup>659</sup> Vgl. D. Downes, *Effi Briest*. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.), *Fontane Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 637.

<sup>660</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 145.

Innstetten und Effi als Bezwingen des gefährlichen Elements. Er stellt sich dem Wasser, wohl wissend um dessen vernichtendes Potenzial. Crampas rückt dadurch in die Nähe Effis, die ebenfalls einen Hang zum Risiko hat.

„Ich klettere lieber und ich schaukle mich lieber, und am liebsten immer in der Furcht, daß es irgendwo reißen oder brechen und ich niederstürzen könnte. Den Kopf wird es ja nicht gleich kosten.“<sup>661</sup>

Gleichzeitig wird Crampas in Opposition zu Innstetten gebracht, der die Unverantwortlichkeit des morgendlichen Bades hervorhebt und Crampas' Unvernunft eine mögliche Strafe durch die Götter anmahnt. Effi, gelangweilt von dem Thema der Männer, lenkt das Gespräch auf die anstehenden „Resourchenabende“<sup>662</sup>, also auf *ihre* Sphäre, auf die Thematik der Unterhaltung und Kurzweil. Innstetten verstummt. In seiner gesellschaftlichen Rolle des Beamten tut er sich schwer, an einem derartigen Gespräch teilzuhaben.<sup>663</sup> Dadurch verstärkt sich die Differenz zwischen Innstetten und Crampas, der durch galante Schmeicheleien und sein Bemühen, den Verlauf der Abende mitzugestalten mehr oder weniger unbewusst zu Effis Retter aus der bedrückenden Langeweile avanciert. Effis im vierten Kapitel gegenüber der Mutter formulierte Forderung an das Leben scheint sich durch Crampas zu erfüllen.

„[J]a, Zerstreuung, immer 'was neues, immer 'was, daß ich lachen oder weinen muß. Was ich nicht aushalten kann, ist Langeweile.“<sup>664</sup>

Anknüpfend an das Gespräch über die Planung der Abendveranstaltungen, lässt Crampas sich zu einer (ersten) mehr oder weniger zweideutigen Bemerkung hinreißen.

„Abwechslung ist des Lebens Reiz, eine Wahrheit, die freilich jede glückliche Ehe zu widerlegen scheint.“

„Wenn es glückliche Ehen giebt, die meinige ausgenommen...“ und sie [d. i. Effi] reichte Innstetten die Hand.

„Abwechslung also,“ fuhr Crampas fort.“<sup>665</sup>

Crampas' Kommentar sowie seine Reaktion auf Effis zur-Schau-Stellung ihrer „glücklichen Ehe“ signalisiert offensiv, dass er nicht nur für die Abwechslung des Abendprogramms, sondern auch für die Ablenkung der Ehefrau zur Verfügung steht. Der Raum des Wassers wird hier von Effi zwar (noch) nicht betreten, jedoch indirekt in ihren Lebensraum integriert. Aus dem Wasser kommt in Person von Crampas die Abwechslung, die Effis eigentlichem Wesen entspricht. Entsprechend den Forderungen, die in KAPITEL 5.1 EFFI BRIEST – DER GESCHLOSSENE RAUM an eine Heterotopie gestellt werden, wird der Raum am Wasser heterotopisch

---

<sup>661</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 37.

<sup>662</sup> Ebd., S. 147.

<sup>663</sup> Vgl. D. Roth, Das literarische Werk erklärt sich selbst. Theodor Fontanes Effi Briest und Gabriele Reuters Aus guter Familie poetologisch entschlüsselt, Berlin 2012, S. 111.

<sup>664</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 35.

<sup>665</sup> Ebd., S. 147. (Anm. N. H.)

aufgeladen, indem er sich dem Ausgangs- und dem Innenraum, ersterer dominiert von den Vorstellungen der Mutter, der zweite dominiert von Innstettens Arrangements, widersetzt und Effi die Option der Gestaltung und des sich-Zeigens gibt. Während ihr Wunsch nach Abenteuer und Unterhaltung sowohl von Innstetten als auch der Mutter enttäuscht beziehungsweise abgetan wird, nimmt der *nasse* Crampas Effis Bedürfnis Ernst, er sieht sie und nimmt sie in ihrer Rolle als Frau wahr.

### *Wahrheiten am Wasser*

Bei der nächsten Szene, die sich am Wasser abspielt, reiten Innstetten, Effi und Crampas am Strand entlang. Effi hat ihre Abwechslung gefunden: „Sie war jetzt entzückt, fand alles groß und herrlich [...]“. <sup>666</sup> Der Strand als naturnaher Raum entspricht Effis Wesen als „Naturkind“ <sup>667</sup> und erfüllt dadurch die vierte Bedingung der Heterotopie:

Für die Handlungsträgerin stellt die Heterotopie den Raum dar, der den umgebenden Raum reinigt, indem sie hier als genuiner Teil auftreten kann. Als solcher ist der Gegenraum an Effi Briests Charakter gebunden und mit dem semantischen Feld der Beweglichkeit und Natürlichkeit konnotiert.

In Crampas hat sie zudem einen „Verbündeten“ gefunden, der ihren Drang nach Unterhaltung teilt. Effis Isolation, die sich im Ausgangsraum durch ihre Verortung andeutet und sich innerhalb des Innenraumes fortsetzt, wird in dem heterotopischen Strandraum aufgehoben. Die Begegnung mit einer Robbe verstärken die, sich in der ersten Szene andeutenden, Rollen der drei Figuren:

„Alle waren erregt, und Crampas phantasierte von Robbenjagt [...]“

„Geht nicht,“ sagte Innstetten; „Hafenpolizei.“

„Wenn ich so ‘was höre,“ lachte der Major. „Hafenpolizei! [...] Muß denn alles so furchtbar gesetzlich sein? Alle Gesetzlichkeiten sind langweilig.“

Effi klatschte in die Hände.

„Ja, Crampas, Sie kleidet das, und Effi, wie Sie sehen, klatscht ihnen Beifall. Natürlich; die Weiber schreien sofort nach einem Schutzmann, aber von Gesetz wollen sie nichts wissen.“

[...]

Der Major [...] sagte in seinem alten Ton: „[...] Überhaupt ohne Leichtsinn ist das ganze Leben keinen Schuß Pulver wert.“ <sup>668</sup>

Das Wasser und im Speziellen die „Kreatur des Wassers“, die Robbe, offenbaren die Charaktere und Stimmungen der einzelnen Figuren. Effi genießt das Reiten an Strand, das für sie eine Befreiung aus dem beengenden Haus und dem Alltag darstellt. Bei Crampas entsteht durch das wehrlose Tier ein Jagdtrieb, der sich wohl nicht nur auf die Robbe, sondern in erster Linie auf

---

<sup>666</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 150.

<sup>667</sup> Ebd., S. 41.

<sup>668</sup> Ebd., S. 150f.

Effi bezieht. Innstetten nimmt die Äußerungen des Majors und seiner Frau zum Anlass, um auf das Gesetz hinzuweisen. Anders als den beiden anderen ist ihm die Notwendigkeit der Prinzipien bewusst. Während Crampas eine „Kehrmichnichtdran“<sup>669</sup> Einstellung verkörpert, ruft Innstetten ins Bewusstsein, dass die Reaktion auf das Fehlverhalten, und das ist hier die Jagd, zwar nicht unmittelbar erfolgen muss, „[a]ber ‘mal kommt es.“<sup>670</sup> Und damit wird Innstetten Recht behalten. Die Affäre wird nicht während ihres Bestehens aufgedeckt, sondern Jahre später.

In den weiteren Szenen, die sich am Strand abspielen, sind Effi und Crampas allein beziehungsweise in Begleitung des Hauspersonals. Innstetten kann aufgrund der beginnenden Wahlkampagne nicht mehr an den Ausflügen teilnehmen. Geschildert werden zunächst zwei gemeinsame Ausritte. Der erste findet Ende Oktober statt:

„Ein Wetterumschwung war freilich eingetreten, [...] und das Meer schäumte mächtig, aber Regen und Kälte fehlten noch, und so waren diese Ausflüge bei grauem Himmel und lärmender Brandung fast noch schöner, als sie vorher bei Sonnenschein und stiller See gewesen waren.“<sup>671</sup>

Das sich verändernde Wetter spiegelt die sich verändernde Situation zwischen Effi und Crampas. Das Meer ist in Bewegung, ebenso ist es Effis Gefühlslage. Das Wasser wird zunehmend bedrohlich, die Temperaturen erlauben jedoch (noch) einen angenehmen Aufenthalt am Strand. Dass die Ausflüge jetzt „fast noch schöner“<sup>672</sup> sind, liegt wohl nicht nur an der veränderten Natur, sondern auch daran, dass Effi und Crampas nun nur noch zu zweit unterwegs sind. Auch hierbei geht es um Abwechslung. Die Natur wird hier zwar aus der Erzählerperspektive geschildert, ist jedoch deutlich an Effis Empfindungen gebunden. Sie wendet sich nun dem „Düsteren“ und Gefährlichen zu, dem bewegten Meer ebenso wie dem unterhaltsamen Begleiter, bleibt jedoch auf sicherem und relativ unverfänglichem Terrain, muss weder unangenehme Temperaturen noch Gewissenskonflikte fürchten. Bei diesen Ausflügen ist Crampas nicht nur verantwortlich für Effis räumliche Distanzierung von ihrem ehelichen Raum, sondern setzt durch seine vorgebrachte Charakterisierung Innstettens auch eine emotionale Entfernung in Gang:

Innstetten hat „noch eine zweite Passion: er operiert nämlich immer erzieherisch, ist der geborene Pädagog, [...]. Er kutschiert oft im Kreise umher, und dann ist das Haus allein und unbewohnt. Aber solch Spuk ist wie ein Cherup mit dem Schwert...“<sup>673</sup>

---

<sup>669</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 151.

<sup>670</sup> Ebd., S. 151.

<sup>671</sup> Ebd., S. 152.

<sup>672</sup> Ebd., S. 152.

<sup>673</sup> Ebd., S. 156.

Seine Deutung von Innstettens Wesen stößt bei Effi einen Denkprozess an. Sie sieht ihren Mann nun mit anderen Augen und bemerkt schnell, dass diese veränderte Sicht und vor allem der Urheber dieser Veränderung für sie gefährlich werden könnte:

„Ich [d. i. Effi] bin zu jung, um eine große Menschenkennerin zu sein; aber ich müßte noch vor der Einsegnung und beinah‘ vor der Taufe stehen, um Sie [d. i. Crampas] für einen einfachen Mann zu halten, Sie sind das Gegenteil davon, Sie sind gefährlich...“<sup>674</sup>

Mit der zunehmenden Bedrohung durch das Wasser geht eine sich steigernde Bedrohung durch Crampas einher. Diese Bedrohung liegt in beiden Fällen in einem „zu-nahe-Kommen“ begründet. Ebenso wie das Wasser an den Strand drängt, nähert sich auch Crampas beharrlich an. Mit seiner Bemerkung über Innstetten überschreitet er wissentlich die Grenze der Höflichkeit und des Respekts vor dem ehemaligen Kameraden. Effi entzieht sich nun nicht der Gefahr, hält sich nicht vom Strand fern oder bringt Crampas zur Räson, sondern setzt sich ihr immer wieder bewusst aus und genießt das Gefühl der Bedrohung.

### *Geheimnisse im und am Wasser*

„Inzwischen war Mitte November herangekommen, und der bis zum Sturm sich steigernde Nordwester stand anderthalb Tage lang so hart auf die Molen, daß die mehr und mehr zurückgestaute Kessine das Bollwerk überstieg und in die Straßen trat.“<sup>675</sup>

Das Wetter „verschlechtert“ sich weiter. Der Wind steigert sich zum Sturm und der Fluss tritt über die Ufer. Auch hier zeigt sich die Parallelität von Wetter, Wasser und dem Zustand der Beziehung. Die „zurückgestaute Kessine“<sup>676</sup> übersteigt nun das Bollwerk, ebenso werden die Grenzen des gesellschaftlich akzeptablen Umgangs zwischen Effi und Crampas zunehmend gedehnt. Die bisher zurückgehaltene Anziehung der beiden wird immer offensichtlicher und das Verhältnis zwischen ihnen intimer. Crampas macht nun offensivere Avancen und Effi lässt sich auf die Neckereien und Schmeicheleien ein:

„Sie [d. i. Crampas] hielten es für ganz in der Ordnung, wenn ich Ihnen eine Liebeserklärung machte.‘  
„So weit will ich nicht gehen. Aber ich möchte den sehen, der sich dergleichen nicht wünschte.“<sup>677</sup>

Ähnlich wie in der Szene der Robbenjagd verdeutlichen die Assoziationen, die die Figuren bezüglich des Wassers haben, (unbewusste) innere Vorgänge, Sehnsüchte und Charakteristika: Die Fahnen der Bojen erinnern Effi an die Sage der versunkenen Stadt Vineta. Crampas erzählt ihr daraufhin von Heines Gedicht *Das Seegespenst*, dessen Inhalt er sehr selektiv wiedergibt.<sup>678</sup>

---

<sup>674</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 155. (Anm. N. H.)

<sup>675</sup> Ebd., S. 157.

<sup>676</sup> Ebd., S. 157.

<sup>677</sup> Ebd., S. 159. (Anm. N. H.)

<sup>678</sup> vgl. Ch. Hehle, Anhang - Effi Briest. Berlin 1998, S. 461.



So ist das lyrische Ich des Gedichts nicht angezogen von dem gemeinsamen Kirchgang, das es in der untergegangenen Stadt sieht, sondern von dem Anblick eines jungen Mädchens:

„Mich selbst ergreift des fernen Klangs  
Geheimnisvoller Schauer!  
Unendliches Sehnen, tiefe Wehmut  
Beschleicht mein Herz,  
Mein kaum geheiltes Herz; -  
Mir ist als würden seine Wunden  
Von lieben Lippen aufgeküßt,  
Und täten wieder bluten, -  
Heiße, rothe Tropfen,  
Die lang und langsam niederfall'n  
Auf ein altes Haus, dort unten  
In der tiefen Meerstadt,  
Auf ein altes, hochgeiebeltes Haus,  
Das melancholisch menschenleer ist,  
Nur daß am untern Fenster  
Ein Mädchen sitzt,  
Den Kopf auf den Arm gestützt,  
Wie ein armes, vergessenes Kind -  
Und ich kenne dich armes, vergessenes Kind!  
[...]  
Und nimmer will ich dich wieder verlassen,  
Und ich komme hinab zu dir,  
Und mit ausgebreiteten Armen  
Stürz' ich hinab an dein Herz –“<sup>679</sup>

Das Wasser, und insbesondere das Motiv des Untergangs beziehungsweise des Versinkens, werden durch die Anführung des Gedichts in Verbindung gebracht mit der Thematik der unerfüllten beziehungsweise unmöglichen Liebe, der Sehnsucht und des Verlangens. Durch Crampas' unvollständige Inhaltsangabe bleibt die eigentliche Tragik der *Liebesgeschichte* vor Effi verborgen. Geht man davon aus, dass Crampas absichtlich nur einen Teil des Gedichts wiedergibt, zeigt sich, dass ihm die „Gefährlichkeit“ seines Umgangs mit Effi durchaus bewusst ist. Wie das lyrische Ich fühlt auch er sich angezogen von einem „arme[n], vergessene[n] Kind“<sup>680</sup> und ist bereit, zu ihm „hinabzustürzen“, sich auf eine Affäre einzulassen. Gleichzeitig kennt er das Ende des Gedichts, bei dem das lyrische Ich im letzten Moment an dem Sturz ins Meer

---

<sup>679</sup> H. Heine, Seegespenst. In: M. Windfuhr (Hrsg.), Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. I/I, Hamburg 1975, S. 387.

<sup>680</sup> Ebd., S. 387.

gehindert und so gerettet wird. Auch Crampas hofft auf eine solche Rettung, auf einen Ausweg in letzter Minute. Wie er sich in der Szene an der Veranda als Bezwingler des Wassers zeigt, offenbart er sich auch hier als derjenige, der sich zwar des Risikos bewusst ist, jedoch in dem Bewusstsein lebt, dass eine wirkliche Gefahr *für ihn* nicht besteht. Ebenso wie Innstetten, der während der Ankunftsszene in Kessin Effi nur *einen Teil* der Chinesengeschichte erzählt, berichtet Crampas hier ebenfalls nur das, was im Dienste seiner Absichten steht. Es geht ihm um die Bestätigung Effis „positiver“ Assoziationen, die der Blick auf das Meer auslöst. Das Eigentliche der Geschichte behält er für sich. Wie Innstetten verhält sich Crampas als Realitätserschließer, der darüber entscheidet, welche Einsicht Effi in die Geschichte hat und was vor ihr verborgen bleiben muss. Während Effi sich dessen im Fall von Innstetten und der Chinesengeschichte bewusst ist, weiß sie hier nichts von Crampas' selektivem Erzählen. Das Gedicht *Das Seegespenst* erhält dadurch lediglich für Crampas eine mahnende und für den Leser eine vorausdeutende Funktion. Für Effi bleibt das Meer und der Strand ein positiv konnotierter Raum. Sie verbindet auch mit Vineta keine Form der Bedrohung oder Tragik, sondern eine märchenhafte Fantasiewelt und klammert den Kern der Sage, die *Bestrafung* der Stadt aufgrund des moralischen Verfalls, aus ihren Vorstellungen aus. Effi mythologisiert ihre Umgebung, indem sie das tatsächlich Vorhandene (die Bojen) in ihrem Sinne umdeutet. Dadurch erhält das Meer eine beinahe mystische Kraft, es birgt ein Geheimnis. Ängstigt sich Effi normalerweise sofort, wenn sie von ähnlichen „unheimlichen“ Geschichten hört, ist sie hier angetan von der Vorstellung einer untergegangenen Stadt und versunkenen Bewohnern.

Auf die Geschichten von Vitzliputzli und Pedro dem Grausamen, die Crampas im weiteren Verlauf des Ausfluges erzählt, reagiert sie wieder abwehrend. Sie will weder von Menschenopfern noch von abgetrennten Köpfen hören. Davon abgesehen, dass die Geschichte des Ritters Pedro die Geschichte einer heimlichen Liebe ist, deren tragisches Ende Effi an mögliche Konsequenzen ihres Umgangs mit Crampas denken lässt, ist ihre „Bevorzugung“ der ähnlich dramatischen Vineta Geschichte überraschend. Was sich hier zeigt, ist Effis subjektive Realitätsdeutung. Die Vorstellung einer untergegangenen Stadt, deren Verbleib sie in der direkten Umgebung vermutet kommt aus *ihr selbst*.

„Immer, wenn ich diesen Sommer, die paarmal wo ich mich bis an den Strand hinwagte, die roten Fahnen sah, sagt' ich mir: da liegt Vineta, da *muß* es liegen [...]“<sup>681</sup>

Ohne Crampas oder Innstetten hielt sich Effi in der Vergangenheit nur selten am Strand auf, tat sie es, war es mit einer Überwindung, mit einem „Wagen“ verbunden. Grund dafür ist das Grab des Chinesen in den Dünen, vor dem sie sich ängstigt. In Bezug auf den Spuk stellt sie sich

---

<sup>681</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 160. (Hervorh. i. O.)

nicht der Gefahr, sie betritt den Dachboden nach der erstmaligen Begutachtung mit Innstetten nicht mehr. Anders verhält es sich mit dem Strand: Trotz ihrer Angst wagt sie sich ohne Begleitung dorthin. Möglich wird dies, da Effi den vermeintlichen Gefahrenraum *umgestaltet* und die Sagenstadt dort verortet. Diese Deutung geschieht aus *ihr selbst* heraus, weder Innstetten noch Crampas sind für diese Assoziation verantwortlich. Vineta *muss* dort liegen, weil es Effis Wunsch ist, weil es ihr Bedürfnis ist, die triste und bedrohliche Umgebung selbst zu modifizieren, sie durch eine Überlagerung mit den eigenen Vorstellungen aufregend und abwechslungsreich zu machen. Wie Innstetten mit Hilfe der Interieurgegenstände den Innenraum arrangiert, versucht Effi, durch ihre Imagination (wenigstens) den Außenraum zu gestalten. Bezeichnenderweise wechselt Effi dadurch ihre Position. Befindet sie sich im Haus *unter* dem unheimlichen Krokodil, steht sie am Strand *über* der Stadt. Hier zeigt sich ihre sich verändernde Identität. Unbewusst behauptet sie sich. Während das einzelne Krokodil *über* ihr sie ängstigte, erhebt sie sich nun über eine ganze Stadt. Die Möglichkeit der Selbstbestimmung, der Gestaltung des Raumes, und sei es nur die imaginierte, verhilft ihr dazu, keine Angst zu empfinden.

Der Strand ist während der Anbahnung der Affäre positiv konnotiert. Die Wetterlage ist zwar bedrohlich, macht jedoch den eigentlichen Reiz aus. Nach der Fahrt durch den Schloon und während der Dauer der eigentlichen Affäre wird der Strand als Handlungsort nicht mehr beschrieben. Zwar wird er indirekt thematisiert, indem Effi sich auf Spaziergänge dorthin begibt, er bildet jedoch eine erzählerische Leerstelle. Der Raum am Wasser bleibt, ebenso wie das, was dort geschieht, im Verborgenen. Dennoch entspricht er der zweiten Forderung, die ausgehend von dem Entwurf des Ausgangsraumes, an eine Heterotopie gestellt wurde:

Die Heterotopie bricht die Trias von Stabilität, Statik und Glück beziehungsweise ersetzt oder neutralisiert eines ihrer Elemente. Dies geschieht durch eine Bewegung, die Effi von Tradition, Ordnung und Familie entfernt. Dies entspricht dem Foucaultschen Grundsatz, dass eine Heterotopie sich durch die Gleichzeitigkeit von Öffnung (dem Betreten einer Heterotopie) und Schließung (dem Verlassen eines anderen Raumes) auszeichnet.

Die faktische Bewegung der Spaziergänge entfernt Effi nicht nur räumlich und emotional von Innstetten, sondern auch von den traditionellen familiären Erwartungen. Mit dem Betreten, der Öffnung, des Strandraumes geht somit ein Verlassen, eine Schließung, des ehelichen Innenraumes einher.

Die Affäre mit Crampas wird nirgendwo als tatsächlich befriedigend oder positiv beschrieben. Im Zentrum der Auseinandersetzung mit ihr steht in beinahe allen Fällen das schlechte Gewissen, das sich jedoch nicht gegen den Reiz des Verbotenen durchsetzen kann.

„So trieb sie denn weiter, heute weil sie's nicht ändern konnte, morgen, weil sie's nicht ändern wollte. Das Verbotene, das Geheimnisvolle hatte seine Macht über sie.

So kam es, daß sie sich, von Natur frei und offen, in ein verstecktes Komödienspiel mehr und mehr hinein lebte.“<sup>682</sup>

Zwar erfährt Effis Alltag durch die Treffen mit Crampas eine Aufwertung, eine Befreiung oder gar Selbstfindung durch die Affäre, einen langfristigen Weg aus der Isolation des Kessiner Lebens stellt sie jedoch nicht dar. Macht über Effi hat das „Verbotene, das Geheimnisvolle“<sup>683</sup> und das ist eben nicht die schlichte *Geheimhaltung*, denn auch Effi ist vermutlich bewusst, dass ihre Beziehung zu dem Major natürlich nicht geheim bleibt und zumindest das Hauspersonal, allen voran Roswitha, sich darüber im Klaren ist, was es mit den Spaziergängen auf sich hat. Mit *ihrer* Deutung der Affäre als etwas *Geheimnisvolles* rückt Effi sie in die Nähe des Mythischen, Unwirklichen und Exotischen. Hier wiederholt sich, was sich bereits im Zusammenhang mit der untergegangenen Stadt Vineta zeigt: Effi gelingt es durch die Affäre, selbst einen „Raum“ zu kreieren, der zumindest in ihrer Vorstellung *ihr allein* vorbehalten ist. Durch das Schweigen der vermeintlichen Mitwisser bleibt das „Offensichtliche“ im Verborgenen, bei Effi selbst. Die Vorstellungen von Kessin als exotischer Ort sind Effi von ihrer Mutter genommen, der Wunsch nach einem sozial erfüllenden Leben in Kessin ist von Innstetten zerschlagen worden. Durch die Affäre entsteht nun ein Geheimnisraum, in dem Effi Unterhaltung und Exotik, im Sinne des Ungewöhnlichen, mit dem Alltag kontrastierend, erlebt und in dem sie für die vorangegangenen Enttäuschungen entschädigt wird.

### *Gefahr aus dem Wasser*

Kurz nach der Fahrt durch den Schloon begegnen sich Effi und Crampas bei einer Silvesterfeier. Crampas wird von Effi den anwesenden Damen vorgestellt, die nicht zu dem üblichen, bekannten sozialen Kreis gehören, sondern auf „der anderen Seite der Kessine“<sup>684</sup> wohnen und aus größerer Entfernung zu dem Fest angereist sind. Crampas entschuldigt sich, dass er sich ihnen bisher nicht vorgestellt hat: „Das macht das Wasser; ich wiederhole, das Wasser hat eine scheidende Kraft.“<sup>685</sup> Dies lässt sich auf die Beziehung zwischen Innstetten und Effi beziehen. Der Wasserraum ist es, der die Eheleute auseinandertreibt: Das Gespräch über die *Robbenjagd* verdeutlicht Innstettens Regelkonformität, die Effis Bedürfnis nach Spaß und Unterhaltung entgegensteht. Bei den Spaziergängen am *Strand* mit Crampas, die Effi von ihrem Alltag ablenken, charakterisiert Crampas, nicht ohne Eigennutz, Innstetten als Erzieher. Der *Strand* ist es, an dem sich Effi von ihrem Mann und der Ehe zurückzieht und der außerehelichen Beziehung

---

<sup>682</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 199.

<sup>683</sup> Ebd., S. 199.

<sup>684</sup> Ebd., S. 193.

<sup>685</sup> Ebd., S. 195.

nachgeht. Als naturnaher Raum steht er zudem dem ehelichen Raum konträr gegenüber, in dem die von Innstetten arrangierten Interieurgegenstände auf eine Bezwingung der Natur verweisen. Während der Ehemann an den Innenraum gebunden ist, wird Crampas mit dem Außenraum in Verbindung gebracht. Eine Beheimatung Effis ist in keinem der Räume möglich. Während Innstetten im Innenraum einen „Angstapparat aus Kalkül“<sup>686</sup> bemüht, um seine Frau in die Schranken zu weisen, verschafft Crampas Effi am Strand zwar Zerstreung, jedoch hält auch er letzten Endes an der (zuvor so verteufelten) Konvention fest und lehnt eine Flucht mit Effi ab. Seine Bindung an das Außen codiert somit auch seine Unbeständigkeit, seine nur vordergründige Distanz zu der konventionalisierten Norm. Die Konnotation des Wassers als Element der Gefahr und *Dynamik* und die Verortung der Affäre an den Strand deutet an, dass die Beziehung zu Crampas ebenso vergänglich ist wie die Ehe. Gefährlich ist für Effi am Ende beides: Sowohl der Innenraum, mit seinem chinesischen Spuk einerseits und seinem preußischen Regelwerk andererseits, als auch der Außenraum mit seinem wechselhaften „Wetterverhältnissen“.

### *Strafe und Rettung aus dem Wasser*

„Seit Sylvesternacht ging ein scharfer Nordoster, der sich in den nächsten Tagen fast bis zum Sturm steigerte, und am dritten Januar nachmittags hieß es, daß ein Schiff draußen mit der Einfahrt nicht zustande gekommen und hundert Schritt vor der Mole gescheitert sei; [...]“<sup>687</sup>

Das sich verschlechternde Wetter, der Sturm, spiegelt auch hier Effis innere Vorgänge. Nach der Fahrt durch den Schloon und der Begegnung mit Crampas auf der Silvesterfeier ist sie aufgewühlt. Das schlechte Gewissen plagt sie. In dem Schiffmanöver sieht sie ihren eigenen Untergang vorweggenommen. Effi eilt zum Strand, um die Rettung der Matrosen zu sehen:

„Alle wurden gerettet, und Effi hätte sich, als sie nach einer halben Stunde mit ihrem Manne 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>688</sup>

Die Rettung wertet sie als Vergebung der eigenen Verfehlungen, als Möglichkeit, dem Versinken entgegenzuwirken. Dennoch erfahren der Strand und das Wasser durch den Unfall eine Umdeutung. Nicht mehr die Funktion des Geheimnisraumes oder des Fluchtraumes steht im Vordergrund, sondern die Bedrohung durch die Naturgewalt. Der glückliche Ausgang des Manövers vermag Effi nur kurz zu erleichtern. Sie realisiert zunehmend die möglichen Konsequenzen der Affäre. Entsprechend düster fällt, nur zwei Seiten später, ihre Zukunftsprognose

---

<sup>686</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 157.

<sup>687</sup> Ebd., S. 196.

<sup>688</sup> Ebd., S. 197.

aus: „Effi, Du bist verloren.“<sup>689</sup> Sorgte der Raum am Wasser bisher in erster Linie für Unterhaltung und Abwechslung, zeigt sich nun die tatsächliche Bedrohung. Der Sturm und seine Wirkung auf das Wasser codiert somit nicht nur Effis innere Vorgänge, sondern auch eine strafende Instanz. Die Verbindung von Wasser, Schuld und Bestrafung wird bereits im ersten Kapitel deutlich, als Effi ihren Freundinnen von den Frauen erzählt, die wegen ihrer Untreue im Wasser versenkt wurden. Die Geschichte der versunkenen Stadt Vineta, deren Bewohner aufgrund ihrer moralischen Vergehen mit einer Überflutung bestraft wurden, wiederholt diese Verbindung. Nun stellt Effi selbst einen Zusammenhang her zwischen den äußeren Ereignissen und ihrer persönlichen Geschichte, indem sie angesichts der Rettung derart emotional reagiert. Am Strand, in dem Raum, der ihr und Crampas „vorbehalten“ ist, spielt sich vor ihren Augen der Untergang ab: Es gibt keine Robben, keine geheimnisvolle Stadt und kein Frühstück in den Dünen, sondern es herrscht die Dramatik des tatsächlichen Lebens. Der Fluchtraum wird entmythologisiert. Hinzu kommt, dass Effi hier gemeinsam mit *Innstetten* zum Strand geht, der bislang konsequent aus dem heterotopischen Raum ausgelagert blieb. Der Strand verliert dadurch seine heterotopische Funktion. Er stellt nun keinen Gegenraum mehr dar, sondern verdeutlicht in drastischer Weise die Konsequenzen, die sich aufgrund der Taten innerhalb der Heterotopie im nicht-heterotopischen, also dem alltäglichen, Raum ergeben könnten.

### 8.1.2 „[W]ohin treiben wir?“<sup>690</sup>

#### *Wärme und Kälte auf dem Wasser*

In *L' Adultera* ist die Szene auf dem Wasser eingebettet in die Landpartie zur Stralauer Wiese. Bei der Untersuchung des Ausgangs- und Innenraumes wird deutlich, dass Melanie prinzipiell an die Elemente des Naturhaften und Exotischen gebunden ist. Der nun betretene Raum der Landpartie und des Wassers entspricht als naturnaher Raum somit ihrem Wesen, das innerhalb des ehelichen Raumes lediglich in ihrem Privatzimmer deutlich wird. Der Wasserraum erfüllt dadurch die Forderung, die ausgehend von dem Aufbau des Ausgangsraumes an eine Heterotopie gestellt wird.

Die Heterotopie muss an die Elemente der Naturhaftigkeit und Exotik gebunden sein, um Melanie einen Raum der ihr eigenen Verortung zu bieten.<sup>691</sup>

Schon bevor tatsächlich etwas auf dem Wasser „passiert“, ist deutlich, dass Melanie innerhalb des heterotopischen Wasserraumes eher eine Verortung, eine Beheimatung, finden kann, als in

---

<sup>689</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 199.

<sup>690</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 77.

<sup>691</sup> Vgl. dazu KAPITEL 5.4 *L' ADULTERA – DER RAUM DER VORBILDER*

dem von Van der Straaten dominierten Innenraum. Der kurzen Bootsfahrt voran geht ein gemeinsames Essen in Löbbekes Kaffeehaus, bei dem Van der Straaten durch unpassende und anzügliche Bemerkungen insbesondere bei Melanie für Missstimmung sorgt: „Heute zum ersten Mal schämte sie sich seiner.“<sup>692</sup> Melanie rät von weiterem Glühwein ab und drängt angesichts der vorgerückten Stunde zur Heimkehr. Van der Straaten und Fräulein Riekchen bleiben vorerst zurück, um auf das nächste Dampfschiff zu warten. Er nimmt ihre Zweisamkeit zum Anlass, um sich nach ihrer Meinung über Rubehn zu erkundigen:

„Ja, er ist mir zu kalt. [...] Es ist Selbstbewußtsein. Er hat etwas amerikanisch Sicheres. Und so sicher er ist, so kalt ist er auch.“<sup>693</sup>

Die Beschreibung Rubehns als „kalt“ wird in dem kurzen Gespräch zweimal wiederholt. Damit wird nicht nur Rubehn charakterisiert, sondern auch eine Prämisse aufgestellt: Kälte wird semantisch aufgeladen und mit Selbstsicherheit in Verbindung gebracht.<sup>694</sup> Dies ist insbesondere darum von Bedeutung, da in der sich direkt anschließenden Szene Temperaturen mehrfach zur Sprache kommen. Rubehn und Melanie befinden sich gemeinsam auf der Jolle. Melanie taucht ihre Hand in das Wasser: „Es kühlt. Und ich hab‘ es so heiß.“<sup>695</sup> Bezieht man die zuvor erfolgte Semantisierung der Kälte auf diese Äußerung, wird deutlich, dass es Melanie in diesem Moment an (Selbst-) Sicherheit mangelt. Grund hierfür ist ihre Scham, die sie angesichts des Verhaltens ihres Mannes empfindet. Dass sie während des Essens auch Rubehns Missfallen bemerkte, verstärkt ihre empfundene Peinlichkeit. Ihre Hitze liegt somit begründet in Van der Straatens Verhalten. Sie ist nun um Temperierung bemüht. Die Kälte, so hofft sie, beruhigt ihre angespannten Nerven. Ausgehend von Fräulein Rieckchens Bemerkungen wird deutlich, dass die Kälte, als Form der Entspannung, des Ausgleichs, schließlich von Rubehn und weniger von dem Wasser ausgeht. Er ist es, der Melanie von der Hitze, also ihrer Unsicherheit und ihrer Unzufriedenheit in der Ehe, befreit. Rubehns Angebot, ihr beim Ablegen des Mantels zu helfen, lehnt sie jedoch ab: „Nein,“ sagte sie heftig und abwehrend. „Mich friert.“ Und er sah nun, daß sie wirklich fröstelnd zusammenzuckte.“<sup>696</sup> Melanie scheint ihren Empfindungen willenlos ausgesetzt zu sein. Die Abkühlung durch das „Wasser“ produziert keine erhoffte Temperierung, keinen Ausgleich, sondern einen Temperatursturz und eine damit einhergehende Abwehrhaltung gegenüber Rubehn.<sup>697</sup> Melanie erreicht zwar keine körperliche oder emotionale

---

<sup>692</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 71.

<sup>693</sup> Ebd., S. 74f. (Vgl. zu Rubehns „amerikanischem Charakter“ auch KAPITEL 10.3 AMERIKA, DER URWALD UND PERSIEN – DER FREMDE AUßENRAUM.)

<sup>694</sup> Vgl. U. Schürmann, Der „Fontanesche Treibhauseffekt“. Temperaturen, Emotionstheorien und Wirkungen in *L' Adultera*, in: Fontane Blätter 83 / 2007 S. 54.

<sup>695</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 75.

<sup>696</sup> Ebd., S. 76.

<sup>697</sup> Vgl. U. Schürmann, Der „Fontanesche Treibhauseffekt“. In: Fontane Blätter 83 / 2007, S. 55.

Entspannung, findet jedoch für kurze Zeit wieder in eine *selbstsichere* Position hinein, die zumindest äußerlich dem gesellschaftlichen Rahmen entspricht: Sie hält Rubehn auf Abstand. Das Boot erreicht die Mitte des Flusses, der Steuermann zieht die Ruder ein und lässt das Boot treiben. Die Bewegung des Bootes korrespondiert nun mit Melanies innerem Empfinden. Sie kann die zuvor eingenommene Abwehrhaltung, die angemessene Form, nicht wahren. Melanie beginnt, über Van der Straaten und dessen Verhalten zu sprechen und offenbart Rubehn ihre diesbezügliche Verbitterung: „Ein bisschen spitz, ein bisschen zweideutig und immer unpassend.“<sup>698</sup> Das Boot schaukelt und treibt auf dem Fluss und in „Melanie’s Herzen erklang es immer lauter: wohin treiben wir?“<sup>699</sup> Das steuerungslose Treiben entspricht ihrem Verhalten gegenüber Rubehn. Auch hier lässt sie sich treiben, gibt ihrem Wunsch nach offenem Austausch und emotionaler Nähe nach. Der Junge, der das Boot lenkt, bemerkt im selben Augenblick eine Abweichung vom Kurs und „daß sie weit über die rechte Stelle hinaus waren, [er] gr[eift] [...] mit beiden Rudern ein und w[irft] die Jolle nach links herum [...]“.<sup>700</sup> Ebenso wie das Boot sind auch Rubehn und Melanie in diesem Moment „über die rechte Stelle hinaus“<sup>701</sup>. Sie haben den rechten, den richtigen und angemessenen Rahmen des gesellschaftlich Vertretbaren verlassen. Rubehn nimmt ihre Hand und „fühl[t], daß sie fieber[t]“.<sup>702</sup> Wieder hat sich Melanies Körpertemperatur verändert. Der Widerstand, den die Kühlung durch das Wasser hervorrief, ist verschwunden ebenso ihre (Selbst-) Sicherheit, ihre angemessene Reserviertheit, eine Eigenschaft, die zuvor ebenfalls dem „kalten Rubehn“ zugeschrieben wurde. Sie offenbart sich Rubehn. Eine Temperierung gelingt auch hier nicht. Melanie ist ihren Affekten ausgesetzt und kann weder ihre körperliche noch ihre emotionale Verfassung in einen neutralen Zustand versetzen.<sup>703</sup> Nun reagiert Rubehn. Melanies Äußerungen über den Zustand der Ehe sowie die sensorische Wahrnehmung ihrer Temperatur veranlassen ihn zu einem offensiveren Annäherungsversuch: „Schweig stille, mein Herze,“ wiederholte Rubehn und sagte leise „soll es?“<sup>704</sup> Er schließt aus Melanies körperlichem Zustand auf ihre sich veränderte Haltung gegenüber ihm. Die wechselnden Körpertemperaturen überträgt er in den Bereich des psychischen Befindendes und folgert eine innere Bewegtheit Melanies, die nun nicht nur durch Van der Straaten, sondern durch ihn hervorgerufen wird. Fräulein Riekchens aufgestellte Prämisse bewahrheitet sich in ihrer Umkehrung: Wärme bewirkt Unsicherheit und den Verlust der (gesellschaftlich erwarteten)

---

<sup>698</sup> Th. Fontane, *L’ Adultera*. Berlin 1998, S. 76.

<sup>699</sup> Ebd., S. 77.

<sup>700</sup> Ebd., S. 77.

<sup>701</sup> Ebd., S. 77.

<sup>702</sup> Ebd., S. 77.

<sup>703</sup> Vgl. U. Schürmann, *Der „Fontanesche Treibhauseffekt“*. In: *Fontane Blätter* 83 / 2007, S. 55.

<sup>704</sup> Th. Fontane, *L’ Adultera*. Berlin 1998, S. 78.



Haltung, wodurch die Temperatur schließlich den Ehebruch begünstigen wird.<sup>705</sup> In dieser Szene auf dem Wasser kommt es jedoch noch nicht zu dem tatsächlichen Grenzübertritt. Dem Treiben kann hier noch ein Ende bereitet werden. Auf Rubehns Frage gibt Melanie keine Antwort. Das Boot erreicht das (sichere) Ufer und Van der Straaten nimmt seine Ehefrau in Empfang.

### *Treiben auf und an dem Wasser*

Der Wasserraum in *L' Adultera* stellt im wahrsten Sinne des Wortes einen Raum im Dazwischen dar: Zwischen den beiden Ufern, an beiden ist Van der Staaten präsent, zwischen zwei Programmpunkten der Landpartie entsteht durch die Bootsfahrt ein heterotopischer Raum, in dem Melanie die Möglichkeit der Bewegung und der (zeitweiligen) Freiheit (von ihrem Ehemann) hat. Hier kann sie, unabhängig von seinen Bemerkungen, agieren und dadurch sein Verhalten kritisieren und ihre eigene Situation reflektieren.<sup>706</sup> Das Treiben auf dem Wasser, die Zweisamkeit mit Rubehn auf dem kleinen Boot, tragen zu einer Stimmung bei, die innerhalb des „normalen“ gesellschaftlichen Rahmens nicht zu Stande kommen kann und darf. Auf dem Wasser werden Aussagen über die Ordnung des ehelichen, alltäglichen Raumes gemacht, die den gesellschaftlichen Konventionen und dem eigentlich angemessenen Verhältnis zwischen Melanie und Rubehn nicht entsprechen. So kommt dem Wasserraum eine Kommentarfunktion für den umgebenden Raum zu, hier wird deutlich, wie es wirklich um die Ehe steht und welche Verbitterung Melanie tatsächlich empfindet.

Wie auch Effi ist Melanie während ihres Aufenthaltes am Wasser aufgewühlt. In beiden Fällen geben die Frauen, während sie sich in dem Wasserraum aufhalten, ihren inneren Triebkräften nach.<sup>707</sup> In *Effi Briest* sind Effis innere Vorgänge durch die Wasserbewegung und das Wetter codiert. Bei Melanie äußert sich die innere Bewegtheit in Form der wechselnden Temperaturen, denen sie auf dem Wasser ausgesetzt ist. Melanies Auseinandersetzung mit sich und der Welt, ihre Reflexion der momentanen Situation ist eine direktere als diejenige Effis. Entsprechend ist der psychische Zustand an das *unmittelbare körperliche* Empfinden gebunden. Auch Effi ist sich relativ schnell darüber im Klaren, wohin die Ausritte mit Crampas führen könnten und welche Konventionen sie möglicherweise übertreten. Ihr Charakter lässt es jedoch nicht zu, sich

---

<sup>705</sup> Vgl. U. Schürmann, Der „Fontanesche Treibhauseffekt“. In: Fontane Blätter 83 / 2007, S. 58. (Vgl. dazu auch: KAPITEL 19.3 „MAN WANDELT NICHT UNGESTRAFT UNTER PALMEN“ – DAS PALMENHAUS.)

<sup>706</sup> Im Ausgangsraum wurde die folgende Forderung an eine Heterotopie gestellt: Die Heterotopie muss an die Elemente der Naturhaftigkeit und Exotik gebunden sein, um Melanie einen Raum der ihr eigenen Verortung zu bieten. Dabei muss eine Heterotopie Melanie auch die Möglichkeit der Bewegung und Freiheit geben, um sich selbst, unabhängig von einem Schema oder Original, zu verwirklichen.

<sup>707</sup> Vgl. K. Müller, Schlossgeschichten. München 1986, S. 43.

das eigene Fehlverhalten einzugestehen, die möglichen Konsequenzen realistisch abzuschätzen, geschweige denn, auf den Reiz des Risikos zu verzichten. Indem ihre Psyche *während der Anbahnung* der Affäre durch die Wasserbewegungen, also durch einen Bezug zu einem *Außen* codiert wird, zeigt sich, dass Effi das moralischen Vergehen auslagert. Es findet außerhalb ihres Bewusstseins statt. Zwar ist Effi durchaus unsicher bezüglich ihres Umgangs mit Crampas und hat stellenweise ein schlechtes Gewissen, jedoch ist es ihr bis zu dem tatsächlichen Grenzübertritt, der Fahrt durch den Schloon, möglich, dieses zu verdrängen und sich selbst von der Harmlosigkeit der Situation zu überzeugen.

Sowohl in *Effi Briest* als auch in *L' Adultera* stellt der Wasserraum einen Ausgleich zu dem ehelichen Raum dar. Für Effi steht dabei die Abwechslung und soziale Interaktion im Vordergrund. Für Melanie geht es in erster Linie um eine Entspannung und einen Rückzug von dem dominanten und anzüglichen Ehemann. Innerhalb des Wasserraumes befriedigen Crampas und Rubehn (kurzzeitig) diese Bedürfnisse der Frauen. In beiden Fällen wird die Annäherung an den anderen Mann mit der Semantik des treiben-Lassens in Verbindung gebracht:

„So trieb sie [d. i. Effi Briest] denn weiter, heute weil sie's nicht ändern konnte, morgen, weil sie's nicht ändern wollte. Das Verbotene, das Geheimnisvolle hatte seine Macht über sie. So kam es, daß sie sich, von Natur frei und offen, in ein verstecktes Komödienspiel mehr und mehr hinein lebte.“<sup>708</sup>

Treiben-Lassen ist dabei ambivalent konnotiert. Zunächst ermöglicht es den Frauen, unabhängig von der bestehenden und im Ausgangs- beziehungsweise Innenraum angelegten Ordnung zu agieren. In beiden Fällen wird der Ausgangs- und Innenraum, und somit auch der eheliche Raum, als durch den Ehemann dominiert beschrieben. Beide Frauen versuchen sich mehr oder weniger gegen die (Raum-) Gestaltung der Männer zu wehren und sind mit einer arrangierten Ehe konfrontiert, in der es auch darum geht, gegenüber der Öffentlichkeit ein Bild, eine angemessene Form zu wahren. Das Treiben, dem sie sich innerhalb des Wasserraumes hingeben, entbindet sie von ihrer Rolle als Ehefrau und den an diese geknüpften Erwartungen. Das treiben-Lassen geht jedoch auch mit einem Form- beziehungsweise Kontrollverlust einher. Effi und Melanie scheinen der Wirkung des „anderen Mannes“ willenlos ausgesetzt zu sein. Effi hat nicht die Kraft, die Affäre zu beenden, obwohl sie realisiert, dass diese sie ins Verderben stürzen wird. Während es für Effi das Geheimnisvolle ist, das Macht über sie hat, ist Melanie in der Szene auf dem Boot bestimmt durch die Temperaturen und die eigenen Empfindungen. Auch sie kann die angemessene Form nicht wahren und offenbart sich gegenüber Rubehn, wohl wissend, dass sie damit die außereheliche Annäherung begünstigt. Das Motiv des treiben-Lassens verdeutlicht in beiden Fällen die nur bedingte Handlungsfähigkeit beziehungsweise den

---

<sup>708</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 199. (Anm. N. H.)

fehlenden Handlungswillen der Frauen. Beide sind innerhalb des Wasserraumes mit dem Konflikt zwischen bestehenden Ordnungsstrukturen, die den umgebenden Raum bestimmen, und den eigenen Bedürfnissen, die innerhalb der Heterotopie (zumindest ansatzweise) befriedigt werden, konfrontiert. Diesem Konflikt begegnen die Frauen mit einer Passivität, einer Aufgabe der gesellschaftlich erwarteten Form, die schließlich Rubehn und Crampas zur Handlung herausfordert.

Das treiben-Lassen verweist darüber hinaus auf eine Bewegung, die bereits zu Beginn der Handlung mit Melanie und Effi in Verbindung gebracht wird. Für Effi entspricht das treiben-Lassen, das Einlassen auf die Affäre, ihrer im vierten Kapitel formulierten Freude an einem Schaukeln in der Furcht, dass sie „niederstürzen könnte“.<sup>709</sup> Beide Bewegungen zeichnet die potenzielle Gefahr, aber auch der daraus resultierende „Spaß“ aus. In *L' Adultera* stillt das Treiben, die Offenbarung der unterdrückten Verbitterung und die Hinwendung zu Rubehn, die Sehnsucht, die Melanie zu Beginn der Handlung beim Anblick der Schneeflocken empfindet: „[A]ls müsse es schön sein, so zu steigen und zu fallen und dann wieder zu steigen.“<sup>710</sup> Das Steigen und Fallen ebenso wie das Treiben entsprechen einer Bewegung, die von außen initiiert beziehungsweise begünstigt ist und eine Entfernung von Van der Straaten, der Regelmäßigkeit und Alltäglichkeit der Ehe ermöglicht.

Auch Lene in *Irrungen Wirrungen* lässt sich treiben. Ebenso wie in *L' Adultera* ist die Episode auf dem Wasser eingebettet in eine Landpartie, die Lene zusammen mit Rudolf und Lina Gansauge unternimmt. Von der Fahrt nach Stralau und der Bootsfahrt erfährt der Leser aus Lenes Perspektive, die Frau Dörr von ihrer ersten Begegnung mit Botho berichtet:

Wir [d. i. Lene und Lina] „ließen uns treiben und neckten uns mit denen, die vorbei kamen und uns mit Wasser bespritzten. Und in einem der Boote, [...], saßen ein paar sehr feine Herren, die beständig grüßten [...]. Und während wir noch so lachten und scherzten und mit dem Ruder bloß so spielten, sahen wir mit einem Male, daß von Treptow her das Dampfschiff auf uns zu kam [...] wir [waren] auf den Tod erschrocken [...]“.<sup>711</sup>

Botho und sein Begleiter kommen den Dreien zu Hilfe und bringen das Boot sicher ans Ufer. Das Treiben auf dem Wasser verdeutlicht hier sowohl für den Leser als auch für Botho Lenes Ausgelassenheit, ihre Unbekümmertheit und ihre Fähigkeit, an einer für Botho vermutlich banalen Bootsfahrt derart Freude zu haben. Jedoch geht auch hier die Bootsfahrt beziehungsweise der Aufenthalt in einem Wasserraum mit einem Kontrollverlust einher, der einen Formverlust vorwegnimmt. Mit der Beziehung, die in der *Kursabweichung* auf dem Wasser ihren Anfang

---

<sup>709</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 199, S. 37.

<sup>710</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 10.

<sup>711</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 18.

hat, verlassen Lene und Botho ihren ihnen zugeschrieben *sozialen Rahmen*. Das erste Gespräch der Beiden bricht bereits mit den damit einhergehenden konventionalisierten Umgangsformen.

„Ach Frau Dörr, es mag wohl nicht recht gewesen sein, gleich so frei weg zu sprechen, aber der Eine gefiel mir und sich zieren und zimperlich thun, das hab ich nie gekonnt.“<sup>712</sup>

Das treiben-Lassen entspricht, ebenso wie es bei Melanie und Effi der Fall ist, Lenes prinzipiellem Wesen. Nicht nur auf dem Wasser lässt sie sich treiben, sondern auch bei dem direkten Kontakt mit den Herren, in ihrem freien Sprechen. Dieses treiben-Lassen, der Formverlust beziehungsweise die Preisgabe der geforderten Konvention, resultiert aus einer Ehrlichkeit und einer Natürlichkeit, mit der Lene den eigenen Gefühlen begegnet und aus der heraus sie bewusst mit der Umgangsform bricht. Genau mit diesem Verhalten fasziniert sie Botho.

In zwei der drei Fälle fordert der Formverlust jedoch sein Tribut: Das treiben-Lassen, das Ignorieren der geltenden Ordnung, kann weder als körperliche noch als geistige Bewegung aufrechterhalten werden und kommt aufgrund sozialer Sanktionen zum Stillstand. Lediglich Melanie kann sich dem Treiben hingeben und eine Beziehung mit „dem Anderen“ eingehen, zahlt jedoch den Preis der gesellschaftlichen Ächtung. Die Dynamik des Wassers in *Effi Briest* und *Irrungen Wirungen*, einmal die Überflutung, einmal der Strudel, nehmen die Instabilität der durch das treiben-Lassen entstandenen Beziehung vorweg. Ebenso wie das Wasser in beiden Fällen unbeständig und wechselhaft ist, so sind auch die Beziehung zu Botho und Crampas endlich. In *L' Adultera* bleibt das Wasser selbst relativ unbewegt, es bildet theoretisch eine stabile Grundlage, denn es ist das Versäumnis des Steuermanns, dass die Jolle für kurze Zeit vom Kurs abkommt. Somit ist Melanies Wasserraum prinzipiell sicherer, als derjenige Lenes und Effis. In *Irrungen Wirungen* handelt es sich bei dem hier geschilderten Wasserraum jedoch nur eingeschränkt um einen heterotopischen Raum. Da die Beziehung zu Botho schon von Beginn an besteht und auch thematisiert wird, ist sie Teil des Ausgangsraumes und der von diesem ausgehenden Ordnung. Heterotopisch wird der Wasserraum hier, indem er der *innerliterarischen* Welt, in der Botho und Lene leben, entgegensteht. Insbesondere für Lene ist der Ausflug eine Ausnahme, ein ungewöhnliches und besonderes Ereignis, das mit dem Alltag der Näherin kontrastiert. In dem Raum der Landpartie können die Vertreter zweier ungleicher sozialer Schichten aufeinandertreffen, ohne beeinflusst zu sein von ihrem sonstigen direkten Lebensumfeld und dessen Konvention. Die Außergewöhnlichkeit des Ausfluges, der Situation auf dem Wasser sowie des naturnahen Raumes selbst, der dem Stadtraum Berlin und dessen sozialer Semantik entgegensteht, begünstigt und ermöglicht das Treffen und zieht die nicht standesgemäße Beziehung nach sich.

---

<sup>712</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 19.

### *Untergang*

Der Raum an beziehungsweise auf dem Wasser begünstigt in allen hier untersuchten Fällen ein den inneren Triebkräften Nachgeben. Dieses Nachgeben, das durch die Motivik des treiben-Lassen verdeutlicht wird, geht mit einem Verstoß gegen soziale Ordnungsformen einher<sup>713</sup>. Der Wasserraum stellt einen Gegenraum zu dem alltäglichen Raum dar und bietet eine Form der Abwechslung. Das Bild des Schiffbruchs, das mehr oder weniger stark ausgeprägt ist, nimmt jedoch die verschiedenen Formen des Untergangs der Frauen vorweg. Untergang meint hier eine gesellschaftliche Ächtung, mit der die Frauen konfrontiert sind, sowie ein (zeitweiliges) Leiden an dem Zerbrechen der Beziehung, dem Verstoß durch die Familie oder dem Verlassen der eigenen Kinder. Die verschiedenen Wasserräume sind somit in allen drei Romanen Gefahrenräume, deren Betreten für die Frauen zwar mit einer kurzzeitigen Erfüllung, jedoch auch mit einem Verlassen des bisherigen sozialen Raumes und der damit verbundenen Sicherheit einhergehen. Das Wasser und dessen Dynamik, dessen *Instabilität*, steht diesem bisherigen sozialen Raum und dessen strengen Konventionen und Normen entgegen. Ein langfristiger Aufenthalt in einem heterotopischen Wasserraum ist entsprechend nicht möglich. Alle Frauen verlassen diesen (Gegen-) Raum wieder und sind gezwungen, sich mit den herrschen Ordnungsstrukturen des (alltäglichen) Raumes auseinanderzusetzen. An dieser Fähigkeit, sich nach dem Verlassen des heterotopischen Raumes wieder in die eigentliche Welt zu integrieren, entscheidet sich das Glück und Unglück der Frauen.

### 8.2 „Der von oben?“<sup>714</sup> – Auf dem Dachboden

Heterotopien können nicht nur mit außergewöhnlichen Ereignissen wie einer Landpartie oder einer Bootsfahrt in Verbindung gebracht werden, sondern entstehen auch innerhalb des alltäglichen, heimatlichen (Wohn-) Raumes. Ein solcher Gegenraum, der in das direkte Lebensumfeld der Figuren integriert ist, hat eine besonders starke Wirkung auf den umgebenden Raum, da die heterotopische Funktion hier beständig präsent ist und es zu einer dauerhaften Wechselwirkung beziehungsweise Auseinandersetzung zwischen Raum und Gegenraum, zwischen Alltag und Ausnahme oder zwischen Heimat und Fremde kommt.

### *Realität und Vorstellung auf dem Dachboden*

Der Dachboden übt bereits in der ersten Nacht eine besondere Wirkung auf Effi Briest aus. Sie kann nicht schlafen und glaubt, über sich die Geräusche von Schleppkleidern und

---

<sup>713</sup> Vgl. K. Müller, *Schlossgeschichten*. München 1986, S. 43.

<sup>714</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 87.

Atlasschuhen zu hören: „Es war, als tanze man oben, aber ganz leise.“<sup>715</sup> Zwar spricht Effi gegenüber Johanna davon, sich „ein wenig geängstigt“<sup>716</sup> zu haben, nimmt jedoch schnell Johannas Erklärung, es handele sich lediglich um Gardinen, die über die Dielen schleifen, an und wundert sich über den fehlenden Pragmatismus, mit dem das „Problem“ zu lösen sei:

„Aber ich begreife nur nicht, warum dann die Gardinen nicht abgenommen werden. Oder man könnte sie kürzer machen. Es ist ein so sonderbares Geräusch, das einem auf die Nerven fällt.“<sup>717</sup>

Zwar ist Effi durchaus verunsichert nach den Erfahrungen der ersten Nacht, dennoch lässt sie sich hier von Johannas Realität überzeugen und ist bemüht, die unangenehme Situation zu beheben, indem sie eine realitätsnahe und vernünftige Lösung anbietet. Der Dachboden ist in diesem Moment zwar ein störendes Element, das sie um einen erholsamen Schlaf brachte, aber noch nicht bedrohlich. Die Vorstellungen der tanzenden Schuhe ordnet Effi als Produkt der nächtlichen Fantasie ein und kann sich am Tag von dieser distanzieren. Während des ersten Frühstücks in Kessin wiederholt Effi gegenüber Innstetten ihren pragmatischen Vorschlag:

„Ich denke, wir machen kurzen Prozeß damit und schneiden die Gardinen etwas ab oder schließen wenigstens die Fenster [...]“<sup>718</sup>

Innstetten ist irritiert und verlegen und scheint nicht recht zu wissen, wie er auf ihren resoluten Vorschlag reagieren soll. Er entscheidet sich schließlich dafür, das Thema vorerst zu verschieben.

„Aber es eilt nicht damit, um so weniger, als es nicht sicher ist, ob es hilft. Es kann auch was anderes sein, im Rauchfang, oder der Wurm im Holz oder ein Iltis. [...] Jedenfalls aber eh' wir Änderungen vornehmen, mußst Du Dich in unserem Hauswesen erst umsehen, natürlich unter meiner Führung; [...]“<sup>719</sup>

Innstetten tritt hier, wie auch schon während der ersten Hausbesichtigung am Tag zuvor, als Realitätserschließer auf.<sup>720</sup> Er untergräbt Effis Pragmatismus und bindet die letztendliche Entscheidung an sich selbst. Durch sein auffälliges Zögern und seine Irritation darüber, dass Effi überhaupt etwas von dem Saal weiß, statet er die Thematik der Gardinen und des Dachbodens mit etwas Merkwürdigem, Geheimnisvollem aus, das eigentlich der genaueren Einführung durch ihn bedurft hätte. Dass nun Johanna schon von dem Dachboden und dem dortigen Saal berichtete, scheint ihm nicht zu gefallen. Entsprechend ist er nun darum bemüht, die Kontrolle über Effis Raumverständnis zurückzuerlangen und ihr unter *seiner* „Führung“<sup>721</sup> Zugang zu dem Dachboden zu verschaffen. Der Dachboden wird so zu einem Raum, in dem sich der Kampf zwischen Innstettens Bestreben, Effi zu unterwerfen, und ihrem Wunsch nach

---

<sup>715</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 61.

<sup>716</sup> Ebd., S. 61.

<sup>717</sup> Ebd., S. 61.

<sup>718</sup> Ebd., S. 66.

<sup>719</sup> Ebd., S. 66.

<sup>720</sup> Vgl. M. Andermatt, Haus und Zimmer im Roman. Bern [u. a.]1987, S. 117.

<sup>721</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 66.

selbstbestimmter Gestaltung sowie autonomem Handeln entscheidet.<sup>722</sup> Am Ende des Rundgangs durch das obere Stockwerk bemerkt Effi auf einer Stuhllehne das Bild eines Chinesen. Auf ihre Frage, was es damit auf sich habe, reagiert Innstetten wieder irritiert und vermutet schließlich, dass Johanna oder Christel das Bildchen angeklebt haben. Effi „fand es auch und war nur verwundert, daß Innstetten alles so ernsthaft nahm, als ob es doch etwas sei.“<sup>723</sup> Auch hier ist es wieder Innstetten, der, dieses mal aus dem Chinesen, eine „ernsthafte“ Sache macht. Effis Frage ist völlig neutral. Sie zeigt hier keine Form der Verängstigung oder Irritation. Die Erklärung, das Bild sei aus Spielerei aus einer Fibel ausgeschnitten, hätte Effi völlig genügt. Sie bringt es an dieser Stelle in keine direkte Verbindung mit dem Chinesen in den Dünen oder dem nächtlichen Tanzen. Wie auch im Zusammenhang mit den Gardinen erhält Effi eine logische und plausible Erklärung der Vorgänge. Es ist in beiden Fällen Innstettens *nonverbaler* Ausdruck, der sie beunruhigt und die an sich unbedeutenden Geräusche sowie das Bild in eine Sphäre des Undeutlichen und Gefahrvollen rückt. Aus dieser Sphäre heraus wirkt der Chinese einige Wochen nach der ersten Besichtigung des Dachbodens auf Effi. Innstetten ist bei Bismarck in Varzin, Effi langweilt sich und fühlt sich einsam. In der Nacht erlebt sie zum ersten Mal den Spuk und meint, einen Geist an ihrem Bett entlang gehen zu sehen: „Und wenn ich mich recht frage ... ich mag es nicht sagen, Johanna ... aber ich glaube der Chinese [war es].“<sup>724</sup> In dem Moment der Einsamkeit und Isolation kommt es zu der Verbindung zwischen Dachboden und Spuk. Das Chinesenbild auf der Stuhllehne verbindet sich mit der Thematik des geisterhaften „Tanzens“ und wird von Effi aus der Sphäre des rational Erklärbaren in diejenige des Mysteriösen und Übersinnlichen übertragen. Damit übernimmt sie unbewusst Innstettens Deutung der Vorgänge. Am nächsten Morgen reagiert Innstetten auf Effis Furcht mit Ablehnung und dem Verweis auf seine Karriere, der ein von Effi geforderter Umzug schaden würde. Es geht ihm dabei um das Bild, das die Öffentlichkeit von ihm und seiner Ehe hat. Die ängstliche Frau, die den Mann aus Furcht zu einem Hausverkauf nötigt, würde Innstetten der Lächerlichkeit preisgeben. Effi reagiert darauf erstmals ernsthaft empört:

„Ich habe Dir nachgegeben und mich willig gezeigt, aber ich finde doch, daß Du Deinerseits teilnahmervoller sein könntest. Wenn Du wüßtest, wie mir gerade danach verlangt. Ich habe sehr gelitten, wirklich sehr, [...]“<sup>725</sup>

Innstetten bietet keine rationale Erklärung des Spukes an, sondern fordert von Effi vielmehr eine *vernünftige* und das meint hier auch eine stillschweigende Haltung zu diesem. Der Spuk

---

<sup>722</sup> Vgl. M. Rothe-Buddensieg, Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität, Kronberg 1974, S. 156.

<sup>723</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 69.

<sup>724</sup> Ebd., S. 87.

<sup>725</sup> Ebd., S. 93.

und Effis Empfinden werden aus dem Bereich der Kommunizierbarkeit gedrängt. Somit bleibt das von Effi erlebte Phänomen bei ihr und in ihr. Effis Versuch, durch Gespräche ihre eigene Angst zu teilen beziehungsweise diese zu relativieren, scheitert an Innstettens „Kalkül“<sup>726</sup>. Der Chinese bleibt das Unausgesprochene, an dem sich der Konflikt des Paares herauskristallisiert, der in erster Linie in der fehlerhaften Kommunikation der Eheleute besteht. Die Tatsache, dass Effi die Einzige ist, die den Spuk erlebt, sowie Innstettens Reaktion auf ihre Angst bewirken einen immer stärker werdenden Rückzug in sich selbst.<sup>727</sup> Ihre Furcht, ihre Isolation und Unsicherheit in der neuen Heimat finden in der außersubjektiven Welt keine Entsprechung. Dadurch wird der Chinese zur Chiffre für Effis ins Innere verlegten Ängste und verdeutlicht die Konsequenzen der Sprachlosigkeit beziehungsweise Sprachunfähigkeit.<sup>728</sup> Effis Erleben des Spukes wird lediglich einmal direkt geschildert. Weitere Informationen darüber erhält der Leser in Form der *Briefe*, die Effi an ihre Mutter schreibt. Diese Form der Kommunikation ist die einzige, die Effi geblieben ist, um über ihre innere Bewegtheit zu „sprechen“. Doch auch dieses Sprechen bleibt ohne ein Gegenüber, denn Effi bittet ihre Mutter, auf ihre Schilderungen nicht zu antworten, da Innstetten die Briefe lesen könnte. Somit ist Effi nicht nur die verbale, sondern auch die schriftliche Kommunikation genommen. Der Spuk grenzt nicht nur Effis Optionen der Gestaltung, der Selbstbestimmung, der Beheimatung ein, sondern auch den Kontakt mit einem Außen. Die Thematik des Spukes steht in permanentem Zusammenhang mit dem Thema der nicht-Kommunikation: Innstettens *gewolltes* nicht-Erzählen macht den Spuk zu einem wirklichen Problem, Effis *erzwungenes* nicht-Erzählen potenziert dessen Bedrohungscharakter. Mit der innerfiktionalen Sprachlosigkeit korrespondiert die Schilderung des Spukes durch den Erzähler, der den Spuk ebenfalls in den Bereich der nicht-Kommunizierbarkeit setzt.<sup>729</sup> Zahlreiche Interpretationen schreiben dem Spuk eine allegorische Funktion zu, jedoch verweist er viel elementarer auf die Problematik der Wirklichkeit. Die eigentliche Geschichte des Chinesen bildet eine narrative Leerstelle. Elementar dabei ist, dass der Chinese dadurch nicht auf etwas anderes verweist, sondern an sich als Leerstelle innerhalb des Textes sowie in Effis Wirklichkeitsempfinden fungiert und funktioniert.<sup>730</sup> Das „an sich“ der Geschichte bleibt unerzählt und codiert gerade dadurch eine Dimension der Wirklichkeit, die außerhalb des Erfahrbaren beziehungsweise Erzählbaren steht. In welcher Weise der Spuk existiert, oder was „Existenz“ in diesem

<sup>726</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 157.

<sup>727</sup> Vgl. Y. Zhang (Choi), *Verschwiegene und schweigende Individuen im realistischen Roman. Eine Untersuchung zum „Grünen Heinrich“ und zur „Effi Briest“*, Pfaffenweiler 1996, S. 157.

<sup>728</sup> Vgl. K. Bauer, *Fontanes Frauenfiguren. Zur Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2002, S.145.

<sup>729</sup> Vgl. K. Ehlich, *Transnationale Germanistik*. München 2007, S. 77.

<sup>730</sup> Vgl. G. Reichelt, *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*, Stuttgart [u. a.] 2001, S. 214.



Zusammenhang überhaupt bedeutet, bleibt unklar. Eben diese Unklarheit ist ausschlaggebend für die Macht des Chinesen<sup>731</sup> und ergibt sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen dem Erzählgegenstand und dem Gegenstand des Erzählens.<sup>732</sup> Die Wirklichkeit konstituiert sich durch das nicht-Erzählen, nicht durch das Objekt des Erzählens. Es geht nicht um eine objektive Erklärung des Spukes, wie sie Johanna anbietet, sondern um dessen kommunikationsverhindernde beziehungsweise -fördernde Funktion. Er ist als Objekt der (nicht-) Gespräche zentraler und bedeutsamer als in seiner tatsächlichen Gestalt. Die Wirklichkeit des Spukes manifestiert sich nicht in seinem vorhanden-Sein, sondern in seiner sprachlichen Verarbeitung. In dieser so entstehenden Wirklichkeit ist die Eindeutigkeit der verschiedenen Vorgänge nur noch zu erahnen. Das nicht-Erzählen durch den Erzähler wird verstärkt durch Vor- und Nachgespräche sowie Monologe der Figuren, aus denen sich *Stück für Stück* eine Wirklichkeit für den Leser ergibt. Dieses Verfahren stellt die Eindeutigkeit des Kommunizierten in Frage. Der Erzähler stellt keine objektive Wahrheit dar, sondern thematisiert die Bedingungen, die dem Erzählen von Wirklichkeit zugrunde liegen.<sup>733</sup> Der Leser wird in dieselbe Situation wie Effi versetzt. Beide sehen sich mit der Technik des „Offenhaltens und Entziehens“<sup>734</sup> durch die Erzähler Innstetten und Fontane konfrontiert. Effis Welt wird nicht nur aufgrund der Konfrontation mit dem Fremden und Unheimlichen gestört, sondern auch durch die Erschütterung ihres Realitätssinns. Eine ordnungsstiftende Definition dessen, was sie tatsächlich ängstigt, bleibt aus.<sup>735</sup> Die unscharfe Festlegung des Spukes wird verstärkt, indem der Chinese mehrfach in dem umgebenden Raum vorhanden ist: In Form des Grabes in den Dünen, als Bild auf dem Dachboden und in Johannas Geldbeutel sowie als Spuk. Dabei handelt es sich nicht um ein und denselben Chinesen. Das Bild aus der Fibel, das schließlich Effis Vorstellung beeinflusst, zeigt nicht den Chinesen, der vor der Tür begraben liegt. Lediglich in Effis Fantasie entsteht durch Innstettens kalkuliertes Andeuten und nichts-Sagen eine Verbindung zwischen den Männern. „Der Chinese“ bleibt somit nicht nur in seiner Geschichte, als ehemaliger Bewohner Kessins, sondern auch in seiner personellen Festlegung vage. Wer oder was er ist, ist jedoch letztlich sowohl für Effi als auch den Leser völlig unerheblich. Den Berührungspunkt der verschiedenen Chinesen stellt der *Dachboden* dar. Hier fand die Hochzeitsfeier statt, hier klebt das Bild und hier vermutet Effi den Spuk. Der Dachboden wird dadurch zu einem Raum, an dem die verschiedenen Formen der „Wirklichkeit“, das heißt Bild, Vorstellung, Historie sowie Wirklichkeitsauffassungen und

---

<sup>731</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 2007, S. 208.

<sup>732</sup> Vgl. ebd., S. 213ff.

<sup>733</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 2007, S. 208.

<sup>734</sup> D. Roth, *Das literarische Werk erklärt sich selbst*. Berlin 2012, S. 222.

<sup>735</sup> Vgl. ebd., S. 221f.

Realitätserschaffungen kumulieren. Umso wesentlicher ist es, dass der tatsächliche Raum „leer“ ist. Er bietet im wahrsten Sinne des Wortes Raum für die inneren Vorgänge und Vorstellungen der Figuren, die in dem alltäglichen, geordneten und konventionalisierten Raum keinen Platz finden und sich in den verschiedenen Realitätsdeutungen und -Erschließungen manifestieren. Der Dachboden ist ein heterotopischer Raum, da hier zum Ausdruck kommt, was innerhalb des Raumes, als umgebendem ehelichem Raum, problematisch ist und nicht nur tatsächlich nicht kommuniziert, sondern auch nicht gedacht beziehungsweise nur ansatzweise realisiert wird. Auf dem heterotopischen Dachboden zeigt sich das Unbewusste, Verdrängte, das als solches wiederum auf den ehelichen Raum einwirkt. Das Wechselverhältnis zwischen Raum und Gegenraum erneuert sich dabei ständig selbst. Die Problematiken der Ehe verlagern sich unbewusst auf den Dachboden, von hier reichen sie in den unteren Stock, den Wohnbereich, wo sie zu neuen Spannungen und Konflikten führen.

Innsteddens Manipulation besteht darin, die Geschichte des Chinesen lediglich anzudeuten beziehungsweise nonverbal auf sie zu reagieren. Dadurch ergibt sich auf Effis Seite ein Nichtwissen, das durch Vorstellungen und Assoziationen gefüllt wird. Folgt man Crampas' Interpretation, so fungiert der Spuk für Innstetten als Macht konstatierendes Mittel, mit dem der Versuch einer Unterwerfung Effis einhergeht.<sup>736</sup> Die Realitätskonstruktion ermöglicht es Innstetten, die Rolle des Erziehers einzunehmen, um Effi so in einem für ihn greifbaren Raum zu kontrollieren. Effis Bedürfnis nach Unterhaltung, ihre Faszination für Exotik, die er unter anderem während der Fahrt nach Kessin feststellte, sowie ihre mangelnde „Festigkeit“<sup>737</sup> stellen für ihn eine mehr oder weniger bewusste Bedrohung dar, der er mit einer *Übersteigerung* des Exotischen, des Mystischen, des „Reizvollen“ begegnet. Der Versuch, Effis Psyche zu manipulieren und so ihren psychischen wie auch physischen Bewegungsraum einzugrenzen, scheidet jedoch an der Übermacht von Effis Drang nach einem „Schaukeln“, an dem Verlust ihrer Selbstkontrolle und an der Macht des Chinesen, die sich, anders als von Innstetten erwartet, durch Crampas' Auftreten gegen Innstetten richtet.<sup>738</sup> Innsteddens Kontrollmechanismus geht jedoch ebenfalls ein von Furcht und Dämonisierung geprägtes Wirklichkeitsverständnis voraus. Die aus der Kolonialpolitik resultierende gesellschaftliche Angst vor dem Fremden überträgt Innstetten ins Private und somit auf Effi.<sup>739</sup> Die sozial „vertretbare“ und scheinbar berechtigte Angst ersetzt die verdrängte Angst vor einem betrogen-Werden, vor einer Affäre der jüngeren Ehefrau, und wesentlich vor einer gesellschaftlichen Bloßstellung.

---

<sup>736</sup> Vgl. G. Reichelt, *Fantastik im Realismus*. Stuttgart [u. a.] 2001 S. 187.

<sup>737</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 192.

<sup>738</sup> Vgl. G. Reichelt, *Fantastik im Realismus*. Stuttgart [u. a.] 2001, S. 196.

<sup>739</sup> Vgl. ebd., S. 188.

### *Unordnung auf dem Dachboden*

Nach der ersten Nacht in Kessin führt Innstetten Effi durch ihr neues Heim:

„Diese Musterung hatte mit der Küche begonnen, deren Herd eine moderne Konstruktion aufwies, [...]. [D]ann aber waren sie von der Küche wieder in den Flur zurück – und von diesem in den Hof hinausgetreten, der in seiner ersten Hälfte nicht viel mehr als ein, zwischen zwei Seitenflügeln hinlaufender schmaler Gang war. In diesen Flügeln war alles untergebracht, was sonst noch zum Haushalt und Wirtschaftsführung gehörte [...]. All dies hatte sich Effi mit vielem Interesse angesehen, aber dies Interesse sah sich doch weit überholt, als sie, [...] unter Innstettens Führung die nach oben führende Treppe hinaufgestiegen war.“<sup>740</sup>

Auffällig ist zunächst, dass der Kessiner Wohnraum hier (das einzige Mal) als ein Haus mit zwei Seitenflügeln und einem Hof beschrieben wird. Dadurch weist das neu bezogene Wohnhaus Ähnlichkeiten mit dem Hohen-Cremmener Anwesen auf. Der Hof in Kessin wird, ebenso wie die Gartenseite in Hohen-Cremmen, von einem Hufeisen umschlossen, ist hier jedoch nicht ein weitläufiger und ausführlich beschriebener Garten, sondern lediglich ein schmaler Gang. Der Raum, in dem Effi erstmals verortet ist, die Gartenseite des elterlichen Hauses, findet in Kessin zwar seine Entsprechung, stellt sich jedoch als bescheidene Kopie dar. Daran wird deutlich, dass Effi sich innerhalb des neuen heimatlichen Raumes zunächst mit denselben Konventionen und Ordnungsstrukturen konfrontiert sieht, wie sie es in Hohen-Cremmen gewesen ist. Der eheliche Raum in Kessin steht dadurch in direkter Verbindung zu Effis Ausgangsraum. Die Raumgrenzen in Kessin sind jedoch enger als in Hohen-Cremmen, ebenso wie der prinzipielle Bewegungsraum, der Raum der persönlichen Entfaltung. Dass dieser Teil des Wohnhauses im weiteren Verlauf der Handlung nicht mehr erwähnt wird, macht deutlich, dass Effi sich innerlich von dem ordnungsstiftenden Aspekt, den die Seitenflügel codieren, abwendet. Die Ordnungsstruktur des Ausgangsraumes wird in ihrem ehelichen Raum überlagert von Innstettens an sie herangetragenen Erwartungen. Zwar decken diese sich in großen Teilen mit denen der Eltern und der allgemeinen gesellschaftlichen Norm, jedoch ist für Effi die Wirkung dieser Erwartungen in Kessin unmittelbarer. Sie „spürt“ die Einschränkungen hier deutlicher und ist überfordert mit ihrer Rolle als Ehefrau. In Hohen-Cremmen konnte die Funktion des Ausgangsraumes als Schutzraum, in dem Licht und Schatten sie vor einer Öffentlichkeit teilweise schützten, sowie ihre Einbindung in einen sozialen und familiären Rahmen sie über die engen Grenzen und den moralischen Rigorismus ihrer Sozialisation hinwegtäuschen. Die Beschreibung des Rundgangs durch den neuen Wohnraum offenbart, dass Effi der Rolle als Ehefrau nicht gewachsen ist. Ihr Interesse gilt dem geheimnisvollen Dachboden, nicht dem alltäglichen Raum des Haushalts, der Wirtschaftsführung. Die geraffte Aufzählung, die im Kontrast zu der späteren

---

<sup>740</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 68.

Ausführlichkeit steht, mit der das obere Stockwerk beschrieben wird, entspricht Effis Wahrnehmungs- und Wertesystem. In der Gesellschaft, in der Effi verortet ist, kommt eigentlich ihr, der Ehefrau, die Organisation der Hauswirtschaft zu. Wenn sie der Küche und den Gebäuden der Wirtschaftsführung im Vergleich zum Dachboden nur mäßiges Interesse schenkt, wendet sie sich gegen das gesellschaftlich normierte Wertesystem.<sup>741</sup> Der Dachboden spricht im Gegensatz zu dem unteren Stockwerk ihre *Fantasie* an und ist dementsprechend interessanter für Effi. Der Dachboden wird, noch bevor er beschrieben wird, der sozial erwarteten Rolle der Ehefrau entgegengestellt. Während „unten“ die *Ordnung* von Hohen-Cremmen wiederholt und die Erfüllung der häuslichen Pflichten fordert und ermöglicht, ist „oben“ in Verbindung gebracht mit Tanz und Unterhaltung, mit Bereichen des Lebens, die dem Alltag entgegenstehen. Damit repräsentiert der Dachboden den Aspekt der *Unordnung*. Diese Verbindung zeigt sich durch Effis Aussage nach der ersten unruhigen Nacht in Kessin bestätigt. Sie schläft lange und es ist ihr unangenehm, nicht rechtzeitig zum Frühstück mit Innstetten erschienen zu sein:

„Der Herr [d. i. Innstetten] hat übrigens ganz recht. Immer früh auf, das war auch Regel in meiner Eltern Hause. Wo die Leute den Morgen verschlafen, da giebt es den ganzen Tag keine Ordnung mehr.“<sup>742</sup>

Effi bezieht sich hier selbst auf diejenige Ordnung, die auch in Hohen-Cremmen Gültigkeit besitzt. Grund für ihr verspätetes Erscheinen, für ihren Verstoß gegen diese Ordnung ist, dass sie wegen der Geräusche auf dem Dachboden nicht schlafen konnte. Der *Dachboden* ist also die Ursache der Unordnung. Durch Effis „Erfahrungen“ mit dem Raum über ihr, bricht sie schon am ersten Morgen mit einer herrschenden Konvention und einer für Innstetten elementaren Regel, denn „[d]arin ist er streng; er kann das lange Schlafen nicht leiden.“<sup>743</sup>

Mit dem Betreten des Dachbodens zeigt sich die Unordnung auch direkt im Raum präsent. Die Treppe dorthin ist „schief, baufällig, dunkel“<sup>744</sup>. Es bedarf einer Art der Überwindung, um in den oberen Stock zu gelangen. Der Weg in den Raum, der für Effi zu diesem Zeitpunkt noch verheißungsvoll und spannend ist, deutet an, dass hier „etwas nicht stimmt“. Die „schiefe“ Treppe impliziert einen Verfall des Raumes, des Kessiner Hauses. Auch auf dem Dachboden selbst ist „alles stumpf und ungepflegt.“<sup>745</sup> Innstetten liegt wenig daran, das obere Stockwerk und die Treppe dorthin zu erneuern. Durch diese nicht-Handlung gestaltet er bewusst einen Gegenraum zu dem unteren Stockwerk, indem „dort oben“ sein Gestaltungswille ausbleibt. Der Dachboden ist nicht Teil des repräsentablen Wohnhauses des Landrates, sondern bleibt vor der Öffentlichkeit und zu großen Teilen auch vor dem Hauspersonal im Verborgenen. In

---

<sup>741</sup> Vgl. M. Andermatt, *Haus und Zimmer im Roman*. Bern [u. a.] 1987, S. 122.

<sup>742</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 60. (Anm. N. H.)

<sup>743</sup> Ebd., S. 60.

<sup>744</sup> Ebd., S. 68.

<sup>745</sup> Ebd., S. 69.

Ermangelung einer Füllung durch die aktuellen Hausbewohner, einer Einbeziehung des Raumes in deren Alltag, bleibt die *Geschichte* des Dachbodens in diesem präsent. Die verhängnisvolle Hochzeitsfeier, die dort stattgefunden hat, scheint in der Romangegenwart nicht beendet, die wenigen Möbel und Gardinen stammen vermutlich noch aus dem Besitz des Kapitäns. Die Zeit als Ordnungsstruktur verläuft auf dem Dachboden nicht linear, sondern wird durch Innstetens nicht-Handlung angehalten. Dadurch ergibt sich eine Gleichzeitigkeit von Konservierung des impliziten Rauminhaltes, im Sinne eines lebendig-Haltens der Chinesengeschichte, und Verfall des expliziten Rauminhaltes, der Möbel und Lampen. In der Funktion der Konservierung entspricht der Dachboden Foucaults viertem Grundsatz der Heterotopie, als Gegenraum der „sich endlos akkumulierenden Zeit“<sup>746</sup>.

Am Abend vor Effis erstem tatsächlichem Spukerlebnis ist sie allein zu Hause, Innstetten ist bei Bismarck in Varzin. Effi fürchtet sich in seiner Abwesenheit und versucht, sich durch einen Brief an die Mutter, einen Besuch bei Frau Kruse, Klavierspielen und schließlich durch Lesen abzulenken. Sie ist darum bemüht, dem direkten Raumerleben zugunsten einer „Traumwirklichkeit [...] zu entfliehen“<sup>747</sup>:

„Effi stellte sich ans Fenster ihres Zimmers und sah auf das Wäldchen hinaus [...]. Sie war von dem Bilde ganz in Anspruch genommen und kümmerte sich nicht um das, was hinter ihr in dem Zimmer vorging.“<sup>748</sup>

Die Folge dieser inneren und äußeren Abwendung von dem direkt umgebenden Raum ist eine Reflexion ihrer momentanen Situation.<sup>749</sup>

„Ach, ich taue doch gar nicht für eine große Dame. Die Mama, ja, die hätte hierher gepaßt, [...]. Aber ich... Ich bin ein Kind und werd' es auch wohl bleiben. Einmal hab' ich gehört, das sei ein Glück. Aber ich weiß doch nicht, ob das wahr ist. Man muß doch immer dahin passen, wohin man nun 'mal gestellt ist.“<sup>750</sup>

Aufgrund der subtilen Bedrohung, die Effi allein in dem Haus empfindet und die potenziert wird durch die unheimliche Geschichte der „weißen Frau“<sup>751</sup> in einem Reisehandbuch, stellt Effi die eigene Fehlbesetzung fest, die mangelnde Übereinstimmung ihres Wesens mit der geforderten Rolle. Der Spuk der weißen Frau und die empfundene Isolation *bewirken* hier eine Unordnung, die sich sowohl auf Effis Gemütszustand als auch auf ihre Verortung innerhalb des ehelichen Raumes bezieht. Die Folge der wahrgenommenen Unordnung ist das Spukerleben in der sich anschließenden Nacht. Dachboden und ehelicher Raum stehen dadurch in einem

---

<sup>746</sup> M. Foucault, *Andere Räume*. Leipzig 1990, S. 43.

<sup>747</sup> M. Andermatt, *Haus und Zimmer im Roman*. Bern [u. a.] 1987, S. 134.

<sup>748</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 80.

<sup>749</sup> Vgl. zu dem Blick aus dem Fenster und einer sich daran anschließenden Reflexion auch KAPITEL 10.2.1 EFFI ZWISCHEN GALERIE UND GARTEN

<sup>750</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 82.

<sup>751</sup> Ebd., S. 81.

direkten Wechselverhältnis. Die im ehelichen Raum wahrgenommene Unordnung findet ihre Entsprechung in der spukhaften Unordnung des Dachbodens. Der Chinese, der Effi in der Nacht „besucht“, ist Repräsentant einer solchen Unordnung: auch er war kein genuiner Teil der Gesellschaft und brachte durch seine vermutete Beziehung zu Nina die Ordnung der geplanten Hochzeit durcheinander.

Die Thematisierung des Dachbodens offenbart eine weitere wesentliche Unordnung: Effi versucht, im oberen Stockwerk Ordnung zu schaffen, den Raum ansprechend zu gestalten und schlägt vor, ihre Mutter dort oben einzuquartieren während diese zu Besuch in Kessin ist. Dieser Vorschlag offenbart die Verneinung ihres individuellen Reifungsprozesses und das Bedürfnis, der Kindrolle nicht entwachsen zu müssen.<sup>752</sup> Sie kann sich in der Rolle der Ehefrau nur schwer zurechtfinden und sehnt sich danach, die Mutter in den ehelichen Raum zu integrieren. Innstetten lehnt die Umgestaltung des Dachbodens jedoch ab:

„Aber es ist doch am Ende besser, wir logieren die Mama drüben ein, auf dem Landratsamt; die ganze erste Etage steht da leer, gerade so wie hier, und sie ist da noch mehr für sich.“<sup>753</sup>

Innstetten grenzt, wie auch schon in Bezug auf die Gardinen, nicht nur Effis Gestaltungsmöglichkeiten ein, sondern offenbart mit seiner Ablehnung auch die Unordnung seines Lebensweges. Verheiratet mit der Tochter der ehemaligen Geliebten, ist seine Beziehung zur Schwiegermutter nicht ohne Zweideutigkeit.<sup>754</sup> Diese Konstellation wird nicht explizit thematisiert und auch zu Beginn der Handlung, während Innstettens Besuch in Hohen-Cremmen, in Effis Ausgangsraum, nicht problematisiert. In der sich nun zeigenden *Realität* des Ehelebens stellt sich die ungewöhnliche Beziehungsstruktur jedoch als durchaus fragwürdig dar. Weder Innstetten noch Effi können der Rolle des „Verschmähten“ beziehungsweise der „Ersatzbesetzung“ langfristig entsprechen. Luise Briests Vorstellung, die Tochter problemlos mit dem ehemaligen Geliebten verheiraten zu können, und ihre Beurteilung der Tochter als fügsame Ehefrau sowie Innstettens Versuch, aus Effi eine Luise zu machen, zeigen sich über die Auseinandersetzung mit dem Dachboden als naive Fehleinschätzungen. Damit kommentiert die Thematisierung des Dachbodens die prinzipielle Ordnung des Ausgangs- und des ehelichen Raumes und entlarvt diese als *Illusion*. Der Raum des Dachbodens wird durch diese Kommentarfunktion zu einer Illusionsheterotopie im Sinne Foucaults.

Der Spuk auf dem Dachboden verweist darüber hinaus auch auf die Brüchigkeit der rigorosen, konservativ-preußischen Gesellschaft, als deren Repräsentant Innstetten, der „Mann von

---

<sup>752</sup> Vgl. M. Rothe-Buddensieg, Spuk im Bürgerhaus. Kronberg 1974, S. 2.

<sup>753</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 70.

<sup>754</sup> Vgl. M. Rothe-Buddensieg, Spuk im Bürgerhaus. Kronberg 1974, S. 145.

Prinzipien“<sup>755</sup>, gilt. Er ist als Beamter Träger der herrschenden Ordnungsstruktur und vertritt als solcher das Konkrete, Feste und Eindeutige. Es ist daher auf den ersten Blick verwunderlich, dass es gerade Innstetten ist, der in einem zwiespältigen beziehungsweise unklaren Verhältnis zu dem Spuk steht. Instrumentalisiert als machtkonstatierendes Mittel, wendet er ihn gegen die eigene Frau und deren Freiheitsbedürfnis an. Doch auch er selbst scheint „Erfahrungen“ mit dem Spuk gemacht haben. Es bleibt sowohl für Effi als auch den Leser offen, inwieweit Innstetten tatsächlich an den Spuk oder grundsätzlich an das Übernatürliche glaubt. Für Effi wird genau diese Unsicherheit zum Problem. Erst durch Innstettens merkwürdiges Verhalten wird der Chinese und der Dachboden für sie zum bedrohlichen Element: „Effi [...] war verwundert, daß Innstetten alles so ernsthaft nahm, als ob es doch etwas sei.“<sup>756</sup> Die von Crampas attestierte „mystische Richtung“<sup>757</sup> Innstettens passt nicht zu dem nüchternen *Karrieremann*. Der *Privatmann* Innstetten kann den Anspruch der Konkretheit, den die Gesellschaft fordert, nicht erfüllen.<sup>758</sup> Effi entzieht sich in der Folge der Rolle der moralisch einwandfreien Ehefrau, weil sie sowohl die eigene Fehlbesetzung als auch Innstettens nicht-Erfüllung des gesellschaftlich postulierten Anspruches bemerkt.<sup>759</sup> Die Uneindeutigkeit in Innstettens Charakter, sein innerer Widerspruch zwischen öffentlichem Rigorismus und privater Vagheit, verweist auf die Zerbrechlichkeit einer Gesellschaft, in der das Individuum weder die private noch die öffentliche Rolle befriedigend erfüllen kann.<sup>760</sup> Wenn Innstetten den Chinesen als Machtinstrument missbraucht, offenbart er damit sein Scheitern an den Bedürfnissen seiner Frau. Seine mythische Richtung macht deutlich, dass er die Eindeutigkeit der postulierten Normen zumindest hinterfragt. Zugleich zeigt seine Dämonisierung des Chinesen die Entsprechung mit der zeitgenössischen Angst vor dem Unbekannten und den Versuch, das Eigene gegenüber dem Fremden zu bewahren. Der Spuk als Element der Unordnung und Vagheit codiert eine Unsicherheit und Verwirrung, die bei den Trägern der Gesellschaft dann entsteht, wenn sie konfrontiert sind mit Bereichen, die den Normen entgegenstehen oder diese in Frage stellen. Diese Verwirrung äußert sich bei Innstetten unter anderem darin, dass er die Notwendigkeit des Duells als Privatperson in Frage stellt. Als öffentliche Person sieht er sich jedoch einer übermächtigen Ordnungsstruktur gegenüber, gegen die er nicht aufbegehren kann. Innstetten scheitert stellvertretend für die Gesellschaft an dem Chinesen, der all das repräsentiert, was aus einer Öffentlichkeit ausgelagert werden muss: An der eigenen und der fremden Psyche, an der ehelichen und außerehelichen

---

<sup>755</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 38.

<sup>756</sup> Ebd., S. 69.

<sup>757</sup> Ebd., S. 152.

<sup>758</sup> Vgl. D. Roth, *Das literarische Werk erklärt sich selbst*. Berlin 2012, S. 226.

<sup>759</sup> Vgl. ebd., S. 225f.

<sup>760</sup> Vgl. ebd., S. 229.

Sexualität und an der Integration des Fremden, des Veränderlichen in das eigene Lebensumfeld. Innstetten sieht sich somit ebenso wie Effi bedroht von einer Übermacht, die er nicht greifen kann und sie in einen Bereich des Übersinnlichen und Mythischen verlagert. Derart gebannt, kann er sie wiederum auf Effi übertragen und sich dadurch in der vermeintlichen Sicherheit wähnen, zumindest die eigene Ehefrau unter Kontrolle zu haben.

### *Hoffnung auf dem Dachboden*

Effi hat schon bevor sie von dem spukhaften Chinesen erfährt eine „Beziehung“ zum Exotischen. Gegenüber ihrer Mutter äußert sie den Wunsch nach einem „japanische[n] Bettschirm“<sup>761</sup> und versucht dadurch ihre romantischen Vorstellungen der Ehe zu realisieren.<sup>762</sup> Das „Japanische“ wird hier durch die Verlagerung in das Schlafzimmer mit einer sexuellen Konnotation ausgestattet. Diese Verbindung entspricht dem zeitgenössischen Orientbild, in dem China einerseits mit Gefahr andererseits mit Erotik, Sinnlichkeit und einem mythischen, paradisi-schen Ort in Verbindung gebracht wird.<sup>763</sup> In Kessin überträgt Effi ihre Assoziationen des Exotischen direkt auf den Ehemann. Während des ersten Frühstücks vergleicht Effi Innstetten mit einem ausländischen Fürsten:

„Ich habe ‘mal ein Bilderbuch gehabt, wo ein persischer oder indischer Fürst (denn er trug einen Turban) mit untergeschlagenen Beinen auf einem roten Seidenkissen saß, [...]. Und sieh, ganz so sieht es hier bei Dir aus, und wenn Du noch die Beine unterschlägst, ist die Ähnlichkeit vollkommen.“<sup>764</sup>

Effi versucht, die Tatsächlichkeit, das vermeintlich triste Leben im nördlichen Kessin sowie die beängstigende Atmosphäre in dem neu bezogenen Wohnhaus, durch die Überlagerung mit fantastischen, naiv-poetisierenden Vorstellungen aufzuwerten. Da ihr die Mutter den japanischen Bettschirm verwehrt und Innstetten die faktische Raumausstattung an sich bindet, bleibt ihr lediglich die *Vorstellung*, um den Raum zu gestalten. Beides Mal orientiert sich Effis Imagination an einem klischeehaften Orientbild.<sup>765</sup> Japan, Indien und Persien üben auf Effi einen Reiz aus, da diese Länder als das vollständig Fremde dem Eigenen entgegenstehen und Raum lassen für märchenhafte Vorstellungen. In den Fantasieraum Orient überträgt Effi ihren Wunsch nach

---

<sup>761</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 32.

<sup>762</sup> Vgl. K. Bauer, Fontanes Frauenfiguren. Frankfurt am Main 2002, S. 131.

<sup>763</sup> Vgl. D. N. Prager, „Alles so orientalisches“: The Elaboration of Desire in Theodor Fontane’s Effi Briest (1896), in: Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature & Culture 29 / 2013, S. 126.

<sup>764</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 63.

<sup>765</sup> Aufgrund historischer Veränderungen bezieht sich der Begriff Orient im *heutigen* Sprachgebrauch nicht auf die asiatischen Länder. Um eine Übereinstimmung der Begrifflichkeit mit Fontanes Text herzustellen, werden jedoch im Folgenden in Anlehnung an den Orientbegriff im englischsprachigen Raum unter Orient die Länder Japan, Persien, Türkei, Indien und China zusammengefasst. Damit orientiert sich die vorliegende Arbeit an dem Aufsatz: D. N. Prager, „Alles so orientalisches“. In: Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature & Culture 29 / 2013, S. 126.



Unterhaltung, ihren Hang zum Aparten. Wenn Effi ihren ehelichen Raum mit orientalischen Elementen ausstattet, wird zudem deutlich, an was es ihr in der Ehe mangelt:

„Nur einen Kuß könntest Du mir geben. Aber daran denkst Du nicht. Auf dem ganzen weiten Weg nicht gerührt, frostig wie ein Schneemann.“<sup>766</sup>

Innstetten ist kein leidenschaftlicher Ehemann, er kann weder die emotionalen noch die körperlichen Bedürfnisse seiner Frau befriedigen. Der persische Fürst dagegen, vermag eher ihrer Vorstellung von einer glücklichen Ehe zu entsprechen als der Kessiner Schneemann. Ebenso wie Effi mit dem Exotischen etwas Positives verbindet, so setzt sie auch den Dachboden unbewusst in Bezug zu Unterhaltung und Abwechslung: Innstetten zerschlägt zwar bereits während der Fahrt nach Kessin Effis Hoffnungen auf sozialen Umgang, ihre Wunschvorstellung von sozialer Interaktion bleibt jedoch bestehen und äußert sich in der nächtlichen Wahrnehmung des Tanzens.<sup>767</sup>

„Wohl eine Stunde lang, [...] war es mir, als ob ich Schuhe auf der Erde schleifen hörte, und als würde getanzt und fast auch wie Musik.“<sup>768</sup>

Der Dachboden wird zu einem Raum, in den Effi ihre Hoffnungen verlagert. Hier wäre es theoretisch möglich, Gäste zu empfangen oder Tanzabende abzuhalten. Mit dem Betreten des Dachbodens und Innstettens „Führung“ kommt es jedoch zu einer Desillusionierung. Der Saal ist verwahrlost und trist:

„Effi war einigermaßen enttäuscht, sprach es auch aus und erklärte, statt des öden und ärmlichen Saals, doch lieber die Zimmer an der gegenüberliegenden Flurseite sehen zu wollen. ‚Da ist nun eigentlich vollends nichts,‘ hatte Innstetten geantwortet, aber doch die Türen geöffnet. Es befanden sich hier vier einfenstrige Zimmer, alle gelb getüncht, gerade wie der Saal und ebenfalls ganz leer.“<sup>769</sup>

Ebenso wie der konkrete Raum des Dachbodens leer und öde ist, so wird auch der soziale Raum leer bleiben. Innstettens Antwort, „Da ist nun eigentlich vollends nichts“<sup>770</sup>, bezieht sich nicht nur auf den Raum, sondern verweist auch auf die Freudlosigkeit, mit der Effi sich in ihrem neuen Leben zu arrangieren hat. Effi stellt fest, wie unvereinbar ihre Wunschvorstellung und die Tatsächlichkeit des Alltags in Kessin sind. An die Stelle der enttäuschten Hoffnung tritt das Phänomen des spukenden Chinesen.<sup>771</sup> In dem Moment der größten Desillusionierung bemerkt Effi das Bild auf der Stuhllehne. Innstetten repräsentiert bis zu diesem Moment ein nüchternes, sachliches Raum- und Wirklichkeitsverständnis. Er konfrontiert Effi mit der Tatsächlichkeit des Dachboden- und des Sozialraumes. Effi dagegen zeigt ein schwärmerisches und

---

<sup>766</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 77.

<sup>767</sup> Vgl. M. Andermatt, Haus und Zimmer im Roman. Bern, [u. a.] 1987, S. 116.

<sup>768</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 66.

<sup>769</sup> Ebd., S. 69.

<sup>770</sup> Ebd., S. 69.

<sup>771</sup> M. Andermatt, „Es rauscht und rauscht immer, aber es ist kein richtiges Leben.“ Würzburg 2000, S. 195.

poetisierendes Raum- und Wirklichkeitsverständnis.<sup>772</sup> Angesichts des Chinesenbildes ändern sich diese Zuschreibungen. Innstetten wirkt irritiert, Effi gibt sich mit der sachlichen Erklärung, Johanna habe das Bild aufgeklebt, zufrieden. Erst die Verwunderung über das Verhalten des Ehemanns bewirkt eine Unsicherheit Effis, die die Enttäuschung über die Leere des Raumes potenziert. Die Assoziationen, die Effi bisher mit dem Orientalischen in Verbindung gebracht hat, ändern sich angesichts ihrer Desillusionierung. An die Stelle des positiv konnotierten Fantasieraumes tritt der bedrohliche und triste Dachboden. Das Orientalische steht nun nicht mehr für das Reizvolle, sondern wird durch das Bild und Innstettens Reaktion zu etwas Beunruhigendem und Fremden. Analog zu Effis Raumwahrnehmung ändert sich auch ihre Realitätswahrnehmung. Während sie den Raum des Dachbodens nun *realistisch*, das heißt nicht überlagert durch die Hoffnung auf Unterhaltung, wahrnimmt, wird ihre Realität nun durch eine ängstliche *Fantasie* bedroht.

### *Strafe auf dem Dachboden*

Nachdem Effis Hoffnung auf weitere Räume auf dem Dachboden durch Innstetten zerschlagen wurden und sie sich mit der Tatsächlichkeit der dort herrschenden Trostlosigkeit sowie der Unmöglichkeit der Gestaltung des Raumes konfrontiert sieht, wird das obere Stockwerk zu einem Raum der beständigen Bedrohung durch den Spuk. Effi selbst stellt erstmals den Zusammenhang her zwischen dem Spuk und einer Form der Sanktion. Sie geht davon aus, er suche denjenigen heim, der nicht „in Ordnung“ ist, der gegen das „Gute“ verstößt:

„Gott sei Dank haben wir Briest’s keinen Spuk. Die Briest’s waren immer sehr gute Leute, und damit hängt es wohl zusammen.“<sup>773</sup>

Für sich selbst ist ihr diese Verbindung jedoch zunächst nicht bewusst: Am Abend nach dem Theaterstück spricht Innstetten mit Effi über Crampas und dessen offensichtliche Faszination für sie, die auch Effi nicht entgangen sein dürfte. Auch wenn es bis zu diesem Zeitpunkt noch keine tatsächliche Annäherung zwischen Crampas und Effi gab, ist sich Effi durchaus bewusst, dass die Beziehung zu Crampas von ihrer Umgebung kritisch beobachtet wird und eine gegenseitige Anziehung besteht. Effi beendet das Gespräch, in dem Innstetten sie vor Crampas’ „Spielernatur“<sup>774</sup> warnt, und fügt hinzu:

„Weißt Du, mir ist, als hörte ich oben das Tanzen. Sonderbar, daß es immer wieder kommt. Ich dachte, Du hättest mit dem allen nur so gespaßt.“<sup>775</sup>

---

<sup>772</sup> Vgl. M. Andermatt, *Haus und Zimmer im Roman*. Bern [u. a.] 1987, S. 130.

<sup>773</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 93.

<sup>774</sup> Ebd., S. 172.

<sup>775</sup> Ebd., S. 172f.

Effis Annahme, der Spuk widerfahre denjenigen Leuten, die nicht „gut“ sind, zeigt sich bestätigt: Sie erlebt den Spuk stellvertretend für die Auseinandersetzung mit dem eigenen schlechten Gewissen. Innstetten bestätigt die Verbindung von Spuk und Moral und antwortet:

„Das [d. i. der Spuk ist nur Spaß] will ich doch nicht sagen, Effi. Aber so oder so, man muß nur in Ordnung sein und sich nicht zu fürchten brauchen.“<sup>776</sup>

Innstettens „Angstapparat“<sup>777</sup> scheint hier Wirkung zu zeigen. Zwar kann er den sich anschließenden Ehebruch nicht verhindern, dennoch bewirkt er ein subtiles „Unwohlsein“ Effis. Was Innstetten nicht ahnt, ist, dass sich *sein* Kalkül gegen ihn wendet. Effi sieht in dieser Szene Crampas' Charakterisierung Innstettens als Erzieher bestätigt.

Die Verortung des spukenden Chinesen in das „Oben“ des Kessiner Hauses, den Dachboden, verdeutlicht dessen Funktion als Wächter über eine herrschende Ordnung: „Oben“ ist mit einer Übermacht gleichgesetzt, die auf „die da unten“ beständig einwirkt und über sie richtet. Bezieht man Freuds Strukturmodell der Psyche auf diese Semantisierung, zeigt sich die Parallele von Dachboden und *Über-Ich*: Beides wirkt als moralische Instanz. Das Grab des Chinesen in den Dünen verstärkt das Unausweichliche, das seiner „Erscheinung“ anhaftet: Sowohl das Innen als auch das Außen sind durch den Chinesen mit Elementen der Gefahr und der Bedrohung konnotiert. Er kreist Effi förmlich ein und verweist damit auf die Zwanghaftigkeit des Unaufgearbeiteten.<sup>778</sup> Diese Funktion des Chinesen wird besonders deutlich, wenn er in Berlin als Bild in Johannas Portemonnaie auf den Ehebruch zurückweist.<sup>779</sup> Diejenigen Bereiche des alltäglichen Lebens, die aufgrund der herrschenden Ordnungsstruktur ausgeklammert werden, finden über den Chinesen, den Spuk, die Kommunikation und nicht-Kommunikation über ihn, ihren Eingang in das Leben der Figuren. Die Bedrohung, die von dem Spuk ausgeht, besteht jedoch nur während Effi *versucht* „in Ordnung“ zu sein, das heißt, solange sie wesentliche Bedürfnisse auslagert und so den Anforderungen ihrer Mutter, Innstettens und der Gesellschaft nachkommt. Ein Grund dafür zeigt sich in dem Gespräch mit der Mutter über den japanischen Bettschirm, mit dem sie versucht ihre romantischen Vorstellungen der Ehe zu realisieren.<sup>780</sup>

„Es kommt dir vor wie ein Märchen, und Du möchtest eine Prinzessin sein. [...] Aber meine liebe Effi, wir müssen vorsichtig im Leben sein, und zumal wir Frauen. Und wenn Du nach Kessin kommst, [...], wo nachts kaum eine Laterne brennt, so lacht man über dergleichen. [...] [D]ie, die Dir ungewogen sind, und solche giebt es immer, sprechen von schlechter Erziehung, und manche sagen auch wohl noch Schlimmeres.“<sup>781</sup>

---

<sup>776</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 173. (Anm. N. H.)

<sup>777</sup> Ebd., S. 157.

<sup>778</sup> Vgl. G. Reichelt, Fantastik im Realismus. Stuttgart [u. a.] 2001, S. 205.

<sup>779</sup> Vgl. U. Rainer, „Effi Briest“ und das Motiv des Chinesen: Rolle und Darstellung in Fontanes Roman, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 101 / 1982, S. 560.

<sup>780</sup> Vgl. K. Bauer, Fontanes Frauenfiguren. Frankfurt am Main 2002, S. 131.

<sup>781</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 33.

Effis geäußerter Wunsch wird von der Mutter einerseits in den Bereich des Märchenhaften verlagert und andererseits, aufgrund der erotischen Assoziationen, die mit dem japanischen und dem roten Schein einhergehen, als unangemessen gekennzeichnet. Effis Vorstellungen lassen sich nicht in die durch Konventionen geprägte Realität übertragen, was dazu führt, dass Effi sie in den Bereich des Übersinnlichen und Übernatürlichen verlagert. Sie folgt damit der Aussage ihrer Mutter und nimmt ihre Umgebung als Angst einflößendes *Märchen* wahr. Der Spuk ersetzt die mahnende Mutter sowie den erziehenden Ehemann und wirkt dann auf Effi, wenn diese gegen die herrschende Ordnung zu verstoßen droht. In dem Moment, in dem sie tatsächlich mit den Anforderungen bricht, sich auf die Affäre mit Crampas einlässt und ihren Neigungen nachgibt, verliert der spukende Chinese an Einfluss.

„Einmal trat sie spät abends vor den Spiegel in ihrer Schlafstube; die Lichter und Schatten flogen hin und her, und Rollo schlug draußen an, und im selben Augenblicke war es ihr, als sähe ihr wer über die Schulter. Aber sie besann sich rasch. ‚Ich weiß schon, was es ist; es war nicht *der*,‘ und sie wies mit dem Finger nach dem Spukzimmer oben. ‚Es war ‘was anderes ... mein Gewissen ... Effi, Du bist verloren.‘“<sup>782</sup>

An die Stelle des Spukes tritt Effis schlechtes Gewissen. Die Problematik ihres ehelichen Lebens, ihrer Situation in Kessin wird nicht mehr verdrängt oder beschönigt, sondern rückt deutlich ins Bewusstsein. Sie wird sich ihrer Sexualität bewusst, erkennt mehr und mehr Innstetters Versuch, sie zu erziehen und fühlt sich zunehmend isoliert und einsam. Mit der Affäre werden Erotik, Unterhaltung und Geheimnisvolles tatsächlicher Teil von Effis Leben und es bedarf keiner Auslagerung mehr. In Bezug auf den japanischen Bettschirm und die eigentlichen Bedürfnisse, die dieser codiert, erkennt Effi das eigene „Vergehen“ nicht beziehungsweise erst nach der Zurechtweisung der Mutter. Die Affäre dagegen stellt auch für sie einen deutlichen Bruch mit der Ordnung dar, die der Spuk anmahnen soll. Sie sieht sich in der Folge mit einer schlimmeren Sanktionsinstanz, dem eigenen Gewissen, konfrontiert. Analog zu dem Spuk verliert auch der Dachboden an Bedeutung: Zu Beginn der Kessiner Zeit verlagert Effi dorthin ihre *Vorstellungen* von Tanz und Sozialleben. Dieser Hoffungsraum wird im Zuge der Affäre ersetzt durch den Raum am Wasser, die Dünen. Dort trifft sich Effi mit Crampas, dort findet nun *tatsächliche* Unterhaltung und Abwechslung statt.

### 8.3 „Aber da giebt es Außengebiete.“<sup>783</sup> – Bei der Landpartie

Landpartien tauchen in allen hier untersuchten Romanen auf und sei es nur, wenn über sie gesprochen wird. Dies liegt nicht nur an der romaninternen Funktion der verschiedenen Ausflüge, sondern entspricht auch der realistischen Programmatik, das tatsächliche und zeitgenössische

---

<sup>782</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 199.

<sup>783</sup> Ebd., S. 297.

Leben abzubilden. Denn in der Zeit um 1900 erfreut sich die Landpartie großer Beliebtheit nicht nur bei den Angehörigen der gehobenen Gesellschaft, sondern verstärkt auch bei der Arbeiterklasse. Die Landpartie wird zum „Ausflug für Jedermann“<sup>784</sup>, was bei der Oberschicht auf Missgunst stößt, die in den Ausfahrten des städtischen Proletariats die „Keime einer sozialen Revolution“<sup>785</sup> zu erkennen glaubt. Dieses Zitat der Geheimrätin Zwicker aus *Effi Briest* zielt auf den vermeintlichen Verfall der moralischen Zustände, der durch die massenhaften Ausflüge begünstigt werde. In der „freien Natur“ verlieren, so die Befürchtung, die stabilisierenden Konventionen an Bedeutung und es entsteht eine Intimität und Ungezwungenheit, die aufgrund der zum Teil beengenden Wohn- und Lebensverhältnisse im Alltag nicht möglich ist.<sup>786</sup> Die Ausflugsräume sind jedoch keine idyllischen, einsamen Orte in der unberührten Natur, vielmehr handelt es sich um stark frequentierte und infrastrukturell vollständig erschlossene Touristenziele.<sup>787</sup> Die von der konservativen Oberschicht befürchtete Unsittlichkeit spielt sich somit nicht in einem versteckten oder heimlichen Raum ab, sondern ist für *jedermann sichtbar*. Genau darin sieht stellvertretend für Bürgertum und Adel die Geheimrätin Zwicker erste Anzeichen einer Revolution.<sup>788</sup>

Die Erschlossenheit der verschiedenen Ausflugsziele macht unabhängig von der romaninternen Funktion der Episoden deutlich, wie sich das Verhältnis zwischen Natur und Mensch im Zuge der Industrialisierung wandelt. Fontane zeigt, dass auch der Naturraum nicht mehr ein unmittelbares Erleben des Ursprünglichen erlaubt, sondern in den Dienst der Alltagsflucht gestellt wird.<sup>789</sup> In den hier untersuchten Romanen wird der Außenraum des Ausflugsziels dadurch zum Ort der Selbstfindung: Die Landpartie ermöglicht die Flucht aus dem entfremdeten Alltag und die Begegnung mit der vermeintlich wahrhaften Liebe und oder dem eigenen Selbst.<sup>790</sup> Diese Begegnung wird möglich durch Formen der *Bewegung*, die die Figuren einander annähern und bei Spaziergängen, Heimwegen oder Bootsfahrten „zufällige“ Personenkonstellationen choreografieren.<sup>791</sup> Die Bewegung entfernt die Figur für einen begrenzten Zeitraum aus einer bisherigen Ordnungsstruktur, beispielsweise dem Alltag als Arbeiterin oder dem Zusammensein mit dem Ehemann und begünstigt körperliche Nähe, vertrauliche Gespräche oder die Begegnung

---

<sup>784</sup> C. Glass, Nichts wie raus! Stadtfucht und Ausflug um 1900, in: Th. Brune (Hrsg.), *Ins Grüne. Ausflug und Picknick um 1900*, Begleitheft zur Ausstellung, Museum für Kutschen, Chaisen, Karren, Heidenheim a. d. Brenz, 17. Mai - 25. Oktober 1992, Stuttgart 1992, S. 32.

<sup>785</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 298.

<sup>786</sup> vgl. C. Glass, *Nichts wie raus!* Stuttgart 1992, S. 33.

<sup>787</sup> Vgl. M. Bauer, *Bewegte Nähe. Der Topos der Landpartie bei Theodor Fontane*, in: H. Delf von Wolzogen [u. a.] *Theodor Fontane. Berlin, Brandenburg, Preußen, Deutschland, Europa und die Welt*, Würzburg 2014, S. 92.

<sup>788</sup> Vgl. C. Glass, *Nichts wie raus!* Stuttgart 1992, S. 33.

<sup>789</sup> Vgl. B. Hauschild, *Geselligkeitsformen und Erzählstruktur*. Frankfurt am Main [u. a.] 1981, S. 123.

<sup>790</sup> Vgl. ebd., S. 124.

<sup>791</sup> Vgl. M. Bauer, *Bewegte Nähe*. Würzburg 2014, S. 82.

mit einem Gegenüber, das dem Eigenen, Bisherigen kontrastierend entgegensteht. Der Naturraum der Landpartie steht somit, trotz seiner Domestizierung, der Statik des Innenraumes und den dort stattfindenden *konventionalisierten* sozialen Interaktionen entgegen.<sup>792</sup> Während der Landpartie werden Räume eröffnet, die der Figur alternative Lebens- oder vielmehr Liebesentwürfe vor Augen führen, die den geltenden Normen nicht entsprechen. In Fontanes Romanen wird jedoch deutlich, dass ein solcher Liebesentwurf zeitlich begrenzt bleiben muss. Mit Ausnahme von *L' Adultera* enden die während der Landpartie sich anbahnenden Beziehungen tragisch, denn der gesellschafts- und normfreie Gegenraum kann langfristig nicht gegen den Ordnungsraum behauptet werden.<sup>793</sup> Auch in der Idylle des Naturraumes der Landpartie bleibt der Einzelne nicht dauerhaft entbunden von seiner sozialen Rolle und den damit verbundenen Anforderungen.<sup>794</sup> Damit ist den Landpartien durch ihren Ausnahmecharakter immer schon ein Moment der Vergänglichkeit inhärent, das auf den Einbruch der Realität verweist. Der Raum, der während der Landpartie betreten wird, stellt unabhängig von der jeweiligen Romanhandlung eine Heterotopie dar, da er dem fünften Grundsatz von Foucault entspricht,

„dass Heterotopien stets ein System der Öffnung und der Abschließung besitzen, welche sie von der Umgebung isoliert.“<sup>795</sup>

Foucault nennt als Beispiel die amerikanischen Motels, die der „ungesetzlicher Sexualität“<sup>796</sup> einen Raum geben. Ein solches Motel kann von Jedem ohne weitere Schwierigkeit betreten werden, erschafft nach dem Eintritt jedoch eine Illusion, ein Geheimnis, da die Sexualität außerhalb der Norm und des gesellschaftlich Anerkannten praktiziert wird.<sup>797</sup> Gleiches gilt, in abgeschwächter Form, für den Raum der Landpartie, der ebenfalls eine „ungesetzliche“ emotionale oder körperliche Nähe ermöglicht.

### 8.3.1 „Wo, war gleichgiltig.“<sup>798</sup>

#### *Idylle und Einsamkeit jenseits der Stadt*

Botho und Lene entscheiden sich für eine Landpartie nach Hankels Ablage:

„Erkner und Kranichberge, Schwilow und Baumgartenbrück, aber alle waren immer noch zu besucht, und so kam es, daß Botho schließlich ‚Hankels Ablage‘ nannte, von dessen Schönheit und Einsamkeit er wahre Wunderdinge gehört habe, Lene war einverstanden. Ihr lag daran, mal hinauszukommen und in Gottes

---

<sup>792</sup> Vgl. M. Bauer, *Bewegte Nähe*. Würzburg 2014, S. 87.

<sup>793</sup> Vgl. ebd., S. 96.

<sup>794</sup> Vgl. V. Rusch, „Teil nehmen an all dem Glück“. *Stimmungslandschaften bei Fontane*, in: I. von der Lühe (Hrsg.), *Landschaften – Gärten – Literaturen. Festschrift für Hubertus Fischer*, München 2013, S. 361.

<sup>795</sup> vgl. M. Foucault, *Die Heterotopien*. Berlin 2005, S. 18.

<sup>796</sup> Ebd., S. 19.

<sup>797</sup> Vgl. ebd., S. 18f.

<sup>798</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 70.

freier Natur, möglichst fern von dem großstädtischen Getreibe, mit dem geliebten Manne zusammen zu sein. Wo, war gleichgiltig.“<sup>799</sup>

Die Gründe, die für das Ausflugsziel sprechen, unterscheiden sich bei Lene und Botho. Für ihn steht die dort herrschende Einsamkeit im Vordergrund, für sie geht es vor allem darum, aus der Stadt herauszukommen. An dieser unterschiedlichen Motivation wird deutlich, vor welchen Bedingungen und Ordnungen die beiden zu fliehen versuchen. Botho entzieht sich mit seiner Wahl des einsamen Raumes *seiner* Öffentlichkeit und hofft, während der Landpartie von niemandem mit Lene gesehen zu werden. Lene entzieht sich in erster Linie ihrem Alltag. Das „großstädtisch[e] Getreibe“<sup>800</sup> codiert dabei zweierlei: Zum einen kann Lene in dem Naturraum unabhängig von ihrer sozialen Rolle als Arbeiterin auftreten, sie ist, ebenso wie alle anderen, Touristin. Die Nähe zur Natur setzt sie gleich mit einer Ursprünglichkeit und einer Ungezwungenheit, die es ihr erlauben, ihrem Wesen nach frei und ungebunden zu agieren. Gleichzeitig meint das „Getreibe“<sup>801</sup> jedoch auch die Ordnung ihres alltäglichen Lebensraumes, der in der Realität strikt von demjenigen Bothos getrennt ist:

„[I]ch *habe* Dich gesehn, gestern, aber heimlich, verstohlen, auf dem Korso. Denke Dir, ich war auch da, natürlich weit zurück in einer Seiten-Alleeh und habe Dich eine Stunde lang auf- und abreiten sehn.“<sup>802</sup>

Aus dieser Position der „Seiten-Alleeh“<sup>803</sup>, aus dem Blickwinkel des Heimlichen, hofft Lene, während der Landpartie heraustreten zu können. Botho dagegen sucht eben eine solche Position des Verstohlenen, er will aus der Rolle des Subjekts der Betrachtung heraustreten. Beide bezwecken mit dem Ausflug, eine dem Alltag entgegenstehenden Raumverortung einzunehmen. Wie der weitere Verlauf der Handlung zeigen wird, ist ein solcher Wechsel der Verortung langfristig nicht möglich. Beide sind zu stark gebunden an die ihnen zugewiesene Position beziehungsweise nicht in der Lage, die eigene Verortung gegenüber fremden Anforderungen zu verteidigen. Lenes Position, die sie in der zitierten Szene einnimmt, wird sich später wiederholen, wenn sie Botho und Käthe zufällig auf der Straße trifft, sich von ihnen abwendet und so im Verborgenen bleibt. Die Problematik der Beziehung zwischen Lene und Botho ist jedoch nicht nur durch die soziale Differenz der beiden begründet, wie es sich in der Korsoszene darstellt, sondern vielmehr in den Figuren selbst verortet.<sup>804</sup> Auf Lenes Sorge, was Frau Dörr sagen wird, wenn sie erfährt, dass das Paar ohne sie auf den Ausflug geht, antwortet Botho:

---

<sup>799</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 70.

<sup>800</sup> Ebd., S. 70.

<sup>801</sup> Ebd., S. 70.

<sup>802</sup> Ebd., S. 40.

<sup>803</sup> Ebd., S. 40.

<sup>804</sup> Vgl. K. Tebben, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Heidelberg 2011, S. 277.  
222

„Frau Dörr, wenn sie neben Deiner Mutter sitzt oder den alten Dörr erzieht, ist unbezahlbar, aber nicht unter Menschen. Unter Menschen ist sie bloß eine komische Figur und eine Verlegenheit.“<sup>805</sup>

Während er in der Szene vor der Landpartie noch versichert: „Gewiß, Lene Frau Dörr muß immer dabei sein. Ohne Frau Dörr geht es nicht.“<sup>806</sup> zeigt er nun, wenn es darum geht, möglicherweise von jemandem mit ihr gesehen zu werden, wie er wirklich zu der Nachbarin steht. Innerhalb des schützenden Raumes von Lenes Wohnhaus kann er sich selbst als Mann von Welt inszenieren und schätzt die Anwesenheit der „kleinen Leute“. In der „tatsächlichen Welt“ jedoch ist ihm das eigene Ansehen nun doch wichtiger als die Anwesenheit der „komischen Figur“<sup>807</sup>. Was Botho an Frau Dörr stört, ist nicht das Komische, ihre möglicherweise unpassenden Bemerkungen, sondern ihre augenscheinliche Zugehörigkeit zu einer niederen sozialen Schicht. Somit ist es nicht die strafende und wertende Gesellschaft, die die Beziehung zwischen Botho und Lene erschwert, sondern Botho selbst. Langfristig sieht *er* in der sozialen Stellung der Geliebten ein gesellschaftliches Defizit.

Die Landpartie beginnt durchaus idyllisch und ganz im Sinne Bothos. Während der Zugfahrt sind sie allein und auch am Bahnhof verlässt außer den beiden niemand den Zug in Richtung Hankels Ablage. Sie nehmen auf der Veranda des Ausflugslokales Platz und blicken auf die vorbeiziehenden Kähne. Lene entspannt sich angesichts der idyllischen Atmosphäre:

„Etwas Entschlossenes und beinahe Herbes, das sonst in ihrem Charakter lag, war wie von ihr genommen und einer ihr sonst fremden Gefühlsweichheit gewichen und dieser Wechsel schien ihr selbst unendlich wohl zu tun.“<sup>808</sup>

Sie selbst hat ihren Arbeitsalltag hinter sich gelassen und sieht nun in den arbeitenden Fischer das Ideal einer erfüllenden Arbeit im Einklang mit der Natur verwirklicht.<sup>809</sup>

„Sieh doch nur, wie sie drüben auf dem Kahne hin und herlaufen und sich gegen die Ruder stemmen. Und dabei alles so still.“<sup>810</sup>

Das sich ihr bietende Bild stellt für sie einen Kontrast zu dem „städtischen Getreibe“<sup>811</sup> dar. Sie sieht darin sowohl die Tugend der Arbeit als auch die Nähe zur freien Natur verwirklicht. Damit kennzeichnet sie den eigenen Arbeitsalltag als zumindest teilweise entfremdet, insofern er eingebunden ist in die Unnatürlichkeit des städtischen Raumes.<sup>812</sup> Durch Lenes

---

<sup>805</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 71.

<sup>806</sup> Ebd., S. 69.

<sup>807</sup> Ebd., S. 71.

<sup>808</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 72.

<sup>809</sup> Vgl. M. Allenhöfer, Vierter Stand und Alte Ordnung. Zur Realistik des bürgerlichen Realismus, Stuttgart 1986, S. 39.

<sup>810</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 72.

<sup>811</sup> Ebd., S. 70.

<sup>812</sup> Lene leidet nicht tatsächlich an ihrer Rolle als Arbeiterin. Sie sieht in dieser Szene vielmehr eine *andere* Form der Arbeit beziehungsweise des Arbeitsplatzes verwirklicht. Der Arbeitsalltag und damit verbunden der Stadtraum stellt sich für sie als entfremdet beziehungsweise feindlich dar, weil dort die soziale Differenz zu Botho besonders



Raumwahrnehmung entspricht der Raum der Landpartie, der sich hier darstellt, der ersten Forderung, die ausgehend von der Ordnung des Ausgangsraumes, an eine Heterotopie gestellt wird:

Die Heterotopie entwertet den Ausgangsraum, indem sie Lenas soziale Stellung ausgleicht. Dies geschieht dann, wenn die Kultivierung und Normierung einer Naturhaftigkeit aufgehoben wird. Eine solche Heterotopie ist an die Topographie der Landschaft außerhalb der Großstadt gebunden.

Die „Schönheit“ der arbeitenden Tätigkeit, die Lene hier wahrnimmt, entspricht zudem dem realistischen Programm der Verklärung. Das Tatsächliche, die sich darstellende Realität, wird sowohl von Lene als auch von dem realistischen Autor durch das Schöne und Ideelle seiner Profanität enthoben und zu etwas Höherem transzendiert. Auch die Arbeiter machen den Raum der Landpartie zu einer Heterotopie. Sie kontrastieren den Alltagsraum insofern, als dass Lene hier für einen Moment aus ihrer natürlichen, konventionalisierten Raumverortung heraustritt. Sie ist hier nicht die Arbeiterin, die von Botho idealisiert wahrgenommen wird, sondern übernimmt selbst die Position des Beobachters und beschönigt ihrerseits. Gemeinsam mit der freien Natur und den sich in diesen Raum so natürlich einfügenden Arbeitern werden für Lene sie selbst und Botho zum Bestandteil eines idyllischen Ganzen. Diese Idylle erlaubt es ihr, für einen Moment ihre im Alltagsraum notwendige Selbstdisziplin und Selbstbeherrschung abzulegen und sich ganz auf die Situation einzulassen.<sup>813</sup> Der von Lene und Botho betretende Raum der Landpartie stellt dadurch eine Kompensationsheterotopie dar, da an ihn die Hoffnung geknüpft ist, die Beziehung in eine Ordnung zu integrieren. Sie kommentiert somit den Ausgangsraum und die dort herrschende Konvention als „ungeordnet [...] und wirr“<sup>814</sup>, da diese den „wahren“ Bedürfnissen der Liebenden entgegensteht.

Lene bemerkt am Steg zwei Boote:

„Sie liebäugelte damit und erging sich in kleinen Fragen und Anspielungen und erst als Botho taub blieb [...], rückte sie klarer mit der Sprache heraus und sagte rundweg, daß sie gern Wasser fahren möchte.“<sup>815</sup>

Die sich anschließende Kahnfahrt spielt an auf die Situation ihres Kennenlernens. Auf Bothos Warnungen, die Fahrt könnte gefährlich sein, da Lene ja schon einmal gezeigt habe, dass sie nicht steuern könne, entgegnet diese: „Aber der Junge war schuld und ertrinken kann am Ende jeder.“<sup>816</sup> Lene scheint ihren entspannten Gemütszustand beizubehalten. Sich eines möglichen Risikos bewusst, wählt sie den Spaß an der Bootsfahrt. Während sie in der Beziehung zu Botho die meiste Zeit relativ passiv ist, auf seine Besuche wartet, ihm die Wahl des Ausflugsziels überlässt, zeigt sie sich hier selbstbewusst und steht für ihren Wunsch ein. Der heterotopische

---

deutlich wird. Grund für Lenas prinzipielle Zufriedenheit mit ihrer Rolle ist auch die Gestaltung ihrer Figur durch den Autor. So ist Fontanes Sicht auf die Arbeiter(in) ähnlich idealisiert wie Lenas Sicht auf die Fischer.

<sup>813</sup> Vgl. M. Allenhöfer, *Vierter Stand und Alte Ordnung*. Stuttgart 1986, S. 39.

<sup>814</sup> M. Foucault, *Andere Räume*. Leipzig 1990, S. 45.

<sup>815</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 73.

<sup>816</sup> Ebd., S. 73.

Raum Hankels Ablage gibt Lene demnach die Möglichkeit des da-Seins und des aktiven gestalterischen Handelns und entspricht dadurch der dritten Forderung an eine Heterotopie.<sup>817</sup>

### *Desillusion in der Natur*

Die Wahl des Bootes verweist schon hier auf das drohende Ende der Idylle:

„Welches nehmen wir,‘ sagte Botho, ‚die ‚Forelle‘ oder die ‚Hoffnung‘?‘ ‚Natürlich die Forelle. Was sollen wir mit der Hoffnung?‘<sup>818</sup>

Lene ist sich der Endlichkeit der Beziehung sowie der Endlichkeit des kurzen Ausfluges bewusst. Dennoch oder gerade darum kann sie in der hier zitierten Szene selbstbewusst und zynisch auftreten. Sie weiß, dass sie nichts (mehr) zu verlieren hat. Mit Lenes Bemerkung setzt die Phase der Desillusionierung ein. Lene und Botho machen am anderen Ufer Halt und Lene pflückt einen Strauß. Botho fordert sie auf, den Strauß mit einem Haar zu binden, Lene weigert sich zunächst, „[w]eil das Sprichwort sagt: ‚Haar bindet.‘ Und wenn ich es um den Strauß binde, so bist du mitgebunden.“<sup>819</sup> Beide sind sich in dieser Situation bewusst, dass das Sprichwort hier nicht (dauerhaft) Recht behalten wird. Analog mit der Veränderung der Stimmung und der ins Bewusstsein gerückten Vergänglichkeit ihrer Zweisamkeit ändert sich das Raumempfinden. Botho bemerkt: „Es wird kühl“<sup>820</sup> und sie brechen auf, um zurück zu ihrer Herberge zu fahren. Hier setzt sich die langsame Zerstörung der Illusion fort. Lene fühlt sich unwohl und geht auf ihr Zimmer. Sie nutzt die Chance der Heterotopie, sich in einer „sicheren“ Öffentlichkeit zu zeigen, nicht, sondern begibt sich freiwillig wieder auf den ihr gesellschaftlich zugewiesenen Platz im Verborgenen. Botho nimmt auf der Veranda Platz und unterhält sich mit dem Wirt:

„Das nenn ich einsam, so hübsch es ist. Und dann und wann ziehn ein paar große Spreekähne vorüber, aber alle sind einander gleich oder sehen sich wenigstens ähnlich. Und eigentlich ist jeder wie ein Gespensterschiff. Eine wahre Todtenstille.“

‚Gewiß,‘ sagte der Wirth. ‚Aber doch alles nur so lang es dauert.‘

‚Wie das?‘

‚Ja,‘ wiederholte der Gefragte, ‚so lang es dauert. Sie sprechen von Einsamkeit, Herr Baron, und taglang ist es auch wirklich einsam hier. [...] Aber kaum, daß das Eis bricht und das Frühjahr kommt, so kommt auch schon Besuch und der Berliner ist da.“<sup>821</sup>

---

<sup>817</sup> Die Heterotopie ersetzt den Raum, indem sie die Möglichkeit des sichtbar-Werdens bietet. Dabei muss Lene in eine Öffentlichkeit integriert werden. Da Lene im Ausgangsraum mit den Elementen der Dynamik und des Abwesenden in Beziehung gesetzt wird, muss die Heterotopie mindestens eines dieser Elemente hinterfragen oder ersetzen. Die Heterotopie gibt Lene dann die Möglichkeit des da-Seins und des da-Bleibens sowie des aktiven und gestalterischen Handelns. (Vgl. dazu KAPITEL 5.2 IRRUNGEN WIRRUNGEN – DER VERSTECKTE RAUM.)

<sup>818</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wurrungen*. Berlin 1997, S. 73.

<sup>819</sup> Ebd., S. 76.

<sup>820</sup> Ebd., S. 76.

<sup>821</sup> Ebd., S. 80.

Bothos Vergleich der Kähne mit Gespensterschiffen und die wahrgenommene *Totenstille* zeigt das langsame Bewusstwerden des tragischen Endes. Indem er einerseits den Naturraum mit einer negativen Semantik belegt, andererseits durch das tatsächlich Gesagte die Schönheit dieses Raumes hervorhebt, zeigt sich seine Bemühung, die Idylle noch für einen kurzen Moment aufrechtzuerhalten. Botho verdrängt beziehungsweise überlagert die rationale Gewissheit mit einer Raumästhetik. Diese entlarvt jedoch die Instabilität seiner Raumwahrnehmung, in die sich nun verstärkt Todes- beziehungsweise Endlichkeitsassoziationen drängen. Wie sich die Schönheit der Umgebung hier als beängstigende Kulisse zeigt, so entpuppt sich auch die Einsamkeit als Illusion. Der Wirt führt Botho die Realität vor Augen. Seine heimliche Idylle ist kein exklusiver Fluchtraum, der ausschließlich ihm und Lene vorbehalten ist, sondern längst massentauglicher Vergnügungsort. Auch Lene sieht sich mit der Realität konfrontiert. In dem angemieteten Zimmer hängen Bilder mit englischen Bildunterschriften:

„Aber sie kam über ein bloßes Silbenentziffern nicht hinaus, und das gab ihr, [...], einen Stich ins Herz, weil sie sich der Kluft dabei bewußt wurde, die sie von Botho trennte.“<sup>822</sup>

Lene wird sich durch die Raumgestaltung ihrer mangelhaften Bildung, die ihren Ursprung in ihrem gesellschaftlichen Status hat, bewusst. Parallel zu Botho wird auch sie desillusioniert. Der Raum der Landpartie verliert nach und nach seine positive Konnotation. Auch hier, abseits der städtischen Normen, kann die bestehende Differenz zwischen den Beiden nicht geleugnet werden. Ebenso wie Bothos Bild des abgeschiedenen Raumes und seine Vorstellung von einem glücklichen Arbeiterleben durch den Wirt korrigiert wird, so wird auch Lenes insgeheim Hoffnung, die Landpartie vermöge es, den Standesunterschied für kurze Zeit aufzuheben zerstört. Die Bilder sowie die Aussagen des Wirtes haben einen „illusionserschütternden Effekt“<sup>823</sup>. Neben den Bildunterschriften irritiert Lene auch das Dargestellte:

„Ihre feine Sinnlichkeit fühlte sich von dem Lüsternen in dem Bilde wie von einer Verzerrung ihres eigenen Gefühls beleidigt [...].“<sup>824</sup>

Die bildhafte Leidenschaft verletzt nicht nur ihr Tugendgefühl, sondern spiegelt auch auf die Wahrnehmung ihrer Beziehung durch Dritte. In dem Bild sieht Lene die Sicht durch außen auf sie und Botho repräsentiert, die die Verbindung des Barons mit der Arbeiterin auf den rein sexuellen Aspekt reduziert.<sup>825</sup> Während Botho durch den Bezug zu einem Außenraum eine Desillusionierung erfährt, erlebt Lene diese innerhalb des Innenraumes. Auch hier zeigt sich die bestehende Differenz der Beiden. Botho hält sich in dem offenen Raum der Veranda auf, während Lene sich in das kleine Zimmerchen zurückzieht. Bothos Realität wird korrigiert über den

---

<sup>822</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 84.

<sup>823</sup> Vgl. M. Allenhöfer, *Vierter Stand und Alte Ordnung*. Stuttgart 1986, S. 49.

<sup>824</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 85.

<sup>825</sup> Vgl. M. Allenhöfer, *Vierter Stand und Alte Ordnung*. Stuttgart 1986, S. 40.

Bezug zur Welt, über das gesellschaftliche Ereignis der Landpartie. Seine Realität zeigt sich dadurch als weiter und offener. Zudem kommt die Korrektur der Wirklichkeitsauffassung in seinem Fall durch den Wirt, also durch ein Außen. Er steht im Kontakt mit seiner Umgebung. Lene dagegen erfährt die Desillusionierung aufgrund der eigenständigen Reflexion. Sie bleibt auf sich selbst zurückgeworfen. Einige der Bilder, die Lene in ihrem Zimmer sieht, sind zudem Darstellungen der amerikanischen Geschichte, verweisen auf einen fernen Raum, zu dem Lene niemals Zugang erhalten wird. Die Darstellungen erzeugen also nicht nur aufgrund der unverständlichen Titel ein Begrenztheitsgefühl, sondern auch durch das Motiv selbst. Dem Raum kommt in der Situation der Desillusionierung eine entscheidende Bedeutung zu. Er ist es, der Lene und Botho die Realität vor Augen führt und ihnen ihren eigentlichen Platz in der Welt zuweist.

Lene wendet sich von den verstörenden Bildern ab und dem Außenraum zu:

[U]nd so ging sie denn, den Eindruck wieder los zu werden, bis an das Giebelfenster und öffnete beide Flügel, um die Nachtluft einzulassen. [...] [U]nd alles, was eben noch von Verstimmung in ihrer Seele geruht haben mochte, das schwand jetzt hin, als sie den Blick immer eindringlicher und immer entzückter auf das vor ihr ausgebreitete Bild richtete. Das Wasser fluthete leise, der Wald und die Wiese lagen im abendlichen Dämmer und der Mond, der eben wieder seinen ersten Sichelstreifen zeigte, warf einen Lichtschein über den Strom und ließ das Zittern kleiner Wellen erkennen.

„Wie schön,“ sagte Lene hochaufathmend. „Und ich bin doch glücklich,“ setzte sie hinzu.“<sup>826</sup>

Lene nimmt eine idyllische Landschaft wahr, deren Konturen in der Dämmerung nur undeutlich erkennbar sind. Hier wiederholt sich die Thematik des nur teilweise-sichtbar-Seins, die sich bereits im Ausgangsraum, in Bezug auf die Gärtnerei zeigt.<sup>827</sup> Die Realität des Außenraumes erscheint durch die Dämmerung verklärt beziehungsweise abgemildert. Ebenso wie die Beschreibung des Ausgangsraumes eine utopische, märchenhafte Atmosphäre erzeugt und die Tatsächlichkeit der umgebenden Welt, die Konventionen der Gesellschaft und des Stadtraumes Berlin außen vorlässt, so zeigt sich in der hier zitierten Szene auch Lenes Raumwahrnehmung als selektiv. Nachdem sie durch die Bilder in dem Zimmer mit der Realität konfrontiert wurde, wendet sie sich *bewusst* dem fernerliegenden Außen zu. Damit geht der Versuch einher, den Raum der Landpartie zu rekonstruieren, um die Vorstellung einer Idylle aufrechtzuerhalten. Am Tag hat sich Lene innerhalb dieses Raumes wohl gefühlt und ihren Alltag und die damit verbundene Ordnungsstruktur für einen Moment vergessen können. Der Einbruch der Realität in die Idylle der Landpartie soll nun durch Lenes Blick aus dem Fenster weiter hinausgeschoben werden. Lenes Raumwahrnehmung ist überlagert von ihren persönlichen Wünschen,

---

<sup>826</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 85.

<sup>827</sup> Vgl. M. Allenhöfer, Vierter Stand und Alte Ordnung. Stuttgart 1986, S. 41.

Bedürfnissen und Projektionen. Das Bild, das sich Lene vor dem Fenster bietet, ist nicht das Produkt einer objektiven Raumbetrachtung, sondern ein unbewusst entworfenes Konstrukt, das die inneren Vorgänge der Figur codiert. Auf diese Weise von der Realität enthoben, kann Lene nun wieder „Glück“ empfinden. Zwar ist sie sich des drohenden Endes der Beziehung und der Landpartie bewusst, dennoch gelingt es ihr, die letzten verbleibenden Stunden mit Botho zu genießen. Ihre selektive beziehungsweise beschönigende Sicht auf die Welt bleibt auch am nächsten Morgen bestehen:

„Ja, sie war glücklich, ganz glücklich und sah die Welt in einem rosigen Lichte. Sie hatte den besten, den liebsten Mann am Arm und genoß eine kostbare Stunde. War das nicht genug? Und wenn diese Stunde die letzte war, nun so war sie die letzte.“<sup>828</sup>

Lene geht in dieser Szene mit Botho am Ufer entlang. Es ist auch hier der Außenraum, der eine Flucht vor der drohenden Realität zulässt. Hier scheint es möglich, sich unabhängig von sozialer Stellung, Bildung und Konvention intensiv den letzten Stunden der Zweisamkeit hinzugeben. Der Raum der Landpartie erhält somit für Lene in erster Linie darum seine heterotopische Funktion, als dass er den Raum der freien Natur öffnet. Innerhalb des Innenraumes sind die Ordnungsstrukturen der umgebenden Welt zu präsent, als dass ein Verdrängen möglich wäre. Der Außenraum ermöglicht es dagegen, sich von dem Direkten und Tatsächlichen abzuwenden. Sowohl Botho als auch Lene wähnen sich an diesem Morgen im „Paradiese“<sup>829</sup>. Lene, weil sie in der Schönheit der Natur Zuflucht gefunden hat, Botho, weil er die Zweisamkeit im Verborgenen, in der *Einsamkeit* von Hankels Ablage genießen kann:

„Hoffentlich wird sich kein Spreedampfer mit 240 Gästen für heute Nachmittag angemeldet haben. Das wäre dann freilich die Vertreibung aus dem Paradiese.“<sup>830</sup>

Botho scheint mit dieser Bemerkung gegenüber dem Wirt das Unheil heraufzubeschwören. Schon kurz darauf werden zwar keine 240 Gäste die Einsamkeit stören, aber mit der Ankunft seiner Freunde wird eine Öffentlichkeit hergestellt, die für das Paar fataler ist, als eine anonyme Ausflugsgruppe. Hankels Ablage wird durch Bothos Aussage zum Paradies stilisiert. Es entsteht erneut eine Parallele zu Lenes Ausgangsraum, der Gärtnerei, die mit märchenhaften Konnotationen belegt ist. Der Erzähler nimmt diese Konnotationen jedoch wieder zurück und korrigiert bereits im zweiten Kapitel das zuvor entworfene Raumbild des „Schlosses“. Auch Hankels-Ablage zeigt sich nun bei genauerer Betrachtung als Illusion, als *zeitweiliges* Märchen.<sup>831</sup> Ist es in Bezug auf die Gärtnerei das Tageslicht, das die Tatsächlichkeit des „jämmerliche[n]

---

<sup>828</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 86. (Hervorh. N. H.)

<sup>829</sup> Ebd., S. 87.

<sup>830</sup> Ebd., S. 87.

<sup>831</sup> Vgl. Ch. Grawe, Irrungen Wirrungen. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.) Fontane Handbuch. Stuttgart 2000, S. 579.

Holzkasten[s]“<sup>832</sup> zum Vorschein bringt, ist es in der Heterotopie die Ankunft der Männer und ihrer Mätressen, die das Märchen von Lene und Botho beendet und die Realität sichtbar macht. Beide Räume, in denen die Beziehung von Botho und Lene gelebt werden kann, verlieren nach und nach ihren märchenhaften Charakter. Die Idylle ist in beiden Fällen nur von kurzer Dauer und nur so lange aufrechtzuerhalten, wie die Realitätsauffassung der Figuren von Verdrängung, Beschönigung und Verklärung bestimmt ist. Der Spreadampfer in der oben zitierten Szene ist ein Symbol der sich modernisierenden Welt und steht gleichzeitig für die räumliche Ausdehnung der herrschenden Gesellschaftsordnung.<sup>833</sup> Indem der Dampfer den Stadtraum Berlin mit dem ländlichen Raum von Hankels Ablage verbindet, integriert er die Heterotopie in den Alltagsraum und überträgt die herrschende Ordnung auch in die entferntesten Räume. Die Idylle der Provinz kann sich gegen die Modernisierung nicht behaupten. Entlegene oder versteckte Räume werden nach und nach erschlossen. Es bleibt kein Platz mehr für ein Paar wie Lene und Botho, das eben solcher Fluchträume bedürfte.

Kurz bevor Pitt, Serge und Balafré erscheinen, nehmen Lene und Botho ihr Frühstück in der Nähe des Wassersteiges ein. Lene beobachtet währenddessen eine Magd, die dort „mit einer herzlichen Arbeitslust“<sup>834</sup> das Küchengeschirr scheuert.

„Weißt Du, Botho, das ist kein Zufall, daß sie da kniet, sie kniet da für mich und ich fühle deutlich, daß es mir ein Zeichen ist und eine Fügung.“<sup>835</sup>

Während Lene am Abend zuvor und am Morgen bewusst den umgebenden Raum in ihrem Sinne umdeutete, so sieht sie jetzt in der sich darstellenden Realität ein von außen an sie herangetragenes „Zeichen“. Lenes Raumwahrnehmung ist demnach auch in dieser Szene keine objektive Betrachtung, sondern eine subjektive Deutung der Gegebenheiten. Das Bild der arbeitenden Magd wird von Lene als Appell aufgefasst, sich ihrer eigenen gesellschaftlichen Rolle (wieder) bewusst zu werden. In der Magd, der es scheinbar gelingt, sich in ihrer Arbeit selbst zu verwirklichen und Glück zu empfinden, erkennt Lene die ihr „zugewiesene, gebundene Lebensform“<sup>836</sup>. Lene interpretiert die Arbeiterin als ein auf sie bezogenes Zeichen und identifiziert sich mit ihr. Für Botho stellen die Arbeiter auf der Werft eine Ergänzung seines idyllischen Raumbildes dar:

„Himmlich. Und sie nur da drüben auf der Werft, da kalfatern sie schon wieder und geht ordentlich im Takt. Wahrhaftig, solch Arbeits-Taktschlag ist doch eigentlich die schönste Musik.“<sup>837</sup>

---

<sup>832</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 9.

<sup>833</sup> Vgl. M. Allenhöfer, Vierter Stand und Alte Ordnung. Stuttgart 1986, S. 47.

<sup>834</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 88.

<sup>835</sup> Ebd., S. 88.

<sup>836</sup> M. Allenhöfer, Vierter Stand und Alte Ordnung. Stuttgart 1986, S. 43.

<sup>837</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 88.

Die Arbeit ist für ihn ein Hintergrundgeräusch, das nichts mit ihm oder seiner direkten Welt zu tun hat, sondern in den Dienst einer Kulissenbildung gestellt wird. Die kurz aufeinander folgende unterschiedliche Deutung der Arbeiter offenbart an dieser Stelle nun die endgültige Distanzierung Lenes und Bothos. Wie in KAPITEL 6.4 DER IDYLLISCHE RAUM – DIE WOHNSTUBE beschrieben, wird in dieser Szene nochmals deutlich, dass in *Irrungen Wirrungen* nicht (allein) die anonyme Gesellschaft oder die familiäre Verpflichtung Grund ist für das Scheitern der Liebesbeziehung. Vielmehr sind dafür Lene und Botho selbst verantwortlich. Botho ist zu stark einem ästhetischen Empfinden und seiner eigenen Bequemlichkeit verpflichtet, um sich auf die Konfrontation mit der Gesellschaft einzulassen. Lene vertritt das Ideal eines vernunftverhafteten Arbeitsethos‘ und verfügt über eine selbstdegradierende Genügsamkeit, die sie daran hindert, für ihre Liebe und ihr Bedürfnis einzustehen.

### 8.3.2 „Jetzt aber Programm, Herr von Gordon.“<sup>838</sup>

In *Cécile* setzt die Handlung mit einer Reise nach Thale ein. Der Ausgangsraum ist dadurch bestimmt durch Dynamik und Instabilität. Anders als in *Irrungen Wirrungen* ist der Raum der Landpartie beziehungsweise des längeren Aufenthaltes in einem stadtfernen Raum hier nicht an sich heterotopisch. Während des Aufenthaltes in Thale werden jedoch verschiedene Ausflüge unternommen, deren Ziele zum Teil heterotopischen Charakter haben. Anders als anfangs von Cécile gewünscht, kommt es dabei zu Begegnungen mit anderen Touristen, zu einer Nähe mit der Öffentlichkeit, vor der sich Cécile eigentlich zurückziehen wollte: „Ich hoffe, daß wir viel allein sind.“<sup>839</sup> Thale als Raum der Kur soll nicht nur die Physis der kränkelnden Cécile genesen, sondern auch die Psyche, die aufgrund des Gefühls der ständigen Bedrohung durch die eigene Vergangenheit zur permanenten Überspannung neigt. In Céciles Hoffnung wird Thale zum Fluchtraum, der es ihr ermöglicht, sich der Nähe der Berliner Gesellschaft zu entziehen. Indem dieses Bedürfnis nach Distanz schon im Ausgangsraum thematisiert und durch Raumbeschreibung und Raumwahrnehmung codiert wird, wird es zur Grundlage der prinzipiellen Ordnung. Verstößt „Etwas“ oder „Jemand“ gegen diese Ordnung kommt es zur Katastrophe. Der *Fluchtraum* Thale ist demnach, anders als in *Irrungen Wirrungen*, nicht ein Raum, der der prinzipiellen Ordnung der Figurenrealität entgegensteht, sondern spiegelt gerade in seiner Dynamik und Instabilität das notwendige System, mit dem das Ehepaar und insbesondere Cécile versucht, in der Welt zu bestehen. Für die beiden Protagonistinnen haben die Ausflugsziele Hankels Ablage und Thale jedoch dieselbe Funktion: Sie sollen Lene und Cécile Abstand zu

---

<sup>838</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 41.

<sup>839</sup> Ebd., S. 9.

den Gesetzen, Spekulationen und Wertungen ihrer jeweiligen sozialen Umgebung verschaffen.<sup>840</sup> Die Bekanntschaften, die in Thale gemacht werden, ermöglichen es Cécile zunächst, unabhängig von der eigenen Geschichte wahrgenommen zu werden. Die beständige Sorge in Berlin, jemand könnte über ihre Vergangenheit Bescheid wissen und über sie urteilen, ist in Thale unbegründet: Niemand kennt dort die St. Arnauds und die näheren Umstände ihrer Ehe.

### *Entzauberung auf der Roßtrappe*

Angesichts der Bekanntschaft mit Gordon scheint Cécile entgegen der zuvor im Zug geäußerten Hoffnung, nun doch Interesse an *gemeinsamen* Unternehmungen zu haben und begibt sich mit ihm und St. Arnaud auf einen Spaziergang auf die Roßtrappe. Der von Gordon gewählte Weg zeichnet sich aus „durch das, was er *nicht* ha[t] [...]: Hütten, Kinder und aufgehängte Wäsche k[ommen] nämlich in Wegfall.“<sup>841</sup> Der Raum des Spaziergangs entspricht somit genau der Vorstellung und der Hoffnung, die Cécile an den Kuraufenthalt bindet: Gordon schafft durch seine Streckenwahl *Distanz* zu dem sich abspielenden *Alltag*. Dem ästhetisch Ansprechenden wird der Vorzug vor der Tatsächlichkeit des Lebens gegeben. Entsprechend nimmt Cécile den sich ihr bietenden Raum als märchenhafte Idylle wahr.

„Wie zauberhaft,‘ sagte sie. ‚Das ist ja das verwunschene Schloss im Märchen. Und so still und lauschtig. Wirkt es nicht als wohne der Friede darin, oder was dasselbe sagt: das Glück.“<sup>842</sup>

Gordon korrigiert Céciles idealisierendes Raumbild jedoch umgehend:

„Und doch haben beide keine Stätte hier gefunden, und ich gehe täglich an diesem Hause vorüber und hole mit eine Predigt.‘

‚Und welche?‘

‚Die, daß man darauf verzichten soll, ein Idyll oder gar ein Glück von außenher aufbauen zu wollen. Der, der dies schuf, hatte dergleichen im Sinn. Aber er ist über die bloße Coulisse nicht hinausgekommen, und was dahinter für ihn lauerte, war weder Friede noch Glück. Es geht ein finsterer Geist durch dieses Haus, und sein letzter Bewohner erschoss sich hier [...].“<sup>843</sup>

Céciles Realitätsdeutung ist überlagert durch ihre persönlichen Bedürfnisse und Vorlieben und spiegelt so auch ihre Selbstwahrnehmung: In dem Märchenschloss sieht sie einen Verweis auf die eigene Vergangenheit, in der sie nicht als Fürstenmätresse, sondern als Märchenprinzessin auftritt. In dieser Märchenwelt herrscht Frieden und Glück. Gordons „Entzauberung“ des Märchenschlosses deutet an, in welcher Weise sich die Beziehung zwischen ihm und Cécile entwickeln wird. Denn Gordon wird sich im weiteren Verlauf eben nicht an die „Lehre“ halten, die

---

<sup>840</sup> Vgl. D. Downes, Cécile. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.), Fontane Handbuch. Stuttgart 2000, S. 574.

<sup>841</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 24. (Hervorh. i. O.)

<sup>842</sup> Ebd., S. 25.

<sup>843</sup> Ebd., S. 25.



er aus der Geschichte des Hauses abzuleiten vorgibt. Seine Faszination für Cécile nährt sich nicht aus tatsächlichen Fakten oder den angenehmen, gemeinsam verbrachten Stunden, sondern aus seinem „von außenher“<sup>844</sup> kommenden Konstrukt, das Cécile auf ihre Rolle der erotisch anziehenden, armen Kranken reduziert. In dem Moment, in dem er hinter die Kulisse blickt, von Céciles Vergangenheit erfährt und daraus einen Besitzanspruch ableitet, zeigt sich für Gordon nicht Frieden und Glück, sondern der Tod. Der Blick hinter die Kulisse lässt sich in den Motivkomplex der Gardinen einordnen, der bereits im Ausgangsraum anklingt. Gardinen, aber auch der Fächer und der Schal, gehören zu Formen der Grenze, die in Zusammenhang mit Cécile gebracht werden und ihr Bedürfnis nach Distanz codieren. Auf dem Weg zur Roßtrappe nimmt Gordon das „Shawltuch, das die schöne Frau bis dahin über dem Arm getragen ha[t]“<sup>845</sup>. Cécile hat den Schal in der Hand und nicht etwa über den Schultern, wo er wärmen oder bedecken könnte. Céciles „Grenze“, ihr Bedürfnis, Distanz zwischen sich und die Welt zu bringen, zeigt sich hier als durchlässig beziehungsweise geöffnet. Sie lässt sich auf die Bekanntschaft und die gemeinsame Unternehmung ein. Gordon reagiert unbewusst sofort auf diese Öffnung und nimmt Cécile den Schal ab: Er zerstört, mit ihrem Einverständnis, die Grenze. Sein Verhalten wird auch von ebenfalls auf der Roßtrappe anwesenden Gästen bemerkt: „Sieh nur, schon den Shawl über'm Arm. Der fackelt nicht lange.“<sup>846</sup> Céciles „Grenze“ wird jedoch nicht nur von Gordon angetastet, sondern auf dem Heimweg auch von ihrem Ehemann:

„Werden auch Deine Nerven ausreichen? [...] [O]der nehmen wir lieber einen Tragstuhl? Der Weg bis zur Roßtrappe mag gehen. Aber hinterher die Schurre? Der Abstieg ist etwas steil und fährt in Kreuz und Rücken, oder um mich wissenschaftlicher auszudrücken in die Vertebral-Linie.“<sup>847</sup>

Cécile ist peinlich berührt von St. Arnauds „Lokal-Detail“<sup>848</sup> und seinem Verweis auf ihre *körperliche* Schwäche. Er degradiert Cécile in der Anwesenheit von Fremden, reduziert sie auf ihre Körperlichkeit und verortet sie dadurch auf einer Position, in der sie für ihn greifbar bleibt. Mit seiner Lokalisierung des Leidens thematisiert er indirekt ihre pikante Vergangenheit, indem er das „Problem“ auf die erotisch konnotierte Körpermitte verlagert. Damit weißt er seine Frau, die gerade beginnt, sich in der Nähe anderer Menschen wohlfühlen, subtil auf ihr moralisch-körperliches Defizit hin, dem letztlich nur *er*, durch seine Heirat und durch das Beschaffen eines Tragstuhls, entgegenwirken kann. Céciles Versuch, in der neuen Umgebung des Kuraufenthaltes die Vergangenheit hinter sich zu lassen und nicht als verfügbares Objekt männlicher Dominanz wahrgenommen zu werden, scheitert an St. Arnauds Indiskretion.

---

<sup>844</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 25.

<sup>845</sup> Ebd., S. 24.

<sup>846</sup> Ebd., S. 26.

<sup>847</sup> Ebd., S. 36.

<sup>848</sup> Ebd., S. 36.

### *Nichts in Quedlinburg*

Der nächste Ausflug führt Cécile nach Quedlinburg:

„[E]he noch das Hôtel erreicht war, war auch schon eine von St. Arnaud gutgeheißene Verabredung getroffen, die Malerin am folgenden Tag nach Quedlinburg begleiten zu wollen. Cécile selbst hatte den Vorschlag dazu gemacht.“<sup>849</sup>

Cécile ist nun aktiv um Kontakt zu ihrer Umwelt bemüht. Die Bekanntschaft mit Rosa sowie der allgemein angenehme Verlauf des Spaziergangs zur Roßtrappe scheint Céciles Bedürfnis nach Distanz, nach einem Alleinsein mit ihrem Mann, zu mildern. Die kleine Gruppe aus Gordon, Rosa und dem Ehepaar einigt sich zunächst auf die Besichtigung des Quedlinburger Schlosses:

„Und wirklich, sein Schloß konnte, durch alle Räume hin, als eine wahre Musterniete gelten. Was es vordem an Kostbarkeiten besessen hatte, war längst fort, und so lag ihm, dem Hüter ehemaliger Herrlichkeit, nur ob, über Dinge zu sprechen, die nicht mehr da waren.“<sup>850</sup>

Das Schloss ist ähnlich semantisiert wie Céciles Vergangenheit. Der Raum ihrer Sozialisation, der Hof des Fürsten, ist als Teil eines absolutistischen Systems nicht in das gegenwärtige Preußen integrierbar und ebenso „fort“ wie die Kostbarkeiten des Quedlinburger Schlosses.<sup>851</sup> Die „Schlösser“, die Cécile im Verlauf der Ausflüge sieht und mit denen sie anfangs so viel Märchenhaftes in Verbindung bringt, existieren als Zeugen von Céciles Jugendjahren nur noch als „Hohlformen“<sup>852</sup>, als Kulissen, in denen kein wirkliches Leben mehr möglich ist.<sup>853</sup> Eine weitere solche Hohlform ist die eigentliche Sehenswürdigkeit des Schlosses, ein „große[r] aber leere[r] Goldrahmen“<sup>854</sup>, in dem sich früher ein Kristallspiegel befand. Cécile tritt während der Erzählung des Kastellans über den Verbleib des Spiegels ans Fenster. Die Ausführungen sind ihr zu lang und anders als der Rest der Gruppe hätte sie „sich gern in dem Krystallspiegel gesehen.“<sup>855</sup> An dieser Reaktion wird das eigentliche Problem Céciles deutlich: Sie leidet nicht an der erlebten Vergangenheit, sondern an der narrativen Verarbeitung und *Rezeption* dieser sowie an der Differenz zwischen subjektivem Erleben und dessen Objektivierung durch eine Öffentlichkeit.<sup>856</sup> Sie selbst fühlte sich während dieser Zeit geliebt und geachtet, in der gegenwärtigen sozialen Umgebung wird ihr diese empfundene Achtung jedoch abgesprochen. Sie wird auf die Rolle des beliebigen Objekts absolutistischer Macht reduziert. Diese Problematik wiederholt sich nun angesichts des Goldrahmens: Die Erzählungen des Kastellans, die narrative

---

<sup>849</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 38

<sup>850</sup> Ebd., S. 48

<sup>851</sup> Vgl. K. Müller, Schlossgeschichten. München 1986, S. 97.

<sup>852</sup> Ebd., S. 98.

<sup>853</sup> Vgl. ebd., S. 98.

<sup>854</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 49.

<sup>855</sup> Ebd., S. 50f.

<sup>856</sup> Vgl. D. Downes, Cécile. Stuttgart 2000, S. 572.

Verarbeitung der Spiegelgeschichte, ist für Cécile eine normierte Objektivierung, die nichts mit ihrem subjektiven Bedürfnis nach Spiegelung zu tun hat. Cécile tritt nach einiger Zeit von dem Fenster zurück und klopft

„mechanisch und ohne zu wissen, was sie t[ut], an die Wandstelle [...], wo der Krystallspiegel seinen Platz gehabt hatte.“<sup>857</sup>

In ihrem Klopfen, dem physischen Vergewissern der Abwesenheit des Spiegels, zeigt sich ihr Bedürfnis nach Rückversicherung, das jedoch enttäuscht wird. Ebenso wie die positiv bewertete Vergangenheit am Hof ist nun ganz real auch ein stiller Zeuge dieser Zeit verschwunden. Sie will sich über das Bild im Spiegel *ihrer selbst* vergewissern, wenn schon Räumlichkeiten und Interieur nur noch als Kulisse oder Leerzeichen bestehen. Da Spiegel und Spiegelbild fort sind, reagiert Cécile „mechanisch“<sup>858</sup>, sie verliert Individualität und Identität, da sowohl vergangene Beheimatung als auch gegenwärtiges Sein keine Entsprechung in der Welt finden.<sup>859</sup> Worin Cécile dagegen Entsprechung findet, ist das Bild der Gräfin Aurora von Königsmark, der ehemaligen Fürstengeliebten. Cécile betrachtet das Bild mit großem Interesse, zieht sich jedoch auch hier schnell zurück, um „wie gelähmt“<sup>860</sup> auf einem Sessel am Fenster Platz zu nehmen. In der Geschichte der Gräfin sieht sie die eigene Biografie gespiegelt. Zugleich sieht sie das Bild der Fürstengeliebten aufgereiht neben Geistlichen. In der Räumlichkeit der Galerie offenbart sich die heuchlerische Doppelmoral der Gesellschaft, zwischen Schönheitskult und Sittenstrenge, zwischen geheimer Sexualität und offizieller Moral.<sup>861</sup> Wie der fehlende Spiegel die mangelnde Beheimatung Céciles im umgebendem Raum verdeutlicht, zeigen die Bilder der Gräfin Aurora und der Kirchenmänner das bigotte Ordnungssystem dieses umgebenden Raumes. Bild und Rahmen sind zugleich Zeugen eines Anachronismus, dem auch Cécile angehört, indem sie innerhalb der preußischen Gesellschaft keinen Platz finden kann. Weder innerhalb des *Raumes*, hier verdeutlicht durch das fehlende Spiegelbild, noch innerhalb der gegenwärtigen *Zeit* findet sie eine Entsprechung. Das Quedlinburger Schloss stellt durch seinen Bezug zu einer vergangenen Zeit eine Ewigkeitsheterotopie im Sinne Foucaults dar, da aufgrund des musealen Charakters die Zeit „angehalten“ und ihre spezifischen Elemente innerhalb des Raumes deponiert werden. Dadurch entsteht eine Art der Heterochronie, ein zeitlicher Bruch, der Cécile aus ihrer spezifischen Gegenwart herausholt und sie zu einer Auseinandersetzung mit

---

<sup>857</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 51.

<sup>858</sup> Ebd., S. 51.

<sup>859</sup> Vgl. D. Downes, Cécile. Stuttgart 2000, S. 573.

<sup>860</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 54.

<sup>861</sup> Vgl. W. Schwan, Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmalen bei Theodor Fontane. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 26 / 1985, S. 165.

Gegenwärtigem und Vergangenen zwingt.<sup>862</sup> Ihre Raumwahrnehmung offenbart die *Zwanghaftigkeit* der individuellen Geschichte und Sozialisation.

### *Keine Vorhänge in Altenbrak*

Der dritte Ausflug führt die Reisegruppe nach Altenbrak. Der Weg dorthin wird in zwei Gruppen unternommen, da Cécile aufgrund ihres Gesundheitszustandes nicht in der Lage zu einem längeren Fußmarsch ist.

„So war man denn übereingekommen, den Marsch in zwei Colonnen zu machen, von denen die Fußcolonne: St. Arnaud, der Emeritus und der Privatgelehrte um 10 Uhr voraus marschieren, die Reitercolonne: Gordon und Cécile um 10 ½ Uhr nachfolgen sollte.“<sup>863</sup>

Auf dem Weg passieren Gordon und Cécile Todtenrode, eine alte Försterei:

„Keine Gardine war da, kein Vorhang, überhaupt nichts, was auf Bewohnerschaft hätte deuten können, und doch war unverkennbar, daß dies Haus in der Oede sehr bewegte Tage gesehen haben mußte.“<sup>864</sup>

Auch dieses Jagdschloss, das von außen sichtbar mit „Möbel[n] aus der Zeit des Empire“<sup>865</sup> eingerichtet ist, verweist auf eine überholte Zeit. Gordon sieht in dem verlassenen Schloss die Grundzüge der vergangenen Epoche und deren moralische Zweideutigkeit versinnbildlicht:

„[D]er vorige [d. i. der Herzog], *der* kam oft. [...] Ich hab' ihn noch in Paris gesehen, den guten Herzog, alt geworden, geschnürt und geschminkt, mit Ringellöckchen, eine lächerliche Figur, ebenso der Liebling wie der Spott der Halbwelt-Damen. Wahrhaftig, wer die Geschichte dieser Duodezfürsten schreiben will, muß bei den Jagdschlössern anfangen. [...] Erst die Strecke mit dem erlegten Wild, und dann Bacchus, und dann Eros der göttliche Knabe.“<sup>866</sup>

Gordons Ausführung offenbart seine unterdrückte Faszination für vermeintlich exzessive Schlossveranstaltungen. Der Grund, dass Gordon überhaupt ein derartiges Bild entwerfen kann, ist, dass es möglich ist, *von außen* durch die Fenster zu sehen, da „[k]eine Gardine [...], kein Vorhang“<sup>867</sup> vorhanden sind. Es gibt keine Barriere, die das Innen vor den Beobachtungen durch ein Außen schützt. Die Konsequenz des Fehlens eines solchen Schutzes zeigt sich in Gordons Ausführungen: Ausgehend von dem *Interieur* des Schlosses reichert Gordon seine Kenntnisse des Herzogs mit Assoziationen an. Der Einrichtung und dem Raum kommt eine soziale Semantik zu: „Polsterbänke [...], panelirte Wände, [...] schwere Stühle, [...] ein hellblaues Atlassopha mit drei schmalen Spiegeln über der Lehne“<sup>868</sup> werden als Formen des (adligen) Überflusses und der Staffage gedeutet und dienen Gordon dazu, Rückschlüsse auf die Bewohner zu

---

<sup>862</sup> Vgl. M. Foucault. Die Heterotopien. Berlin 2005, S. 16.

<sup>863</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 85.

<sup>864</sup> Ebd., S. 97.

<sup>865</sup> Ebd., S. 97.

<sup>866</sup> Ebd., S. 98. (Hervorh. i. O.)

<sup>867</sup> Ebd., S. 97.

<sup>868</sup> Ebd., S. 97.

ziehen. Der Herzog und seine Gesellschaft werden in Verbindung gebracht mit Dekadenz, einer übersteigerten Selbstinszenierung, einer Bevorzugung des Ästhetischen gegenüber dem Respektablen und Vernünftigen sowie einem Hang zu sinnlichen Genüssen. All dies steht den preußischen Normen und Idealen entgegen. Entsprechend konnotiert werden die Epoche und somit auch Céciles Leben am Hof von einer konservativen Öffentlichkeit. Der Blick in das Innere, der nicht behindert wird durch einen (Sicht-) Schutz, macht es möglich, zu werten und zu verurteilen. Cécile weiß darum und schafft sowohl bewusst räumliche und emotionale Distanz zwischen sich und der Welt als auch unbewusst in Form von Schals und Gardinen, die zumindest die reine Körperlichkeit vor zu genauen Beobachtungen schützen sollen. Angesichts Gordons Ausführungen fühlt Cécile sich peinlich berührt, auch wenn sie zu diesem Zeitpunkt nicht damit rechnet, dass er bereits eine gewisse Pikanterie in ihrem Leben vermutet. Gordon bemerkt ihre Verunsicherung und wechselt das Thema.

Kurz darauf erreichen Gordon und Cécile den Rodensteiner Gasthof. Cécile zieht sich vor dem geplanten Essen von der Gruppe zurück:

„Ja, Ruhe, danach verlangte Cécile, die sich denn auch unverweilt in eine nach einem Gärtchen hinausgelegene Hinterstube zurückzog, wo die Fenster aufstanden und die kleinen gelben Gardinen im Luftzug wehten.“<sup>869</sup>

Die Gardinen sind auch hier Sinnbild für Céciles Bedürfnis nach Distanz. Nach der Situation am Jagdschloss und Céciles Empfinden bezüglich Gordons Ausführungen sieht sie sich unbewusst bedroht von einem zu-nahe-Kommen, von einem Aufdecken ihrer Vergangenheit beziehungsweise von einer Verurteilung durch Gordon. Der Raum, in den sie nun zurückweicht, ist somit ein Fluchtraum, der sie vor einer zu großen Nähe zu Gordon und einer wertenden Gesellschaft schützt. Dennoch sind die Fenster in diesem Raum geöffnet, eine völlige Abschottung findet nicht statt. Lediglich „klein[e] gelb[e] Gardinen“<sup>870</sup> schützen das Innen des Raumes vor dem Außen. Hieran wird deutlich, dass Cécile zwar einerseits versucht, sich zu isolieren und Distanz zur Welt zu schaffen, andererseits ihre Barrieren zu lockern beginnt. Sie genießt die Gesellschaft Gordons und der anderen Ausflugs Teilnehmer und bittet die Förstersfrau, sich noch zu ihr zu setzen. In dieser Szene zeigt sich Céciles ganzes Dilemma. Sie ist beständig hin und her gerissen zwischen Teilhabe und Ausgrenzung der umgebenden Welt. Diese psychische Hemmung manifestiert sich in ihrer physischen Schwäche. Auf dem Heimweg zurück nach Thale wird Céciles Bedürfnis nach Teilhabe an der Gesellschaft offenbar. Sie friert und Gordon reicht ihr ein Plaid, das sie jedoch ablehnt und lediglich zur Eile auffordert. Sie verzichtet auf eine Barriere zwischen sich und der Welt. Wie auch schon in der Szene an der Todtenrode

---

<sup>869</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 106.

<sup>870</sup> Ebd., S. 106.

verweist das Fehlen eines Sicht- beziehungsweise Kälteschutzes auf die Möglichkeit, in das Innere zu blicken. Während Cécile bei der Ankunft bei Rodensteiner noch die Gardinen zwischen sich und der umgebenden Welt hat, ist sie nun nicht geschützt vor einem zu-nahe-Kommen. Ihre Ablehnung des Plaids zeigt jedoch auch, dass es *ihr Wille* ist, „schutzlos“ aufzutreten, also einen Blick in das eigene Innere zu gewähren und sich auf einem ungezwungenen Umgang mit ihrer Umgebung einzulassen. Einen solchen Einblick in ihre inneren Vorgänge gewährt Cécile Gordon kurz darauf, als St. Arnaud den Heimweg verzögert, um die Inschrift an einem Denkmal zu lesen. Gordon und Cécile bleiben einige Meter entfernt stehen.

„St. Arnaud sieht mit frösteln und weiß, daß ich die Minuten zähle. Doch was bedeutet es ihm?“

„Und ist doch sonst voll Aufmerksamkeit und Rücksichtnahme.“

„Ja,“ sagte sie langsam und gedehnt. Und eine Welt von Verneinung lag in diesem Ja. Gordon nahm ihre lässig herabhängende Hand und hielt und küßte sie, was sie geschehen ließ.<sup>871</sup>

Cécile offenbart gegenüber einem eigentlich Fremden ihre Enttäuschung über ihren Ehemann und deutet durch ihr bedeutungsvolles „Ja“ an, wie es um die Ehe im Allgemeinen bestellt ist. Gordon reagiert sofort, nutzt Céciles Distanzlosigkeit und nähert sich ihr an. Ihre Passivität wird er später als Indiz ihrer Verfügbarkeit deuten. Gordons Annäherung, die sich im weiteren Verlauf zu einer für ihn immer bestimmenderen „Passion“ entwickelt, spiegelt sich in dem umgebenden Naturraum. Als die drei erneut am Hexentanzplatz vorübergehen, beschreibt St. Arnaud seinen Eindruck der im Halbdunkel liegenden Felsen:

„Alles spukhaft; lauter groteske Leiber und Physiognomien, [...]. Wahrhaftig, Herr von Gordon hatte Recht, als er den ganzen Harz eine Hexengegend nannte.“<sup>872</sup>

Durch diese Aussage St. Arnauds wird auf zweierlei verwiesen: Erstens stellt sich der Raum, der Cécile umgibt, nun als bedrohlich und Angst einflößend dar. Diese Stimmung nimmt die Konsequenzen von Céciles „Offenheit“ vorweg. In dem Moment, in dem sie die Grenze zwischen sich und der Welt aufweicht, das Plaid ablehnt und „offen“ über den Zustand ihrer Ehe spricht, zeigt sich das Außen als gefährlich. Entsprechend bedrohlich wird Gordon im weiteren Verlauf der Handlung für Cécile werden. Interessant ist jedoch, dass es in dieser Szene St. Arnaud ist, der den Raum in dieser Weise beschreibt und ihn mit Elementen des Unheimlichen ausstattet. Damit handelt er in der gleichen Weise wie Innstetten. Beide „entwerfen“ einen Spuk, um die Ehefrau in ihre Schranken zu weisen. Sie erschaffen eine unabhängige Instanz, die zugleich mahnen wie auch richten soll über eine Frau, die nicht oder nur schwer in das herrschende Normensystem integrierbar ist. Anders als Effi, sieht Cécile in dem Spuk jedoch keinerlei Bedrohung. Sie ist sich der *realen* Bedrohung beständig bewusst. Zweitens wird durch

---

<sup>871</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 121.

<sup>872</sup> Ebd., S. 122.

die St. Arnauds Aussage Céciles *Ausgangsraum* eine weitere Prämisse zugeordnet. Der Harz wird zur „Hexengegend“<sup>873</sup>. Nicht nur der Raum der (erweiterten) Landpartie, der konkrete Hexentanzplatz, wird auf diese Weise charakterisiert, sondern der gesamte Landstrich, der gemeinsam mit der Zugfahrt dorthin Céciles Ausgangsraum darstellt und somit die grundlegende Ordnung codiert, mit der sich die Figuren konfrontiert sehen. Dadurch zeigt sich das herrschende Frauenbild, in dem die Frau wird als Hexe begriffen wird, als prinzipiell schwaches Wesen,<sup>874</sup> das für die *Verführungen* (des Teufels) empfänglicher ist als der Mann. Sie ist in der Lage den Mann zu *verhexen*, Macht über seine Autonomie und seine Potenz zu gewinnen und ihn ins Verderben zu stürzen.<sup>875</sup> Genau diese Wirkung wird Cécile auf Gordon haben. St. Arnaud dagegen sieht sich mit ihrem Bedürfnis nach Schmeichelei, nach Verführung konfrontiert, das er zwar zu keinem Zeitpunkt ernsthaft problematisiert, dem er sich jedoch durchaus bewusst ist und dem er mit Bloßstellungen oder dem Verweis auf die spukhaften Leiber begegnet. Die Hexe als Bedrohung der männlichen Ehre, als die Cécile sowohl von ihrem Ehemann als auch von Gordon (zunächst unbewusst) wahrgenommen wird, muss gejagt werden:

„Unten im Tal, [...], kam im selben Augenblicke klappernd und rasselnd der letzte Zug heran und das Mondlicht durchleuchtete die weiße Rauchwolke, während vorn zwei Feueraugen blitzen und die Funken der Maschine weit hin ins Feld flogen.

„Die wilde Jagd,“ sagte St. Arnaud [...].“<sup>876</sup>

Wieder ist es St. Arnaud, der durch seine Assoziationen den weiteren Handlungsverlauf vorwegnimmt. „Die wilde Jagd“<sup>877</sup> auf seine Ehefrau beginnt in diesem Moment. Die Eisenbahn als Vertreter der technischen Neuerungen, die die Distanz zwischen Räumen verringert, steht hier für Gordon, der als Kabelverleger dieselbe Aufgabe hat. Gordon beginnt immer stärker um Cécile zu kreisen, ist beinahe getrieben von dem Verlangen, hinter ihr Geheimnis zu kommen. Wie der Zug, der hier mit „zwei Feueraugen“<sup>878</sup> als unheimliches Fabelwesen beschrieben wird, so wird auch Gordon zunehmend unberechenbar und bedrohlich.

Nach der Rückkehr in das Hotel ziehen sich die einzelnen Gäste auf ihre Zimmer zurück und Gordon resümiert in Gedanken die Begegnung mit Cécile:

„Was ist es mit dieser Frau? [...] Sie hat augenscheinlich in der vornehmen Welt gelebt, [...] hat Auszeichnungen und Huldigungen erfahren, aber wenig ächte Neigung und noch weniger Liebe. Ja, sie hat ein Verlangen, eine Sehnsucht. Aber welche?“<sup>879</sup>

---

<sup>873</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 122.

<sup>874</sup> Vgl. U. Treder, Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des „Ewig Weiblichen“, Bonn 1984, S. 3.

<sup>875</sup> Vgl. H. Biedermann, Knauers Lexikon der Symbole. Berlin 1999, S. 471.

<sup>876</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 123.

<sup>877</sup> Ebd., S. 123.

<sup>878</sup> Ebd., S. 123.

<sup>879</sup> Ebd., S. 125.

Gordons Beobachtungen sowie Céciles Passivität während seines Handkusses steigert seine anfängliche Sympathie für sie zur Faszination und beinahe zur Besessenheit. Das Geheimnis um das Ehepaar St. Arnaud lässt ihn nicht los und er entwirft eine vollständige Charakterisierung Céciles, die sich aus Projektionen und Assoziation ergibt und bis zu diesem Zeitpunkt auf keinerlei objektiver Fakten beruht. Schon nach dem Ausflug nach Quedlinburg zeichnet sich bereits Gordons Obsession ab. Auch hier interpretiert er Céciles Verhalten, versucht ihre Reaktionen zu deuten, um sich ein vollständiges Bild zu machen:

„Jetzt sah er sie, wie sie, sich vorbeugend, die Inschrift auf dem Grab-Obelisk des Bologneser Hündchen las, und wieder, wie sie bei dem Gespräch über die Schönheitsgalerien und die Gräfin Aurora nahezu von einer Ohnmacht angewandelt wurde. War das alles Zufall? Nein. Es verbarg sich etwas dahinter.“<sup>880</sup>

Die Jagd, die Gordon auf Cécile unternimmt, besteht in erster Linie darin, dasjenige sichtbar zu machen, was Cécile so sorgsam zu verheimlichen versucht. Der Grenzübertritt erfolgt somit durch Gordon. Während des Aufenthaltes in dem heterotopischen Raumes der Landpartie zeigt sich jedoch, worin Céciles Grenzverletzung, ihr „Vergehen“ besteht. Während der Ausflüge öffnet sie sich. Sie gibt Teile ihres Geheimnisses preis, indem sie auf den umgebenden Raum, auf die Bildergalerie und die verlassenen Häuser, reagiert und so Einblick in ihre Psyche gewährt. Durch das Motiv der Gardinen beziehungsweise des Plaids, also Elemente des Verhüllens, des Sichtschutzes, wird diese Öffnung verstärkt. Wie auch Melanie und Effi während ihrer Aufenthalte in den jeweiligen heterotopischen Räumen macht Cécile hier indirekt Aussagen über den Zustand ihrer Ehe. Die kurzzeitige Abwesenheit der Ehemänner sowie die „zufällige“ Zweisamkeit mit dem „Anderen“ und die dabei entstehende Nähe veranlasst die Frauen, aus der Distanz heraus die eigene Situation und das Eheleben zu betrachten. Keine der Frauen intendiert dabei einen solchen Einblick, vielmehr veranlasst sie die spezifische Atmosphäre innerhalb des Raumes zu einer Offenheit. Während Effi und Melanie sich prinzipiell wohl fühlen innerhalb des heterotopischen Raumes, bewirkt bei Cécile ein Unwohlsein ihre Offenheit. Sie friert oder wird in unangenehmer Weise mit ihrer Vergangenheit und deren Konsequenzen konfrontiert. Sie ist den Einflüssen ihrer Umgebung ausgesetzt und kann sich nicht gegen ihre körperliche Schwäche, gegen die Kälte oder gegen die eigenen Assoziationen wehren. Der umgebende Raum wirkt beständig auf sie ein, ebenso wie es im weiteren Verlauf der Handlung Gordon tun wird. Der heterotopische Raum der Landpartie wird zu einem Raum, in dem Cécile gegen die von ihr selbst aufgestellten Grundsätze verstößt. In ihrem Ausgangsraum zeigt sich, dass diese Grundsätze in erster Linie in dem Versuch bestehen, allein mit St. Arnaud, also abseits der Gesellschaft, zu sein. Der heterotopische Raum zeigt jedoch, dass diese Grundsätze

---

<sup>880</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 56f.



sich nicht langfristig aufrechterhalten lassen, da sie ihrem ebenfalls im Ausgangsraum deutlich werdenden Bedürfnis nach Schmeichelei entgegenstehen. Als Illusionsheterotopien verweisen Quedlinburg, Altenbrak und der Rodensteiner darauf, dass ein Überblenden der Vergangenheit langfristig eine Illusion bleiben wird.

### 8.3.3 „Natürlich, eine Fahrt nach Stralow war ja das ungewöhnlichere.“<sup>881</sup>

#### *Spiel auf der Wiese*

Auf Van der Straatens Vorschlag hin führt die Landpartie in *L' Adultera* nach Stralow, auf die Stralower Wiese und in Löbbekes Kaffeehaus.

„Und so war Hochsommer gekommen und fast schon vorüber, als an einem wundervollen August-Nachmittage Van der Straaten den Vorschlag einer Land- und Wasser-Partie machte. „Rubehn ist jetzt ein rundes Vierteljahr in unserer Stadt und hat nichts gesehen, als was zwischen unserem Comtoir und dieser unserer Villa liegt. Er muß aber endlich unsere landschaftlichen Schätze, will sagen unsere Wasserflächen und Stromufer kennen lernen, erhabene Wunder der Natur [...]. Also Treptow und Stralow, [...].“<sup>882</sup>

Van der Straatens möchte Rubehn die nähere Umgebung Berlins zeigen und hebt dabei insbesondere die „Wasserflächen“<sup>883</sup> hervor. Dadurch wird, noch bevor es zu der folgeschweren Begegnung zwischen Melanie und Rubehn auf der Jolle kommt, bereits die Bedeutung des Wasserraumes betont. Dieser Wasserraum steht in Opposition zu dem Stadtraum, der durch die Eingrenzung auf die Gegend zwischen Villa und Kontor als Raum der Arbeit, des offiziellen Lebens gekennzeichnet ist. Mit dem Ausflug nach Stalow wird Gordon in den privateren Kreis aufgenommen und nicht mehr nur als Hausgast verstanden, dessen Vater gegenüber Van der Straaten verpflichtet ist. Teil nehmen neben dem Ehepaar Van der Straaten und Gordon Fräulein Riekchen, Anastasia, Arnold Gabler sowie Elimar Schulze. Rubehn und Van der Straaten treffen einige Zeit später auf der Stralauer Wiese ein und erfahren,

„daß die Damen schon vorauf seien, nach der Wiese hin. Und die Herren Malers auch. [...] Und an der Würfelbude hätten sie Strippenballons und Gummibälle gekauft. Und auch Reifen und eine kleine Trommel und Allerhand noch.“<sup>884</sup>

Anders als in *Irrungen Wirungen* oder *Cécile* ist der Raum der Landpartie kein Fluchtraum, in den sich die Figuren vor einer Öffentlichkeit zurückziehen. Vielmehr stellt Stralow einen Raum der Unterhaltung, des Späßes dar. Niemand der Beteiligten hat es nötig, sich seiner sozialen Rolle zu entziehen oder Abstand zu den gesellschaftlichen Verpflichtungen zu gewinnen. Die Distanz, die hier geschaffen wird, entsteht zwischen Melanie und ihrem Ehemann: Im Ausgangsraum zeigt sich ein Wechselverhältnis zwischen Ähnlichkeit und Gegensätzlichkeit, das

---

<sup>881</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 59

<sup>882</sup> Ebd., S. 56f.

<sup>883</sup> Ebd., S. 57

<sup>884</sup> Ebd., S. 61

die Beziehung der Van der Straatens charakterisiert. Durch ihre getrennte Ankunft kann Melanie als *Individuum* und unabhängig von einer Bezugnahme zu ihrem Mann auftreten. Die Verlagerung des Aufenthaltes auf die Stralauer Wiese, den die zuerst angekommene Gruppe, also auch Melanie, beschlossen hat, macht den Raum der Landpartie zu einem Naturraum, der Melanies Wesen entgegenkommt. Somit entspricht der erste Teilraum des Ausfluges der Forderung, die ausgehend von der im Ausgangsraum entworfenen Ordnung an eine Heterotopie gestellt wurde.

Die Heterotopie ersetzt den Raum, indem sie die Trennung zwischen drinnen und draußen aufhebt und es Melanie damit ermöglicht, aus dem Wechselverhältnis zwischen Ähnlichkeit und Gegensätzlichkeit zu entfliehen und als selbstständiges Individuum aufzutreten.

### Rubehn und Van der Straaten nähern sich der Gruppe

„[u]nd nun erst wurde man ihrer ansichtig, und Melanie sprang auf und warf ihrem Gatten, wie zur Begrüßung, einen der großen Bälle zu. Aber sie hatte nicht richtig gezielt, der Ball ging seitwärts und Rubehn fing ihn auf. Im nächsten Augenblicke begrüßte man sich und die junge Frau sagte: ‚Sie sind geschickt. Sie wissen den Ball im Fluge zu fassen.‘

‚Ich wollt‘, es wäre das Glück.‘

‚Vielleicht ist es das Glück.‘“<sup>885</sup>

Melanies Ungeschicklichkeit offenbart in dieser Szene ihre bis dahin möglicherweise noch unbewusste emotionale Annäherungen an Rubehn und die damit verbundene Abwendung von Van der Straaten. Wie der Ball hier „seitwärts“<sup>886</sup> geht, so wird sich auch Melanie im weiteren Verlauf abseits ihrer Ehe orientieren. Die Verbindung von einer außerehelichen beziehungsweise nicht gesellschaftskonformen Beziehung mit einer Verortung „zur Seite hin“ geschieht in den hier untersuchten Romanen mehrfach.<sup>887</sup> Signalisiert wird dadurch eine Abweichung von dem „Geraden“, dem Geforderten oder Erwarteten. Häufig wird dies durch eine Neigung, Bewegung oder Orientierung nach *links* konkretisiert. Dies spielt an auf die im 19. Jahrhundert unüblicher werdende, aber immer noch rechtlich geregelte „Ehe zur linken Hand“.<sup>888</sup> Diese Ehen wurden zwischen einem meist adeligen Mann und einer rangniederen Frau geschlossen, verweigerten den Frauen jedoch eine Erhebung in den männlichen Stand. Eine „Gemeinschaft der *Standesverhältnisse*“<sup>889</sup> war in dieser Form der Ehe nicht möglich. Die Bezeichnung lässt

---

<sup>885</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 62.

<sup>886</sup> Ebd., S. 62.

<sup>887</sup> Zu weiteren Verbindungen zwischen links und einer Abweichung von der Norm kommt es beispielsweise während des Abendessen im Kaffeehaus Löbbecke, bei Melanies und Rubehns Bootsfahrt (vgl. KAPITEL 8.1.2 „WOHIN TREIBEN WIR?“), bei der Fahrt durch den Schloon in *Effi Briest* (vgl. KAPITEL 9.1 „DA WIRD ES DANN EIN SOOG.“ – DER SCHLOON) und in Bezug auf das Verhältnis zwischen Effi und Geheimrätin Zwicker (vgl. KAPITEL 8.4 „DIESE VERWÜNSCHTE REISEREI...“ – AUF HOCHZEITSREISE UND KUR).

<sup>888</sup> Vgl. A. Duncker, *Gleichheit und Ungleichheit in der Ehe. Persönliche Stellung von Frau und Mann im Recht der ehelichen Lebensgemeinschaft 1700-1914*, Köln 2003, S. 347.

<sup>889</sup> Ebd., S. 346. (Hervorh. N. H.)

sich jedoch nicht nur auf die offiziell zumindest teilweise anerkannte Form der rechtlich legitimierte Ehe anwenden, sondern generell auch auf Beziehungen, die abseits der regulären Norm stattfinden. Wirft Melanie den Ball in der oben zitierten Szene nun *zur Seite*, anstatt gerade zu ihrem Mann, zeigt sich die Beziehung zu Rubehn vorweggenommen. Der sich anschließende Dialog zwischen Melanie und Rubehn zeigt, dass auch sie eine gewisse „Spannung“ zwischen sich wahrnehmen. Vergleicht man Melanies Aussage in der oben zitierten Ballszene mit ihrem Gefühl zu Beginn der Handlung angesichts der Schneeflocken vor dem Fenster, zeigt sich, warum Rubehn für sie interessant werden könnte beziehungsweise es in diesem Moment schon ist:

„[E]twas wie Sehnsucht [...] als müsse es schön sein, so zu steigen und zu fallen und dann wieder zu steigen“<sup>890</sup>.

Der Fall der Schneeflocken löst in ihr eine Sehnsucht nach einer ähnlichen Bewegung, nach einer Veränderung ihrer jetzigen Verortung aus. Rubehn zeigt sich nun in der Lage, den „Ball“ in der Bewegung zu fangen. Wenn Melanie dies als „geschickt“ bezeichnet, offenbart sie unbewusst ihren Wunsch, ebenfalls im Flug, das heißt aus einer Bewegung heraus, gefasst zu werden. Genau dies wird geschehen. Melanie wird sich auf die Beziehung zu Rubehn einlassen, sich aus der Ehe heraus *bewegen*, ihren individuellen Standpunkt neu definieren und ihre Rolle innerhalb der Gesellschaft reflektieren. Die Heirat mit Rubehn entspricht dem erhofften gefasst-Werden. Sie findet in dieser Ehe eine neue Beheimatung und kann durch die Konfrontation mit der sich verschlechternden finanziellen Situation auch die eigene Identität festigen. Der Raum der Landpartie, und hier die Stalauer Wiese, ist in erster Linie ein Spielraum, in dem unter dem Vorwand des Bälle Werfens und des Blindkuhspiels Nähe zwischen den Figuren entsteht. Durch die Ungezwungenheit und Dynamik der Spiele wird gegenseitige Anziehung oder Sympathie offenbar und kann in günstigen Momenten der „spieltechnischen Zweisamkeit“ angedeutet oder formuliert werden. Auch für Anastasia kommt es während des gegenseitigen (körperlichen) Fangens beim Blindkuh zu einer (emotionalen) Annäherung an Elimar, die sie „träumerisch“<sup>891</sup> zurücklässt. Der Spielraum stellt dadurch einen geschützten Raum dar, der Nähe zwischen Figuren begünstigt, die unter normalen Bedingungen, innerhalb des alltäglichen Raumes, nicht oder nur schwer möglich ist. Die Bewegungen, das Laufen, Fangen und Verstecken impliziert dabei subtil eine erotische Komponente, indem sie körperliches Entziehen und Aneignung spielerisch erprobt.

---

<sup>890</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 10.

<sup>891</sup> Ebd., S. 63.

*Bier und Glühweinbowle im Kaffeehaus*

Am Abend begibt sich die kleine Gruppe in Löbbekes Kaffeehaus:

„Gegenüber stand ein kleines Haus, wie das Pfefferkuchenhaus im Märchen, bräunlich und appetitlich, uns so niedrig, daß man bequem die Hand auf die Dachrinne legen konnte.“<sup>892</sup>

Das Außen des Hauses entspricht der Atmosphäre auf der Wiese: Als Pfefferkuchenhaus rekurriert es auf die Kindheit und bildet die angemessene Kulisse für das ungezwungene und spaßige Spiel auf der Wiese. Das Pfefferkuchenhaus in der Grimmschen Märchensammlung, auf das der Vergleich hier abzielt, ist jedoch nur auf den ersten Blick verheißungsvoll für Hänsel und Grethel und stellt sich später als todbringende Falle dar. Ähnlich verhält es sich mit Löbbekes Kaffeehaus. Nach dem Betreten des Hauses ändert sich die Konnotation des Märchenraumes: Die Tür ist niedrig, die Gäste müssen sich vorsichtig „hindurch [...] zwängen“<sup>893</sup>.

„Drinne waren ein paar absteigende Stufen, weil der Flur um ein Erhebliches niedriger lag, als die Straße draußen, weshalb denn auch den Eintretenden eine dumpfe Kellerluft entgegenkam, [...]“<sup>894</sup>

Im Gegensatz zur Offenheit des Spielraumes auf der Wiese herrscht nun Beengtheit. Entsprechend dieser räumlichen Veränderung wandelt sich auch bald schon die Stimmung zwischen den Figuren und die Atmosphäre des Ausfluges. Das verheißungsvolle Außen täuscht. Wie auch im Märchen zeigt sich hinter der Kulisse des Pfefferkuchenhauses das Tatsächliche. Löbbekes Kaffeehaus wird zur Falle für die Anwesenden, insbesondere für Melanie, da die Problematiken ihrer Ehe hier vor „Publikum“ offenbar werden und sie keine Möglichkeit zur Flucht hat. Die Gruppe nimmt auf dem Balkon Platz:

„Van der Straaten [...] stieg dann eine kleine Schrägung nieder, die, von dem Sommergarten aus, auf einen großen, am Spree-Ufer sich hinziehenden und nach Art eines Treibhauses angelegten Glas-Balcon führte. An einer der offenen Stellen desselben rückte die Gesellschaft zwei, drei Tische zusammen und hatte nun einen schmalen, zerbrechlichen Wassersteg und links davon ein festgeankertes, aber schon dem Nachbarhause zugehöriges Floß vor sich, an das die kleinen Spreedampfer anzulegen pflegten.“<sup>895</sup>

Der betretene Balkon stellt nicht nur einen tatsächlichen Zwischenraum dar, indem er sich räumlich zwischen innen und außen befindet, sondern ist auch ein Raum des emotionalen Übergangs. Innerhalb dieses halböffentlichen Raumes, die Teilnehmer der Runde sind zwar Freunde, durch Rubehn wird der „engere Kreis“ jedoch erweitert, ändert sich zunehmend Melanies Stimmung gegenüber ihrem Ehemann. Deutlich wird dies auch durch die Raumbeschreibung: Van der Straaten steigt eine „kleine Schrägung“<sup>896</sup> hinunter. Diese Bewegung nimmt sein Verlassen des gesellschaftlich angemessenen Verhaltens vorweg. Seine Bemerkungen im

---

<sup>892</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 60.

<sup>893</sup> Ebd., S. 63.

<sup>894</sup> Ebd., S. 63.

<sup>895</sup> Ebd., S. 64.

<sup>896</sup> Ebd., S. 64.

weiteren Verlauf des Abends werden zunehmend anzüglich und für die Anwesenden unangenehm. Die Gruppe hat zudem einen „zerbrechlichen Wassersteg“<sup>897</sup> vor sich und links (!) ankert ein Floß. Das Raumbild, das sich hier zeigt, lässt sich als Vorausdeutung lesen: Elimar stürzt auf dem Steg beinahe ins Wasser und führt so das sich wiederholende Motiv des (drohenden) Versinkens beziehungsweise der Überflutung ein.<sup>898</sup> Melanie und Rubehns Bootsfahrt hat ihren Ausgangspunkt an dem Floß. Dass sich dieses Floß *links* befindet verweist auf die *Abweichung*, die sich bei der Bootsfahrt ergeben wird. Die umgebende Landschaft bietet die Grundlage des ersten problematischen Gespräches zwischen dem Ehepaar Van der Straaten.

„Sieh, Melanie. Die Schloßkuppel. Sieht sie nicht aus wie Santa Maria Saluta?“

„Saltutè“, verbesserte Melanie, mit Accentuierung der letzten Silbe.

„Gut, gut. Also Saltuè,“ wiederholte Van der Straaten, indem er jetzt auch seinerseits das e betonte. [...] Und Salutà oder Salatuè macht mir keinen Unterschied.“<sup>899</sup>

Die Landschaft löst bei Van der Straaten Erinnerungen an Venedig aus. Melanies Korrektur seiner Aussprache macht ihr Bildungsbewusstsein sowie die Differenz zu Van der Straatens Kunstkennertum deutlich, dem kein tatsächliches Wissen oder Interesse zu Grunde liegt, sondern sich lediglich aus seiner Finanzkraft ergibt.<sup>900</sup> Gleichzeitig zeigt sich in dieser kurzen Szene auch Van der Straatens Ignoranz gegenüber dem Feinsinnigen oder Kultivierten sowie seine Selbstsicherheit trotz Melanies Zurechtweisung. Wie bereits im Ausgangsraum deutlich wird, sind diese Charakterzüge wesentlich für Van der Straaten und tragen vermehrt dazu bei, dass Melanie sich emotional und tatsächlich von ihrem Mann abwendet. Die Wahl des Essens wird Arnold Gabler überlassen. Dieser fasst in Bezug auf die Wahl der Getränke das eigentliche Wesen einer Landpartie zusammen. Er spricht sich gegen das Mitbringen des eigenen heimischen Weines aus und dafür, das „landesübliche Product dieser Gegenden“<sup>901</sup> zu wählen: „eine kühle Blonde“<sup>902</sup>, denn „[w]ozu macht man Partien? Wozu? frag‘ ich. Nicht um es besser zu haben, sondern um es anders zu haben.“<sup>903</sup> Gablers auf Speien und Getränke bezogener Satz kann auf das Wesen aller hier untersuchten Landpartien bezogen werden. Zwar geht es, vor allem in *Irrungen Wirrungen*, auch um eine angestrebte kurzzeitige Verbesserung, dennoch steht die *Veränderung* des alltäglichen Lebens, die Andersartigkeit der Situation im Zentrum. Diese ermöglicht es den Figuren, einander näherzukommen und sich in ungewöhnlichen

---

<sup>897</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 64.

<sup>898</sup> Vgl. dazu KAPITEL 8.1.2 „WOHIN TREIBEN WIR?“ sowie KAPITEL 9.3 „MAN WANDELT NICHT UNGESTRAFT UNTER PALMEN.“ – DAS PALMENHAUS.

<sup>899</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 65.

<sup>900</sup> Vgl. A. Daffa, Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Fontanes Roman „L' Adultera“. Fernwald 1994, S. 77.

<sup>901</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 66.

<sup>902</sup> Ebd., S. 66.

<sup>903</sup> Ebd., S. 66.

Personenkonstellation zu öffnen. Die Gruppe bestellt gegen die einsetzende Kälte eine Glühweinbowle, die von einer blonden Kellnerin gebracht wird, deren Erscheinung Van der Straaten zu anspielungsreichen Äußerungen veranlasst.

„[U]nd Rubehn, dem es mißfiel, wandte sich ab und blickte nach links hin auf den von Lichtern überblitzten Strom. Melanie sah es und das Blut schoß ihr zu Kopf, wie nie zuvor. Ihres Gatten Art und Redeweise hatte sie, durch all die Jahre hin, viel hunderte Male in Verlegenheit gebracht, auch wohl in bittere Verlegenheit, aber dabei war es geblieben. Heute zum ersten Male schämte sie sich seiner.“<sup>904</sup>

Van der Straatens Ausführungen über den Tusneldastoff sorgen für allgemeine Missstimmung. Die Erweiterung des engeren Bekanntenkreises durch Rubehn lässt ein Ignorieren oder Übergehen Van der Straatens Verhaltensweise dieses Mal nun nicht mehr zu. Melanie sieht sich selbst durch ihren Mann in Misskredit bei dem neuen Freund gebracht. Ihre Scham basiert auf ihrer empfundenen mangelhaften Identität: Im Ausgangsraum wird deutlich wie wesentlich das Wechselverhältnis zwischen Ähnlichkeit und Verschiedenheit die Beziehung des Ehepaars charakterisiert. Melanie schämt sich hier also weniger für ihn als für sich selbst. Als Ehefrau ist sie es, die seine Redeweise durch schweigende Toleranz unterstützt. Durch Rubehns Anwesenheit sieht Melanie sich nun genötigt, aus diesem Wechselverhältnis auszubrechen und als eigenständiges Individuum aufzutreten. Van der Straaten ergeht sich weiter in schlüpfrigen Bemerkungen:

„Also ich entsinne mich eines Distichons [...] Melanie, wie war es doch? Du sagtest es damals so gut und lachtest so herzlich. Und nun hast Du’s auch vergessen. Oder *willst* Du’s bloß vergessen haben? ... Ich bitte Dich ... Ich hasse das ... Besinne Dich. Es war etwas von Pffirsichpflaum und ich sagte noch ‚man fühl‘ ihn ordentlich.“<sup>905</sup>

Unbewusst scheint Van der Staaten den emotionalen Rückzug seiner Frau zu bemerken und versucht über die Konversation, die Macht über ihren Körper zu beschwören.<sup>906</sup> Durch die Thematisierung des Körperlichen stellt er eine Intimität her, die in der Ehe nicht stattfindet und der tatsächlichen Situation nicht angemessen ist. Durch Melanies Bloßstellung macht er seinen Besitzanspruch an ihr deutlich. Adressat seiner Aussagen ist Rubehn. Auch wenn Van der Straaten sich selbstsicher zeigt und die Pikiertheiten der Anwesenden übergeht, so scheint er dennoch zu spüren, dass Rubehns Anwesenheit die Atmosphäre verändert. Zwar ist ihm egal, was die Anderen und auch Melanie von ihm halten, seine sexuelle Dominanz will er jedoch nicht in Abrede gestellt wissen und entblößt Melanie im übertragenen Sinne.<sup>907</sup> Melanie beendet die Situation, indem sie von weiterem Glühwein abrät und zur Heimfahrt drängt. Das Resultat der

---

<sup>904</sup> Th. Fontane, *L’ Adultera*. Berlin 1998, S. 71.

<sup>905</sup> Ebd., S. 72.

<sup>906</sup> Vgl. K. Tebben, *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe*. Heidelberg 2011, S. 253.

<sup>907</sup> Vgl. D. Mende, *Frauenleben*. München 1980, S. 192.

abendlichen Konversation in Löbbekes Kaffeehaus ist Melanies Verbitterung und das daraus resultierende Gespräch mit Rubehn. Innerhalb des heterotopischen Raumes der Landpartie werden somit die Grundlagen für den späteren Grenzübertritt Melanies geschaffen. Was in dem Spielraum der Stralauer Wiese begonnen hat, setzt sich in Löbbekes Kaffeehaus fort: Nach und nach kommt es zu einer inneren Abwendung Melanies von ihrem Mann. Auf der Wiese noch spielerisch überlagert durch das Bällewerfen, zeigt sich in der Gaststätte Melanies Unzufriedenheit nun deutlich. Grund hierfür ist, dass Löbbekes Kaffeehaus größere Ähnlichkeiten zum dem Alltagsraum aufweist als der Spielraum. Es stellt einen Gesellschaftsraum dar, in dem die Figuren einander räumlich näher und insgesamt statischer sind als bei dem Spiel zuvor. Van der Straaten findet in diesem Arrangement sein Publikum vor dem er sich selbst und damit auch seine Gattin inszeniert. In guter Stimmung und angeheitert durch den Ausflug selbst und die Glühweinbowle ignoriert Van der Straaten jegliche Konversationsregel. Die heterotopische Funktion des Raumes der Landpartie ergibt sich in Bezug auf Löbbekes Kaffeehaus in erster Linie aus dessen Geselligkeitsstiftung. Van der Straaten ist in seinem Element: Für leibliches Wohl ist gesorgt, die umgebende Landschaft ruft positive Assoziationen hervor und die dralle Bedienung gibt allerlei Anlass zu Konversation. Zwar verhält sich Van der Straaten ähnlich wie auch innerhalb des alltäglichen Raumes, die Konnotation der Landpartie als Ausnahme bewirkt jedoch eine noch stärkere Verletzung der erwarteten Umgangsformen. Die Raumbeschreibung von Löbbekes Kaffeehaus kennzeichnet Van der Straaten dabei als immer mehr in „Schieflage“ geratend. Ähnlich wie in *Irrungen Wirrungen* kommt es in *L' Adultera* zu einer Störung der idyllischen Situation auf der Wiese. Was für Lene Bothos Freunde sind, ist für Melanie der eigene Ehemann, der den Spielraum betritt und die Gruppe in die Enge des Gasthofes führt. Bezeichnender Weise hat er auch hier ein memento mori vor sich. Wie der Tintoretto ihn warnen soll, so deutet auch der zerbrechliche Steg und Elimars Unfall auf die Gefahren des Wassers hin. Wie auch im Fall des Tintoretto will Van der Straaten das drohende Unheil jedoch nicht sehen. Er bleibt in Gesellschaft Fräulein Rieckchens während seine Frau mit dem neu gewonnenen Freund die Jolle besteigt.

### 8.3.4 „[N]och vor Tau und Tage ging es ins Freie hinaus“<sup>908</sup>

In *Stine* kommt es zwar während der Romanhandlung zu keiner Landpartie, dennoch ist sie Gegenstand eines Gesprächs. Stine berichtet Waldemar von ihren Arbeitsbedingungen und betont, dass diese, entgegen der verbreiteten Annahme, nichts mit „Aussaugen und Quälen und [...] Bedrückung“<sup>909</sup> zu tun haben:

„Im Gegenteil. Im Winter h[aben] sie Maskenball und Theaterstücke; denn ihr Geschäftsherr [...] verg[isst] nie, daß ein armer Mensch auch mal aus dem Alltag herausw[ill]. Das Schönste aber [sind] die Landparteen im Sommer.“<sup>910</sup>

Begeistert berichtet sie vom Verlauf einer solchen Landpartie und den Empfindungen, die der Anblick des Naturraumes bei ihr auslösen: Ihr „Herz [sei] so zum Zerspringen voll gewesen“<sup>911</sup>, dass sie sich zu Beginn zunächst zurückzieht, um erst später am Reifenspiel der Anderen teilzuhaben. Für Stine stellen die Landpartien zwar Auswege aus dem Alltag dar, sie sind jedoch eingebunden in die Arbeitswelt und deren Normen und Anforderungen. Auch wenn sie zunächst die Einsamkeit sucht, so stellt der Naturraum der Landpartie dennoch kein Fluchtraum dar, sondern eine temporäre Ergänzung des positiven bewerteten Alltags- und Arbeitsraumes. Stine ist sich völlig bewusst, dass das empfundene Glück ein kurzzeitiges ist, dass der Ausflug eine Ausnahme darstellt. Die Erinnerung daran genügt ihr, um auch im Alltag glücklich und zufrieden zu sein. Die Landpartie öffnet hier nicht dem nichtstandesgemäßen Paar einen Fluchtraum, sondern erweitert lediglich den Alltagsraum der *Arbeiterin*. Dieser Raum ist somit keine Heterotopie im eigentlichen Sinne, da er der im Ausgangsraum entworfenen Ordnung nicht entgegensteht, sondern diese bestätigt und Stines soziale Rolle bekräftigt. Die Szene, in der über die Landpartie gesprochen wird, macht jedoch eine Problematik deutlich, die zu einem Grenzübertritt und in der Folge zu Waldemars Suizid beiträgt:

„Er war in der Vorstellung herangewachsen, daß die große Stadt ein Babel sei, darin die Volksvergnügungen, wenn nicht mit Sittenlosigkeit und Rohheit, so doch mit Lärm und Gejohle ziemlich gleichbedeutend seien, und mußte nun aus Stines Munde hören, daß dies Babel eine Vorliebe für Lagern im Grünen [...] habe.“<sup>912</sup>

Bereits im Zusammenhang mit Waldemars Wohnraum wird deutlich, dass er kein Interesse an kurzweiligem Amusement und den Vergnügungen der Allgemeinheit hat. In seiner Determiniertheit als sentimentaler Kranker begreift er die „Volksvergnügungen“<sup>913</sup> als derb und oberflächlich und kann ihnen nichts abgewinnen: „Ich bin krank und ohne Sinn für das, was die

<sup>908</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 51.

<sup>909</sup> Ebd., S. 51.

<sup>910</sup> Ebd., S. 51.

<sup>911</sup> Ebd., S. 52.

<sup>912</sup> Ebd., S. 52.

<sup>913</sup> Ebd., S. 52.



Glücklichen und Gesunden ihre Zerstreuung nennen.“<sup>914</sup> Diese Form der Zerstreuung bindet er an den städtischen Raum, den er als Inbegriff des moralischen Untergangs und der Dekadenz auffasst. Von Stine hört er nun, dass die Menschen dieses städtischen Raumes durchaus einen Sinn für die Einsamkeit und Schönheit des Naturraumes haben. Stine scheint sein negatives Weltbild zu korrigieren. In Wahrheit passt Waldemar jedoch nicht tatsächlich sein Bild der Stadt oder der Menschen an die Realität an, sondern gibt sich einer neuen Fantasie hin. Was ihn an den Schilderungen Stines wirklich interessiert und begeistert, ist das *Bild*, das sie unbewusst von *sich* zeichnet und das er bereitwillig mit eigenen Projektionen ergänzt. Sie erscheint als empfindsames Gegenüber, das Verständnis für seine gefühlsbetonte Weltsicht hat. Durch die Bindung der Landpartie an Stines Tätigkeit in der Fabrik zeigt sich darüber hinaus ein idealisiertes Bild der Arbeit an sich, die genügsam und so letztlich zufrieden und glücklich macht. Von Stine derart „in die Gemütlichkeit hineingeplaudert“<sup>915</sup>, öffnet er sich gegenüber ihr und erzählt von seiner traumatischen Militärerfahrung. Aus dieser so entstehenden Nähe leitet Waldemar die Überzeugung ab, Stine werde sich auf eine Beziehung mit ihm einlassen. Indem sie dieser Erwartung nicht entspricht, zerstört sie seine (illusorische) Wirklichkeitskonstruktion. Der Raum der Landpartie, der als Naturraum dem babylonischen Stadtraum entgegensteht, wird in *Stine* zwar nicht betreten, dennoch wird an ihn eine Form der Illusion gebunden, der sich Waldemar hingibt. Wie auch in *Cécile* und *L' Adultera* ermöglicht die (sprachlich vermittelte) Landpartie auch hier die emotionale Öffnung der Figur. Für die vorliegende Arbeit ist dies insofern interessant, als dass die Landpartie in *Stine* zwar keine klassische Heterotopie darstellt, aber dennoch die Differenz zwischen Raum und Gegenraum deutlich macht. Raum, also der alltäglich umgebende Lebensraum sowie die dort stattfindende Sozialisation, zeigt sich in *Stine* als für das Individuum, und das ist hier Waldemar, feindlich und bedrohlich. Der Gegenraum, die Ausflugsziele, sind einsame Idyllen, fern ab des Stadtraumes Berlin, die empfindsame Betrachtungen und wahres Glück ermöglichen. Auch Stine empfindet solches Glück und genießt die Landpartien als Abwechslung von ihrem Alltag, sie bedarf jedoch keiner vollständigen Abwendung von diesem. Allerdings kommentiert die Landpartie den Ausgangsraum insofern, als dass der Naturraum und die dortige Einsamkeit der im Ausgangsraum herrschenden Enge entgegensteht und in *Stine* eben dadurch ein Glücksgefühl hervorruft. Hieran zeigt sich Stines Selbstdisziplin und Vernunft. Das wahre Glück empfindet sie in der Weite und in der Einsamkeit, betont jedoch mehrfach, wie zufrieden sie mit ihrer tatsächlichen Wohn- und Lebenssituation ist. Diese Differenz zwischen selbst auferlegter Konformität und tatsächlicher

---

<sup>914</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 43.

<sup>915</sup> Ebd., S. 43.

Empfindung ist es, die letztlich Stines Zusammenbruch bewirkt. Die Schilderung der Landpartie gibt somit Einblick in Stines Wesen und ihre tatsächliche Gefühlswelt, deren sie sich möglicherweise selbst nicht bewusst ist.

#### 8.4 „Diese verwünschte Reiserei...“<sup>916</sup> – Auf Hochzeitsreise und Kur

Eine weitere Heterotopie, die in drei der hier untersuchten Romanen auftaucht, ist der Urlaubsbeziehungsweise Kurraum. Der konkrete Raum, beispielsweise das Hotel, spielt dabei beinahe keine Rolle, zentraler ist der *Grund*, der die Frauen dorthin führt. Hierbei handelt es sich im Fall von Effi und Käthe um einen Kuraufenthalt, Melanie verbringt dort gemeinsam mit Rubehn ihre Hochzeitsreise. Während in *Cécile* das Hotel in Thale Teil des Ausgangsraumes ist und dadurch die dort entworfene Ordnung mitgestaltet, steht es in *Irrungen Wirrungen* und *L'Adultera* einer Alltäglichkeit, einer Norm entgegen. Der Charakter eines Hotels oder allgemeiner eines Urlaubs- oder Kurraumes ist wesentlich bestimmt durch die zeitliche Beschränkung des Aufenthaltes dort. Damit einher geht, dass die dort entstehenden Bekanntschaften oberflächlich bleiben (können) und, dass die Figuren dort als „Unbekannte“ auftreten, die losgelöst von ihrem sonstigen sozialen Kontext wahrgenommen werden. Auch wenn sich die Funktion der Hoteaufenthalte unterscheidet, so ist in allen Romanen dieser Aufenthalt in Verbindung gebracht mit einer weiblichen Degeneration: Alle Frauen sind in irgendeiner Form „krank“ oder in einer körperlich schwierigen Verfassung, die entweder Grund der Reise ist oder sich in deren Verlauf entwickelt. Somit entsprechen die Kurräume Foucaults Definition einer Krisen- beziehungsweise Abweichungsheterotopie, die Menschen vorbehalten ist, die sich in biologischen Umbruchsituationen, oder in Phasen befinden, die von der vorherrschenden Norm abweichen.<sup>917</sup> Die Hochzeitsreise, also die Verlagerung der Sexualität in ein „Nirgendwo“<sup>918</sup>, sowie der Kuraufenthalt, in dem eine Normierung des Gesundheitszustandes angestrebt wird, entsprechen solchen Heterotopien.<sup>919</sup>

#### *Melanie im Süden*

Melanies Flucht aus dem ehelichen Raum mündet direkt in die Hochzeitsreise mit Rubehn, die sie in den Süden, über Innsbruck, Verona, Florenz nach Rom und schließlich nach Venedig

---

<sup>916</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 47.

<sup>917</sup> Vgl. M. Foucault, *Die Heterotopien*. Berlin 2005, S. 12.

<sup>918</sup> Ebd., S. 12.

<sup>919</sup> Obwohl auch in *Effi Briest* die Sexualität durch die Hochzeitsreise ausgelagert wird, stellt sie keine Heterotopie dar. Hier zeigt sich, dass Foucaults Definition nicht schablonenartig auf alle derartigen Reisen bezogen werden kann. Eine (Abweichungs-) Heterotopie wird nur durch den Vergleich zu dem im Roman entworfenen Normalraum zum Gegenraum, nicht aufgrund ihrer unabhängig von dem umgebenden Raum betrachteten Gestaltung. (Vgl. dazu auch S. Tetzlaff, *Heterotopie als Textverfahren*. Berlin [u. a.] 2016, S. 18.) (Vgl. zur Hochzeitsreise in *Effi Briest* KAPITEL 10.2.1 EFFI ZWISCHEN GALERIE UND GARTEN.)

führt. Mit dem Bruch der Ehe geht eine deutliche *räumliche* Trennung einher, die vor allem von Melanie als nötig empfunden wird:

„Ja, über die Alpen,‘ hatte Melanie gesagt und aufgeathmet, und es war ihr dabei gewesen, als wär‘ erst ein neues Leben für sie gewonnen, wenn der große Wall der Berge trennend und schützend hinter ihr läge.“<sup>920</sup>

Sie bedarf der räumlichen Entfernung, um die emotionale Trennung von Van der Straaten zu festigen. Gleichzeitig ermöglicht das Verlassen des ehelichen, des heimatlichen Stadtraumes Berlin und die Hinwendung zum südlichen Raum eine kurzzeitige Distanz von den Bewertungen und möglicherweise Sanktionen des gesellschaftlichen Kreises. Sie kann sich dort, in einem „Nirgendwo“, fernab ihres eigentlichen Lebensraumes, auf den Neubeginn mit Rubehn einlassen. Somit entspricht der Raum der Hochzeitsreise der Anforderung, die ausgehend von der Ordnung des Ausgangsraumes an eine Heterotopie gestellt wird:

Mit dem Betreten einer Heterotopie geht eine Eindeutigkeit, ein deutlicher Bruch, mit den Normen des Ausgangsraumes einher, der verbunden ist mit dem Wunsch nach einer neuen Ordnung, innerhalb derer sich Melanie als Individuum behaupten und verwirklichen kann.

Die Berge werden für Melanie zum Sinnbild einer *Grenze*, die sie überschreitet und damit das alte Leben hinter sich lässt. Ihnen kommt dabei auch eine Schutzfunktion im Sinne eines Sichtschutzes zu, der Melanie und Rubehn vor den Blicken der Öffentlichkeit bewahrt.

„Wir reisten in kleinen Tagesreisen und ich war anfänglich abgespannt und freudlos, [...]. Und so ging es eine ganze Woche lang, bis wir in die Berge kamen. Da wurd‘ es besser [...].“<sup>921</sup>

Der Aufenthalt „hinter den Bergen“ hat somit eine ähnliche Funktion wie die Landpartie in *Irrungen Wirungen*. Melanie und Rubehn sind sich bewusst, dass sie sich langfristig nicht dem Urteil der Gesellschaft und den Konsequenzen ihres Handelns entziehen können. Die Flucht- und Hochzeitsreise stellt eine zeitlich begrenzte Ausnahmesituation dar, in der beide die Tatsächlichkeit des alltäglichen Lebens und dessen Anforderungen verdrängen können. Melanie kann hier, in der Fremde, Kraft erlangen für die Rückkehr nach Berlin und die Konfrontation mit der Öffentlichkeit. Rom wird dabei zum beinahe mythischen Ort, an dem es ihr möglich ist, die eigne Situation zu reflektieren und sich innerlich zu positionieren:

„Ich habe genug von dem Geräusch des Lebens gehabt und sehne mich nach Einkehr und Stille. Die hab ich *hier*. Ach, wie schön ist diese Stadt, und mitunter ist es mir, als wär‘ es wahr und als käm‘ uns jedes Heil und jeder Trost aus Rom und nur aus Rom. Es ist ein seliges Wandeln an diesem Ort, ein Sehen und Hören als wie im Traum.“<sup>922</sup>

Melanie ist sich bewusst, welche Konsequenzen ihr Handeln hat, dennoch zieht sie das eigene Glück, die persönliche Selbstverwirklichung der Selbstverleugnung vor. Ihr Leiden, gegen das

---

<sup>920</sup> Th. Fontane, *L’ Adultera*. Berlin 1998, S. 106.

<sup>921</sup> Ebd., S. 123.

<sup>922</sup> Ebd., S. 125f.

Rom als Raum des Trostes vermeintlich hilft, rührt aus dem Bewusstsein, dass sie nicht nur Van der Straaten verlässt, sondern auch ihre bisherigen sozialen Kontakte verliert. Zu ihrem psychischen Leiden kommt eine Verschlechterung des physischen Zustandes, der jedoch nicht näher spezifiziert wird und sich aus einer diffusen Kombination aus Schwangerschaftsleiden und psychosomatischen Symptomen zusammensetzt:

„Ein deutscher Arzt endlich, den man zu Rathe zog, erklärte, daß vor allem das Stillsitzen vermieden, dagegen umgekehrt für beständig neue Eindrücke gesorgt werden müsse. Mit anderen Worten, das was er vorschlug, war ein beständiger Orts- und Luftwechsel. Ein solch' tagtägliches Hin und Her sei freilich selber ein Uebel, aber ein kleineres, und jedenfalls das einzige Mittel, der inneren Ruhelosigkeit abzuhelfen.“<sup>923</sup>

Die äußerlichen Bewegungen, die Raumwechsel, sollen eine innere Ruhe hervorrufen. Der Raum wird zu einer Form der Unterhaltung, der die Kränkelnde von dem inneren Leiden ablenken soll. Es ist jedoch weniger der Raumwechsel, sondern eher der nun betretene Raum, Venedig, der Melanie gesundet:

„Als aber am Abend, von über dem Wasser her, ein wunderbares Läuten begann, und die todmatte Frau auf ihre Frage ‚von wo‘ die Antwort empfing ‚von Della Salute‘, da richtete sie sich auf und sagte: ‚Nun weiß ich, daß ich leben werden.“<sup>924</sup>

Venedig als Stadtraum kommt dadurch eine zentrale Funktion für Melanies weiteres Leben zu. Hier bekommt sie ihr Kind, hier scheint sie das körperliche und psychische Leiden endgültig zu überwinden. Umso überraschender ist es, dass es zu beinahe keiner näheren Beschreibung der Stadt oder des konkreten Aufenthaltsraumes kommt. Während die Berlin Beschreibungen sehr genau erfolgen und die Wege der Figuren zum Teil exakt nachvollzogen werden können, bleibt Venedig undeutlich.<sup>925</sup> Es hat weniger als konkreter Ort eine Funktion, als dass es als „kulturell vorgeprägter Wahrnehmungsraum zu verstehen“<sup>926</sup> ist. Als solcher ist Venedig bereits in Berlin, in Melanies ehelichem Raum, präsent: Das Tintoretto Gemälde erinnert an den gemeinsamen Urlaub Melanies und Van der Straatens in Venedig und die Veranda wird durch Rubehns Assoziationen mit dem Marcusplatz verglichen.<sup>927</sup> Sowohl das Bild als auch der Balkon sind an Rubehn gebunden. Der Tintoretto nimmt die Affäre mit ihm vorweg, die Veranda ist derjenige Raum, in dem sich Melanie und er zum ersten Mal begegnen. Das im Wohnraum präsente Venedig verweist somit schon vor Beginn der Affäre auf Melanies Flucht aus dem ehelichen Raum. Indem dieser Fluchtraum in Melanies heimatlichem Raum bereits angelegt ist,

---

<sup>923</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 126f.

<sup>924</sup> Ebd., S. 126.

<sup>925</sup> Vgl. N. Wichard, *Berliner Wohnräume – Kulturraum Venedig. Narrative Funktionen in Theodor Fontanes L' Adultera*, in: K. Berzeviczy [u. a.] (Hrsg.), *Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, Berlin 2009, S. 63.

<sup>926</sup> Ebd., S. 64

<sup>927</sup> Vgl. ebd., S. 65f.

zeigt sich dessen Brüchigkeit. Der Heimatraum verweist über sich selbst hinaus und stellt keinen abgeschlossenen, sicheren Raum dar, vielmehr ist ihm eine Öffnung wesentlich inhärent, die die Hinwendung Melanies zu „dem anderen Mann“ vorwegnimmt. Venedig als *konkreter* Stadtraum ist entsprechend unbedeutend. Vielmehr geht es um dessen Funktion als ferner Raum, der jenseits der Berge, abseits von Berlin liegt.

Bei der Ankunft in Venedig erinnert Melanie Rubehn an die Szene in Löbbekes Kaffeehaus, in der Van der Straaten den Namen der Kirche falsch aussprach und damit den eigenen Dilettantismus preisgab. Während Van der Straaten mit der Nennung der Kirche sein vermeintliches Kunstkennertum zum Ausdruck bringen wollte, hat Melanie einen emotionalen Bezug zu dem Bauwerk:

„Della Salute! Weißt Du noch? ... Es heimelt mich an, es erquickt mich: das Wohl, das Heil! O, komm. Dahin wollen wir.“<sup>928</sup>

Melanie assoziiert mit *Della Salute* eine heimatliche Verbundenheit, deren Grund von den Figuren nicht thematisiert wird. An Melanies emotionaler Reaktion auf die Kirche wird jedoch deutlich, dass diese auf ihren eigentlichen heimatlichen Raum, Berlin verweist. Van der Straaten vergleicht bei dem Ausflug in Löbbekes Kaffeehaus die Kuppel der Kirche mit der Berliner Schlosskuppel. Somit ist nicht nur Venedig in dem Berliner Wohnraum präsent, sondern auch Berlin in dem Venezianischen Stadtraum. Aufgrund der Ähnlichkeitsbeziehung stehen Venedig und Berlin in direktem Bezug zueinander, sind durch den „Wall der Berge“<sup>929</sup> jedoch gleichzeitig scharf voneinander abgegrenzt. Es entsteht eine Wechselbeziehung zwischen den beiden Städten, in der sich die im Ausgangsraum angelegte Thematik von Differenz, Variation und Kopie wiederholt. Trotz der räumlichen Entfernung von Berlin zeigt sich, dass die grundsätzlichen Ordnungsstrukturen auch in dem Fluchtraum Venedig nicht ihre Gültigkeit verlieren. Melanie und Rubehn bleiben auch dort gebunden an bestimmte Normen, an ihre Sozialisation und verinnerlichte Grundsätze. Die Reise in den Süden kann zwar Distanz zu den Bewertungen und Verurteilungen des sozialen Umfeldes verschaffen, entbindet sie jedoch nicht von einer moralischen Verantwortung. Mit der Geburt des Kindes verschlechtert sich Melanies Gesundheitszustand kurzzeitig dramatisch. Das Läuten der Kirchenglocken von *Della Salute* bewirkt jedoch eine psychische Kräftigung, die die physische Gesundung nach sich zieht.

Der Süden, das Gebiet jenseits der Berge, entspricht somit der von Foucault definierten Krisenbeziehungsweise Abweichungsheterotopie. Die Schwangerschaft, das körperliche und emotionalen Leiden sowie die Hochzeit in Rom und die Geburt in Venedig werden in eine Heterotopie

---

<sup>928</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 127.

<sup>929</sup> Ebd., S. 106.

ausgelagert, da der alltägliche Raum, diese Ereignisse (noch) nicht in sich zu integrieren vermag. Die räumliche Trennung von dem bisherigen heimatlichen Raum ermöglicht dem frisch verheirateten Paar eine *kurzzeitige* Zweisamkeit unabhängig von ihrer sozialen Einbindung. Nach der Krise, der körperlichen und emotionalen Abweichung von einem Normalzustand, erlangt Melanie wieder Kraft und kann sich auf eine befürchtete gesellschaftliche Randstellung vorbereiten.<sup>930</sup> Trotz der positiven Konnotation Venedigs und Melanies emotionaler Reaktion auf die Stadt und die Kirche, kann es die eigentliche Heimat nicht ersetzen. Venedig bleibt der Raum einer temporär begrenzten Ausnahmesituation, die sich aus der Gleichzeitigkeit von Glück (Hochzeit) und Verzweiflung (Krankheit) ergibt. Wo sich Melanie tatsächlich heimatlich verortet fühlt, zeigt sich einige Wochen nach der Geburt des Kindes, nachdem sie und Rubehn bereits Venedig verlassen haben und sich vorläufig in der Schweiz aufhalten:

„Es zieht mich nach dem *Norden* hin und ich empfind' ihn mehr und mehr als meine Herzensheimath.“<sup>931</sup>

Abermals sehnt sich Melanie nach der Überwindung einer imaginären Grenze, die zwischen Norden und Süden verläuft. Die Himmelsrichtungen werden hier semantisch aufgeladen: Der Süden, der Raum jenseits der Berge, wird als Fluchtraum des frisch verliebten Paares mit Leidenschaftlichkeit und wahrer Liebe konnotiert. Als Abweichungs- und Krisenheterotopie wird er in Verbindung gebracht mit Körperlichkeit und Sexualität. Der Norden dagegen stellt die „Herzensheimath“<sup>932</sup> dar und ist dadurch der Raum der Einbindung in ein gesellschaftliches Gefüge, der Vertrautheit mit den Gegebenheiten und der eigenen Sozialisation. Als solcher ist der nördliche Raum, und in erster Linie Berlin, der Raum der Vernunft und der Reflexion. Melanie weiß, was sie dort erwartet, dennoch ist sie bereit und hält es vielmehr für nötig, sich damit auseinanderzusetzen, die eigene Position zu verteidigen und sich den Reaktionen der Umwelt zu stellen, um innerhalb ihrer Heimat (wieder) als selbstbewusstes Individuum auftreten und agieren zu können.

### *Effi in Ems*

In *Effi Briest* ist der Kuraufenthalt außerfiktional notwendig, damit Innstetten die verhängnisvollen Briefe finden kann,<sup>933</sup> innerfiktional wird er begründet mit Effis Kinderlosigkeit. Auch Käthe in *Irrungen Wirungen* wird aufgrund der mangelhaften „Fähigkeit“, für einen Nachkommen zu sorgen, zur Kur geschickt. Beide Frauen entsprechen nicht den an sie

---

<sup>930</sup> Vgl. N. Wichard, *Berliner Wohnräume – Kulturraum Venedig*. Berlin 2009, S. 62.

<sup>931</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 128.

<sup>932</sup> Ebd., S. 128.

<sup>933</sup> Vgl. D. Roth, *Das literarische Werk erklärt sich selbst*. Berlin 2012, S. 171.

herangetragen Erwartungen und werden entsprechend der Foucaultschen Definition in eine Abweichungsheterotopie ausgelagert. Die „Schuld“ an der Kinderlosigkeit wird an die Frauen gebunden, deren Körper „geheilt“ werden müssen, um den Wünschen und Anforderungen des Ehemannes, und zentraler noch der Gesellschaft, zu entsprechen. Sowohl für Käthe als auch für Effi ist das Thema eines männlichen Nachkommens wenig problematisch. In beiden Fällen sind es die Mütter der Frauen, die sich um den Fortbestand der Familien sorgen:

„Ja, Effi nahm die Erbfolgefrage leicht, wie junge, reizende Frauen das thun; als aber eine lange, lange Zeit – sie waren schon im siebenten Jahr in ihrer neuen Stellung – vergangen war, wurde der alte Rumm-schüttel, der auf dem Gebiet der Gynäkologie nicht ganz ohne Ruf war, durch Frau von Briest doch schließlich zu Rate gezogen.“<sup>934</sup>

Sowohl Melanies als auch Effis Ehe ist arrangiert. Die Konsequenzen dieser Verbindungen, die mangelnde Zuneigung und Leidenschaftlichkeit, zeigen sich in der Kinderlosigkeit, die nun ebenfalls von „Außen“ in Ordnung gebracht werden soll. Interessanter Weise kommt es während der Abwesenheit der Frauen in beiden Fällen zu einer emotionalen Entfernung der Eheleute. Botho ist durch den Besuch Gideon Frankes konfrontiert mit Erinnerungen an Lene, die er nur schwer verdrängen kann. Innstetten hat sich mit der Affäre seiner Frau auseinanderzusetzen. Der Kuraufenthalt, dessen Ziel es ist, mittelfristig für Nachkommen zu sorgen, wird dadurch ad absurdum geführt. Er ist es, der das Paar auseinandertreibt und eine „Vereinigung“ im Falle der Innstettens unmöglich macht, im Fall der von Rienäckers zumindest erschwert. Hier zeigt sich, dass der Grund der Kinderlosigkeit nicht in der degenerierten Physis der Frauen liegt, sondern in den Beziehungen selbst angelegt ist. Indem das Problem aber auf die Frau übertragen wird, bleibt die Konvention der Vernunft Ehe unangetastet. Die Verschickung der beiden Frauen in die Ferne ist so ein zentraler Mechanismus, die prinzipielle Ordnung, innerhalb der sich die Figuren bewegen, zu sichern.

Der Kuraufenthalt hat den Zweck, der *körperlichen* Abweichung Effis entgegenzuwirken, im Verlauf der Zeit fürchtet Innstetten jedoch auch eine *emotionale* Abweichung, die durch die Kur erst begünstigt wird.

„Die Zwicker war keine Frau für Effi, der nun ‘mal ein Zug innewohnte, sich nach links hin treiben zu lassen; er gab es aber auf, irgend was in diesem Sinne zu schreiben, einmal weil er sie nicht verstimmen wollte, mehr noch, weil er sich sagte, daß es doch nichts helfen würde.“<sup>935</sup>

Durch ihre Abwesenheit hat Innstetten keinen Einfluss mehr auf seine Frau. Seine Erziehungsmaßnahmen greifen nicht und er hofft auf eine baldige Rückkehr. Der Kurraum stellt durch Innstettens Befürchtungen somit einen Raum dar, der sich als Gegenraum des ehelichen

---

<sup>934</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 263.

<sup>935</sup> Ebd., S. 266.

Raumes erweist. Durch den Einfluss der Geheimrätin Zwicker werden Charakterzüge Effis verstärkt, gegen die Innstetten anzugehen versucht. Seine Resignation zeigt, dass er sich bewusst ist, dass er Effis Wesen zwar nicht wirklich ändern, sie jedoch in seinem Willen beeinflussen kann, solange sie sich innerhalb seines „Einzugsgebietes“ befindet. Auch in dieser Szene zeigt sich die Verknüpfung der Verortung „nach links“ und einer Nonkonformität. Innstetten vermutet hier eine Einflussnahme der Geheimrätin und ist besorgter, als er es in der Zeit in Kessin und während der Ausritte mit Crampas war. Dadurch wird deutlich, welches Bild er von seiner Frau hat. Einer tatsächlichen Abweichung, in Form des Ehebruchs, meint er, durch den Spuk entgegengewirkt zu haben. Auch unterschätzt er ihre Fähigkeit der Geheimhaltung sowie ihren „Mut“, einer außerehelichen Beziehung nachzugehen. Wenn es jedoch darum geht, sich subtil von einer *anderen Frau* beeinflussen zu lassen und möglicherweise eine generelle Lebenseinstellung zu übernehmen, sieht er Effi „gefährdet“. Ihre Abwesenheit bedeutet für ihn Kontrollverlust. Gleichzeitig zeigt sich hier Innstettens generelles Weltbild. Nicht in dem „Damenmann“<sup>936</sup> Crampas, der seiner Frau öffentlich, mehr oder weniger eindeutige Avancen macht, sieht er die Gefahr, sondern in der lebenserfahrenen und „freien“ Frau Zwicker.<sup>937</sup> Er verlässt sich in Bezug auf Crampas auf einen männlichen, militärischen oder sonstigen diffusen Ehrenkodex, den er in der Bekanntschaft mit der Zwicker nicht zugrunde legen kann. Innstettens Weltbild basiert auf dem Glauben an theoretische Normen und Regularien, deren Wirkung, Gültigkeit oder Praktikierbarkeit er jedoch weder hinterfragt noch reflektiert, anders ist sein Ignorieren der Gefährdung durch Crampas nicht zu erklären.

Der Hotelraum in *Effi Briest* wird während der Handlung nicht näher geschildert. Es kommt lediglich zu einer kurzen Beschreibung der Räumlichkeiten, in denen Effi auf und ab geht, nachdem sie von Innstettens Entdeckung der Briefe erfahren hat. Weder der Innen- noch der Außenraum haben eine besondere Funktion für die handelnden Figuren oder das Leseverständnis. Dennoch stellt das Kurhotel einen Gegenraum dar, dessen Existenz die Bedingungen und die Ordnung des (ehelichen) Raumes stört, indem es wesentlich durch Auslassungen charakterisiert ist und dadurch Innstettens Befürchtungen spiegelt. Der Raum bleibt sowohl für den Leser als auch für Innstetten ein Vorstellungsraum. Ebenso wie Effi sich Innstettens Einfluss durch den Aufenthalt entzieht, entzieht sich der konkrete Aufenthaltsraum der Wahrnehmung. Er bleibt, wie die mögliche Einflussnahme der Geheimrätin, undeutlich. Der leere Raum des Hotels hinterlässt eine *Leerstelle* im ehelichen Raum und wirkt so direkt auf diesen ein: In Effis Abwesenheit offenbart sich Innstettens Welt-, Frauen und Selbstbild, hier zeigt sich Effis

---

<sup>936</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 122.

<sup>937</sup> „[D]ie Zwicker sei reizend, etwas frei, wahrscheinlich sogar mit einer Vergangenheit, aber höchst amüsant, und man könne viel, sehr viel von ihr lernen; [...]“ (Ebd., S. 265.)



„Vergehen“ in Form der Briefe, die nicht gefunden worden wären, wäre Effi zuhause gewesen. Das Kurhotel ist dadurch bestimmt als Abwesenheitsraum, aus dem heraus Effi nicht in ihren alltäglichen ehelichen Raum einwirken kann. Die Abwesenheit während des Kuraufenthaltes nimmt Effis Verschwinden aus dem ehelichen Raum vorweg, sie wird für Innstetten zur Leerstelle und es kommt zu keinem weiteren Kontakt mehr zwischen den Eheleuten.

#### 8.5 „[W]elch ein Zaubergarten, in dem Sie leben.“<sup>938</sup> – Auf dem Balkon

Der Balkon ist ein Raum, der sich wortwörtlich im Dazwischen befindet. Der Aufenthalt dort ermöglicht eine Nähe zur Natur, zu einem angrenzenden Garten, Strand, zu Blumenarrangements oder städtischen Parks. Gleichzeitig ist dieser Raum jedoch eingebunden in den Wohnraum. In den meisten Fällen erscheint die Natur als in Form gebracht, domestiziert oder ästhetisch in Szene gesetzt. Der Balkon und auch der Garten ermöglichen zwar ein Naturerleben, ein tatsächliches Verlassen des Wohnraumes und der an diesen gebundenen Ordnung ist jedoch nicht nötig oder möglich. Draußen und drinnen, innen und außen vermischen sich innerhalb des Balkonraumes. Entsprechend kommt es auf Balkonen in den hier untersuchten Romanen häufig zu Gesprächen oder Offenbarungen, die sich *zwischen* Natürlichkeit oder Ungebundenheit und Reglementierung bewegen.

##### 8.5.1 „Ein Glück, daß wir wenigstens einen [...] Garten-Balkon haben.“<sup>939</sup>

Nach der Rückkehr aus dem Naturraum Thale verlagert sich die Handlung in *Cécile* in der zweiten Hälfte des Romans in den Stadtraum Berlin. Die jeweiligen Wohnräume spielen dabei eine untergeordnete Rolle. Gordon besucht Cécile zwar in ihrem Haus, man begibt sich jedoch sofort auf den Balkon, ein Aufenthalt im eigentlichen Wohnbereich der St. Arnauds ist nicht vorgesehen.

„Aber nun vor allem Pardon, daß ich Sie nicht in unseren Glanzräumen empfangen. Wir sind noch wie zu Gast bei uns selbst und beschränken uns auf ein paar Hinterzimmer. Ein Glück, daß wir wenigstens einen leidlich repräsentablen Garten-Balkon haben.“<sup>940</sup>

Bei allen Räumlichkeiten, die während des ersten Besuchs von Gordon erwähnt werden, handelt es sich um Außen- beziehungsweise heterotopische Räume. Weder der Leser noch Gordon erhält genauere Einblicke in das Innere des Wohnraumes. Cécile erwartet Gordon auf der „Schwelle“<sup>941</sup> und führt ihn aus dem „Corridor“<sup>942</sup> durch einen „mit Philodendrons und anderen

---

<sup>938</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 54.

<sup>939</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 142.

<sup>940</sup> Ebd., S. 142.

<sup>941</sup> Ebd., S. 141.

<sup>942</sup> Ebd., S. 141.

Blattpflanzen fast überfüllten Raum [...]“<sup>943</sup>. Durch diese Raumgestaltung wird die Natur in den Innenraum integriert und ein Bezug hergestellt zum anschließend betretenden Balkon. Das Zimmer hat keine Funktion an sich, sondern ausschließlich ästhetische Bedeutung und dient als Durchgangsraum zwischen Wohnzimmer und Balkon. Interieurgegenstände des Alltags werden weder im Zusammenhang mit diesen noch mit einem anderen Innenraum beschrieben. Zentraler als der eigentliche Sinn oder Nutzen des Zimmers ist seine Wirkung, die es auf die Figuren hat, sowie seine Verweiskfunktion. So betont beispielsweise der Philodendron, der *Liebesbaum*<sup>944</sup> die Faszination, die Cécile auf Gordon ausübt. Die Pflanzen und die durch sie entstehende naturnahe Atmosphäre schaffen einen Raum, in dem Distanz geschaffen wird, zu den Anforderungen des Alltäglichen, die angesichts des Ästhetischen und Dekorativen an Bedeutung verlieren. Überträgt man diese Raumgestaltung auf den Charakter der bewohnenden Figur, wiederholt sich, was sich im Ausgangsraum bereits andeutet. Für Cécile ist es elementar, sich selbst in einem „Zwischenraum“ zu positionieren, der es ihr ermöglicht, auf Distanz zur umgebenden Welt zu gehen. Ein solcher Zwischenraum entsteht hier durch die Integration des Exotischen und der Natur in den Innenraum. Durch den fehlenden „Nutzen“ grenzt dieser Raum das Alltägliche aus. Damit verbunden ist auch eine Distanzierung von den geforderten Tugenden einer preußisch konservativen Gesellschaft. Ebenso wie der Raum nicht den praktischen Anforderungen entspricht, kann Cécile die gesellschaftlichen Erwartungen nicht erfüllen. Ersetzt wird beides durch das rein Ästhetische und die weibliche Schönheit. Cécile und Gordon treten auf den Balkon und Gordon macht Bekanntschaft mit Hofprediger Dr. Dörffel. Nach einem kurzen Gespräch, in dem Cécile an die vergangenen Tage in Thale und den letzten gemeinsamen Ausflug erinnert, macht der Hofprediger Gordon auf die Aussicht aufmerksam, die sich von der Brüstung des Balkons bietet:

„[E]ine Art Föderativstaat von Gärten, zwanzig oder mehr, die durch niedrige kaum sichtbare Hecken-  
zäune von einander getrennt, ein einziges großes Blumencarré bildeten: Asten in allen Farben, aus denen  
Rondeele von *Cana indica* emporblühten.“<sup>945</sup>

Der Anblick löst bei Gordon die Erinnerung an ein Gemälde von A. Böcklin aus: „Insel der Seligen,“ sagte Gordon vor sich hin [...].“<sup>946</sup> Cécile fühlt sich durch den Verweis auf das anstößige Bild peinlich berührt und wechselt das Thema. Gordons Raumwahrnehmung ist hier überlagert von den Vorstellungen und Projektionen, die er bezüglich Céciles Vergangenheit entwickelt. Seine möglicherweise unbewusste Assoziation, die sich beim Anblick des Gartens ergibt, macht deutlich in welchen „Sphären“ er sie vermutet. Für ihn haftet ihr etwas skandalös

<sup>943</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 142.

<sup>944</sup> Vgl. H. J. Funke, Ch. Hehle, Anhang - *Cécile*. Berlin 2000, S. 316f.

<sup>945</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 144.

<sup>946</sup> Ebd., S. 144.

Erotisches an, das er auf den sie umgebenden Raum überträgt. Die erwähnten und wahrgenommenen Pflanzen bestätigen dies: Durch den Philodendron, sowie die exotische *Cana indicia* ist sowohl der spärlich beschriebene Innenraum als auch der Außenraum in Verbindung gebracht mit den Bereichen des Erotischen, des fremdartig Faszinierenden. Indem sich Cécile selbst auf dem Balkon verortet, versucht sie zwar das Private, das heißt ihren Wohnraum und damit ihre Geschichte, zu schützen, bewirkt jedoch genau das Gegenteil. Der sie umgebende Raum spiegelt ihr Bedürfnis nach Selbstinszenierung, nach Huldigung und befördert dadurch Gordons Vorstellungen und verstärkt seine Faszination für sie. Nachdem Gordon sich verabschiedet hat, bittet Cécile Dr. Dörffel um eine Einschätzung Gordons: „Ich fürchte, wenn er sich etwas in den Kopf gesetzt hat, so will er auch mit dem Kopf durch die Wand.“<sup>947</sup> Als der Prediger jedoch Céciles Verstimmung bemerkt, relativiert er seine Charakterisierung:

„Man erkennt unschwer den Mann, der die Welt gesehen und die kleinen Vorurtheile hinter sich geworfen hat. So recht eine Bekanntschaft, wie Sie sie brauchen. Sie verbringen ihr Leben einsamer, als Sie sollten.“<sup>948</sup>

Diese Beurteilung ergibt sich aus dem zuvor geführten Gespräch der beiden Männer über die Vorzüge der verschiedenen deutschen Landstriche. Gordon gibt hierbei zu erkennen, dass er „herumgekommen“ ist, er spricht von seiner „Hansa-Passion“<sup>949</sup> und kennt die Sagen und Geschichten des Harzes, der Heimat des Predigers. Gordon präsentiert sich als Mann von Welt. Bei dem Hofprediger führt dies zu einer völligen Fehleinschätzung. Aus den Erfahrung und Kenntnissen, die Gordon vermeintlich in der Ferne gemacht hat, schließt Dörffel auf einen liberalen Charakter. Der Aufenthalt in der Ferne und in der Fremde wird dabei gleichgesetzt mit einer ausgebildeten Toleranz. Genau damit liegt der Hofprediger jedoch falsch. Gordon inszeniert sich zwar entsprechend, tatsächlich ist er jedoch stark verhaftet in den Normen und Konventionen der preußisch konservativen Gesellschaft und hat eben nicht die „kleinen Vorurtheile“<sup>950</sup> hinter sich gelassen. Im weiteren Verlauf des Gesprächs offenbart Cécile gegenüber ihrem Gast ihre Befürchtungen, Gordon werde von der „Tragödie, die den Namen St. Arnauds trägt“<sup>951</sup> erfahren und berichtet von ihrer Vision, bei der sie Gordon in der untergehenden Sonne wie von Blut übergossen gesehen hat:

„Und sehen Sie, das ist das Bild, von dem ich fühle, daß es mir eine Vorbedeutung war und wenn nicht eine Vorbedeutung, so doch zumindest eine Warnung.“<sup>952</sup>

---

<sup>947</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 145.

<sup>948</sup> Ebd., S. 146.

<sup>949</sup> Ebd., S. 143.

<sup>950</sup> Ebd., S. 146.

<sup>951</sup> Ebd., S. 147.

<sup>952</sup> Ebd., S. 148.

Céciles Sorge wird nicht nur von Dörffels anfänglicher Einschätzung ausgelöst, sondern vielmehr davon, dass Gordon nun beginnt, in Céciles Raum einzudringen. Zwar versucht sie, den Privatraum vor ihm geheim zu halten, dennoch „schafft“ er es bis auf den Balkon. Schon hier zeigt sich jedoch die Gefahr, die von ihm für Cécile ausgeht, indem seine Faszination für sie noch verstärkt wird und er nun Teil des direkten Lebensumfeldes wird. Sein Besuch und sein Betreten des Balkons ist ein erster Grenzübertritt, den Cécile jedoch (noch) nicht als solchen erkennen will. Der Raum des Balkons stellt dadurch einen heterotopischen Raum dar, da er Cécile die Möglichkeit nimmt, die Grenze zwischen sich und der Welt aufrechtzuerhalten, und so die im Ausgangsraum angelegte Ordnung zu zerstören droht. Durch ihr Gespräch mit dem Dorfprediger wird der Balkonraum zu einem Raum, in dem Cécile ihre Gedanken und Befürchtungen äußern kann. In dieser Funktion ist er *Teil* ihres Privatraumes, innerhalb dem es ihr möglich ist, gegenüber dem väterlichen Freund, ihre eigene Situation zu reflektieren. Dennoch betritt auch Dörffel das wirklich Private, den Wohnraum, nicht. Auch er bleibt außen vor. Grund hierfür sind jedoch weniger Céciles Bemühungen, sie scheint durchaus Vertrauen zu ihm zu haben, sondern seine mangelnde Fähigkeit, sich auf ihre instabile Psyche einzulassen. Anstatt sich tatsächlich mit ihren Sorgen auseinanderzusetzen oder diese abzumildern, gibt er ihr indirekt zu verstehen, dass er ihre emotionale Reaktion für einen unangebrachten „Überschwang der Gefühle“<sup>953</sup> hält und rät stattdessen einen tiefen, beständigen Glauben an Céciles Natürlichkeit, das offene Aussprechen ihrer Bedenken, wird somit indirekt durch den Prediger reglementiert. Das Gespräch bleibt, ebenso wie der Raum, im Dazwischen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, zwischen Offenheit und (geforderter) Zurückhaltung.

#### 8.5.2 „[A]ls wäre diese Veranda der Marcusplatz [...]!“<sup>954</sup>

Ähnlich wie in *Cécile* zeichnet sich auch in *L' Adultera* die Veranda durch ihre Aussicht auf den angrenzenden Park aus:

„Es war selbstverständlich die schönste Stelle der ganzen Anlage. Denn von hundert Gästen, die kamen, begnügten sich neunundneunzig damit, den Park von hier aus zu betrachten und zu beurteilen. [...] [A]us der Mitte der überall eingestreuten Rasenflächen aber erhoben sich Aloë und Bosquets und Glaskugeln und Bassins. Eines der kleineren plätscherte, während auf der Einfassung des großen ein Pfauhahn saß und die Mittagssonne mit seinem Gefieder einzusaugen schien.“<sup>955</sup>

Der Naturraum wird als Idylle beschrieben, in der Pflanzen und Tiere ein *geordnetes* Gesamtbild ergeben. Trotz dieser Arrangiertheit, der Inszenierung des Schönen und Reizenden, steht

---

<sup>953</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000., S. 149.

<sup>954</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 55.

<sup>955</sup> Ebd., S. 48.

die Veranda durch ihre Einbindung in diesen Naturraum dem von Van der Straaten dominierten Innenraum entgegen. Während das Innen und insbesondere der eheliche Wohnraum durch die Gemäldesammlung des Ehemanns, also durch Künstlichkeit, charakterisiert ist, zeichnet sich das Außen, die Veranda und auch die Tiergartenvilla selbst, durch ihre Natürlichkeit aus. Die Veranda ist somit prinzipiell an Melanie und deren, im Ausgangsraum deutlich werdenden, Bezug zu einem Außen gebunden. Sie entspricht somit der Forderung die, ausgehend von der Ordnung des Ausgangsraumes, an eine Heterotopie gestellt wird:

Die Heterotopie muss an die Elemente der Naturhaftigkeit und Exotik gebunden sein, um Melanie einen Raum der ihr eigenen Verortung zu bieten.

Noch vor Rubehns Ankunft unterhalten sich Melanie und Riekchen, die wie jeden Morgen gemeinsam das Frühstück einnehmen, über Van der Straaten: „Dein [d. i. Melanies] Van der Straaten ist besser als mancher denkt und als Du selber denkst.“<sup>956</sup> Durch das kurze Gespräch wird deutlich, wie es um die Ehe bestellt ist. Melanie ist unglücklich und hat sich diesbezüglich auch gegenüber der Freundin geäußert. Ebenso wird erneut thematisiert, dass Van der Straatens Verhalten innerhalb seines sozialen Kreises häufig auf Missfallen stößt. In dem heterotopischen Raum der Veranda werden in dieser Szene, wie auch schon in *Cécile*, Aussagen über den umgebenden Raum gemacht. Die Veranda evoziert eine Atmosphäre des Vertrauens und der Offenheit, in der Cécile ihre Befürchtungen äußert und in der Riekchen Melanie ermahnt, nicht zu kritisch mit ihrem Mann zu sein. Das Gespräch der beiden Frauen wird unterbrochen von der Ankündigung eines Besuchers, Rubehn:

„[A]uf dem Kiesweg [wurde] ein Knirschen hörbar [...], das über das rasche Näherkommen des Besuchs keinen Zweifel ließ. Und wirklich, im nächsten Augenblick stand der Angemeldete vor der Veranda und verneigte sich gegen beide Damen.

Melanie hatte sich erhoben und war ihm einen Schritt entgegen gegangen.“<sup>957</sup>

Auffällig ist zunächst, dass Rubehn zuerst „hörbar“<sup>958</sup> ist. Damit ist er von Beginn an das akustische Erleben gebunden. Gemeinsam mit Melanie bildet er dadurch einen Kontrast zu Van der Straaten, der sich wenig auf Musik versteht und, als von Bildender Kunst angetan, dem Sehen verpflichtet ist. Melanies und Rubehns Leidenschaft für die Musik Wagners wird im weiteren Verlauf mehrfach thematisiert und in Opposition zum „bildschwärmende[n]“<sup>959</sup> Ehemann gestellt. Wie auch Cécile empfängt Melanie den Gast auf einer Schwelle. Rubehn tritt jedoch nicht von der Straße herein oder aus dem Innenraum auf den Balkon wie Gordon, sondern kommt aus dem Park. Seine erste Verortung findet somit innerhalb des Naturraumes statt,

---

<sup>956</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 50.

<sup>957</sup> Ebd., S. 51.

<sup>958</sup> Ebd., S. 51.

<sup>959</sup> Ebd., S. 55.

was ihn in Bezug zu Melanie und ihrer Liebe zu diesem Park setzt. Melanie bittet, „die Gemüthlichkeit dieses ländlichen Empfanges und vor allem eines unabgeräumten Frühstückstisches entschuldigen zu wollen.“<sup>960</sup> Hier zeigt sich eine Parallele zu *Cécile* und, wie sich im Anschluss zeigen wird, auch zu *Effi Briest*: Auf der Veranda sind die ansonsten gültigen Regeln der sozialen Interaktion aufgehoben beziehungsweise gelockert. Der Umgang gestaltet sich zwangloser. In allen Fällen wird der Balkon oder die Veranda mit einer Form der Unordnung in Verbindung gebracht. *Cécile* und St. Arnaud sind in ihrem eigenen Wohnhaus noch „wie zu Gast“<sup>961</sup>, Melanie hat es versäumt, den Tisch abzuräumen und sich auf den Besuch vorzubereiten, die Begegnung zwischen Effi und Crampas findet eigentlich zu früh am Morgen statt, um sich der Form entsprechend vorzustellen. In keinem der Fälle wird diese Unordnung jedoch als störend empfunden, sondern vielmehr als Legitimation einer *unbefangenen* Begegnung, bei der er es zu Aussagen kommt, die unter „normalen“ Bedingungen womöglich für Irritation sorgen würden. Die Offenheit des Balkonraumes entspricht somit der Offenheit der Figuren und deren Umgang. Der Raum verschafft ihnen die Möglichkeit, abseits des beengenden Innenraumes und den an diesen gebundenen Grenzen und Konventionen einander zu begegnen.<sup>962</sup> In dem „formlosen“ Raum der Veranda, der zu einer Seite hin geöffnet ist und so auf eine Öffnung der gesellschaftlichen Regularien verweist, ist die Barriere zu der verheirateten Frau geringer als sie es unter „geordneten Verhältnissen“ wäre.

Ebenso wie der Leser zu Beginn der Handlung lernt auch Rubehn nicht das *Ehepaar* Van der Straaten kennen, sondern Melanie und ihren Mann *unabhängig* voneinander und nacheinander. Dies ermöglicht es Rubehn, Melanie in ihrer Rolle als Frau und weniger in ihrer Rolle als Ehefrau wahrzunehmen. Rubehn ist von dem Platz, an dem er Melanie zum ersten Mal sieht, sehr angetan:

„O, meine gnädigste Frau, Welch ein Zaubergarten, in dem Sie leben. Ein Pfau [...], und Tauben [...], als wäre diese Veranda der Marcusplatz [...]! Und dieser plätschernde Strahl, und nun gar dieses Lied...“<sup>963</sup>

Seine Raumwahrnehmung nimmt die weiteren Entwicklungen vorweg: Der Vergleich der Veranda mit dem Marcusplatz in Venedig verweist auf die Hochzeitsreise. Er bemerkt das Wasser, was die Bootsfahrt mit Melanie ankündigt. Indem er das Lied erkennt und sich als Wagner Kenner auszeichnet, bringt er sich in die Nähe Melanies und in Opposition zu Van der Straaten. Der Raum, den die Figuren von der Veranda aus sehen, gibt somit Aufschluss über die weitere Beziehung zwischen Melanie und Rubehn. Seine Assoziationen bezüglich dieses Raumes

---

<sup>960</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 52.

<sup>961</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 142.

<sup>962</sup> Vgl. N. Wichard, *Berliner Wohnräume - Kulturraum Venedig*. Berlin 2009, S. 66.

<sup>963</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 54.

ermöglichen darüber hinaus, Einblick in seinen Charakter zu gewinnen. Melanie ist der Hausgast sofort sympathisch:

„Eine Woche oder zwei und Sie werden unsere kleine Welt kennen gelernt haben. Ich wünsche, daß Sie die Gelegenheit dazu nicht hinausschieben. Unsere Veranda hat für heute die Repräsentation des Hauses übernehmen müssen.“<sup>964</sup>

Melanie ist derart angetan von Rubehn, dass sie ihn bereits nach dem ersten Kennenlernen in ihre „kleine Welt“<sup>965</sup> einlädt. Die Gründe für diese Sympathie ergeben sich ausschließlich aus Rubehns Bezug zu dem umgebenden Raum, aus seinem akustischen und optischen Erleben und dessen sprachlicher Vermittlung. Die Veranda und die Aussicht auf den Park ist somit ein elementarer Begegnungsraum für Melanie und Rubehn, in dem der weitere Verlauf der Beziehung maßgeblich entschieden wird. Entsprechend bezeichnet Melanie die Veranda als „Repräsentation des Hauses“<sup>966</sup>. Das Haus steht hierbei für *ihre* Privatheit, für eine Nähe zu ihr. Diese wird jedoch durch das Repräsentationsobjekt, die Veranda, weit besser veranschaulicht, als durch das zu Repräsentierende, das Wohnhaus (des Ehepaares) selbst. In dem heterotopischen Raum der Veranda tritt Melanie als Individuum, unabhängig von Van der Straaten auf. Damit verlässt sie das im Ausgangsraum deutlich werdende Wechselverhältnis zwischen Original, Kopie und Variation und gewinnt durch die Betonung der ihr eigenen Interessen an Persönlichkeit und Selbstbewusstsein.

### 8.5.3 „In unsere Zimmer kommen wir ohnehin noch früh genug [...]“<sup>967</sup>

Nach Effis Rückkehr von einem Besuch in Hohen-Cremmen nimmt sie gemeinsam mit Innstetten das Frühstück auf der Veranda ein:

„Das Wetter ist schön und mild und ich hoffe, die Veranda [...] ist noch in gutem Stande, und wir können uns in Freie setzen [...]. In unsere Zimmer kommen wir ohnehin noch früh genug [...]“<sup>968</sup>

Effis Wunsch verweist auf ihre innere Haltung: Ein Kapitel zuvor zeigt sich mehrfach, was Effi an ihrer Wohn- und Lebenssituation in Kessin unglücklich macht. Ihrem Vater gegenüber äußert sie:

„Nein, Papa, solche Spaziergänge habe ich nicht. [...] [W]ir haben bloß einen kleinen Garten hinter dem Hause, der eigentlich kaum ein Garten ist [...]“<sup>969</sup>

---

<sup>964</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 55.

<sup>965</sup> Ebd., S. 55.

<sup>966</sup> Ebd., S. 55.

<sup>967</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 142.

<sup>968</sup> Ebd., S. 142.

<sup>969</sup> Ebd., S. 139.

Als sie nach sechs Wochen in Hohen-Cremmen wieder die eheliche Wohnung und den „dunklen Flur“<sup>970</sup> betritt, wird ihr „mit einemmal wieder bang, und sie sagte leise: ‚Solch fahles, gelbes Licht giebt es in Hohen-Cremmen gar nicht.‘“<sup>971</sup> Der Bezug zu dem umgebenden Raum macht es Effi möglich, sich über ihre Situation kritisch zu äußern. Sie fühlt sich eingeeengt und beschreibt dieses Gefühl indem sie von dem kleinen Garten und dem gruseligen Flur erzählt. Damit vermeidet sie das offene Aussprechen ihrer eigentlichen Gedanken und das Eingeständnis, dass sie sich einsam und unglücklich fühlt. Zurück in Kessin ist der Wunsch nach einem Aufenthalt „im Freien“ wörtlich zu verstehen. Die Raum Verortung kompensiert die mangelhafte Selbstbehauptung und Selbstbestimmung innerhalb der Ehe. Sie versucht indirekt, dem beengenden Innenraum und den damit verbundenen Regularien Innstetens zu entgehen und zieht den Platz auf der Veranda vor. Sie ist sich jedoch bewusst, dass es sich bei dieser Verortung um eine temporäre handelt. Wetter und Temperatur lassen nicht mehr lange einen Aufenthalt in einem Außenraum zu. An Effis Aussage zeigt sich, dass sie die eigene Situation rational und beinahe resigniert einschätzt. Sie weiß um die Notwendigkeit einer Rückkehr in den Innenraum. Jedoch scheint gerade diese *kurzzeitige* Möglichkeit der *selbstbestimmten* Verortung zu einer Identitätsentwicklung beizutragen. In einer Situation, in der Effi *ihren* Wunsch bezüglich der eigenen Verortung durchsetzt, kommt es zu der Begegnung mit Crampas. Bisher hatte Effi diesen lediglich gemeinsam mit seiner Ehefrau kennengelernt. In KAPITEL 8.1.1 „GEHT NICHT [...] HAFENPOLIZEI“ wurde bereits Crampas‘ Auftritt als verwegener Unterhalter näher beschrieben. Diesem Charakter begegnet Effi „in ihrem Schaukelstuhl sich weiter wiegend“<sup>972</sup>. Ihre äußere Haltung spiegelt ihr inneres Wesen als „Tochter der Luft“<sup>973</sup>. Zum ersten Mal, seit sie in Kessin angekommen ist, wird Effi mit ihrer ihr eigenen natürlichen Bewegungsform, dem Schaukeln, in Verbindung gebracht. Über die Sitzposition wird Effis derzeitige Rolle codiert. Sie tritt hier nicht als Ehefrau auf, sondern als übermütige und risikofreudige junge Frau, deren kindliche Konnotation, die Spiegelung des kindlichen Schaukelns, in dieser Situation umschlägt in eine Art der Koketterie und der gespielten Naivität. Ihre Bewegung wird dadurch zur erotischen Anspielung, ihre Gesprächsführung zur Schäkerei. Auch Innstetten bemerkt, noch vor Crampas‘ Auftritt, Effis sich verändernde Identität:

„Bis Anniechen da war, warst Du ein Kind. Aber mit einemmal...“

„Nun?“

„Mit einemmal bist Du wie vertauscht. Aber es steht dir, Du gefällst mit sehr, Effi. Weißt Du was?“

„Nun?“

---

<sup>970</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 138.

<sup>971</sup> Ebd., S. 138.

<sup>972</sup> Ebd., S. 144.

<sup>973</sup> Ebd., S. 7.



„Du hast ‘was Verführerisches.“<sup>974</sup>

Effi fühlt sich bestätigt. Durch die Geburt ihrer Tochter wird sie von ihrem Ehemann als Frau wahrgenommen: „Weißt Du denn, daß ich mir das immer gewünscht habe. Wir müssen verführerisch sein, sonst sind wir gar nichts...“<sup>975</sup> Und Effi scheint mit diesem Satz richtig zu liegen. War sie bisher in ihrer kindlichen Rolle gefangen, hatte sie sich bislang einsam und ängstlich gefühlt, wird sie nun, da sie „verführerisch“ ist und ihre Funktion in der Ehe erfüllt hat, tatsächlich als Frau, in ihrer weiblichen Identität wahrgenommen. Und es ist eben dieses Verführerische, das auch Crampas bemerkt beziehungsweise, das sie ihm gegenüber zur Schau stellt und das so für die herbeigesehnte Abwechslung und Unterhaltung sorgt. Diese Begegnung zwischen Innstetten, Effi und Crampas legt die Prämissen für die sich anbahnende Affäre fest. Die Rollen sind klar verteilt: Crampas ist der verwegene Charmeur, Innstetten tritt als vernunftbetonter Erzieher auf und Effi erscheint als kindhafte Verführerin und gelangweilte Ehefrau. Das so versammelte Personal wird auf einer passenden „Bühne“ arrangiert: Das Treffen findet auf der Veranda statt.

„Entschuldigen Sie mich, Major, daß ich so schlecht die Honneurs des Hauses mache; aber die Veranda ist kein Haus und zehn Uhr früh ist eigentlich gar keine Zeit. Da wird man formlos, oder wenn sie wollen intim.“<sup>976</sup>

Der Raum der Begegnung verweist, ebenso wie Effis Bewegung, auf ihren Ausgangsraum, auf ihr eigentliches Wesen. Auch mit der Mutter, in der ersten Szene des Romans, wird Effi in einem Raum verortet, der sich im Dazwischen von innen und außen befindet: dem „Fliesengang“<sup>977</sup>. Effi scheint sich hier zum ersten Mal wohl zu fühlen in Kessin. Die Formlosigkeit der Veranda entbindet sie von starren Konventionen und befreit sie für den Moment von Innstettens (Raum-) Arrangements. Effi scheint innerhalb dieses Raumes ihre (neue) Rolle gefunden zu haben, die ihrer Natur gerechter wird, als die der ängstlichen und isolierten Kindfrau.<sup>978</sup> Durch die von Effi diagnostizierte Form- und Zeitlosigkeit wird die Veranda zu einem heterotopischen Raum, der Foucaults viertem und fünftem Grundsatz der Heterotopie entspricht: Sie ist an einen bestimmten „Zeitschnitt“<sup>979</sup>, also eine Heterochronie, die sich hier aus der frühen Tageszeit ergibt, gebunden und zeichnet sich durch „System von Öffnung und Schließung“<sup>980</sup> aus. Durch Effis eigenständige Verortung und Crampas‘ Auftritt *öffnet* sich ein Raum der Unterhaltung und der Abwechslung, gleichzeitig *endet* dadurch die strikte Abgeschlossenheit des (ehelichen)

---

<sup>974</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 143f.

<sup>975</sup> Ebd., S. 144.

<sup>976</sup> Ebd., S. 144.

<sup>977</sup> Ebd., S. 6.

<sup>978</sup> Vgl. D. Roth. Das literarische Werk erklärt sich selbst. Berlin 2012, S. 114.

<sup>979</sup> M. Foucault, Andere Räume. Leipzig 1990, S. 43.

<sup>980</sup> Ebd., S. 44.

Innenraumes. Das Zusammentreffen mit Crampas wird durch die Formlosigkeit der Veranda intim. Nicht ein gesellschaftliches Regelwerk bestimmt das Treffen, sondern die Figuren selbst. Die Form- und insbesondere die so beschriebene Zeitlosigkeit nimmt den Verlust der prinzipiellen Ordnung vorweg.

Zu einer weiteren Szene auf dem Balkon kommt es in Berlin. Von dem Umzug dorthin erhofft sich Effi einen Neuanfang. Sie verlässt Crampas und Kessin und versucht so, die gestörte Ordnung wiederherzustellen und sich auf die Ehe mit Innstetten einzulassen. Diese innere Haltung Effis wird über deren Raumbezug deutlich: An ihrem ersten Tag in der neuen Wohnung in der Keithstraße 1c steht Effi zunächst auf dem Balkon.

„Sie zitterte vor Erregung und atmete hoch auf. Dann trat sie, vom Balkon her, wieder über die Türschwelle zurück, erhob den Blick und faltete die Hände.

„Nun, mit Gott, ein neues Leben! Es soll anders werden.“<sup>981</sup>

Effi entscheidet sich in dieser Situation für den „domestizierten Innenraum“<sup>982</sup>, für die Stadtwohnung, das Leben mit Innstetten und gegen ihr eigenes Wesen, den Balkon, als Raum der Öffnung und der Naturnähe.<sup>983</sup> Mit dem Übertreten der Schwelle bewahrheitet sich Effis Prophezeiung während der Szene auf der Kessiner Veranda: Sie ist zwar nicht früh genug, aber letzten Endes dennoch in ihr Zimmer (zurück-) gekommen.

Der Balkon als naturnaher Raum codiert in *Effi Briest* denjenigen Raum, der Effis Wesen entspricht. Als Teil des Wohnraumes verweist er jedoch auch auf herrschende Regularien, die an den Innenraum gebunden sind. Auf dem Balkon ist ein vollständiges Verlassen des Innenraumes (noch) nicht notwendig, ein tatsächlicher Grenzübertritt, ein Bruch mit der prinzipiellen Ordnung findet hier noch nicht statt. Dennoch ist es auf der Kessiner Veranda möglich, sich an die Grenzen dieser Ordnung heranzutasten. Auf dem Berliner Balkon wird deutlich, dass Effi durchaus bereit ist, sich der prinzipiellen Ordnung zu fügen. Entgegen ihrer Hoffnung wird ihr Grenzübertritt, der Ehebruch, jedoch bestraft. Ihre Einsicht, ihre Entscheidung für den Innenraum, kommt zu spät. Die Welt, in der Effi lebt, kann ihr den Aufenthalt „im Freien“ nicht verzeihen und auch die späte Reue ändert nichts an der Rigorosität der gesellschaftlichen Verpflichtung.

---

<sup>981</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 239.

<sup>982</sup> K. Scheiding, *Raumordnungen bei Theodor Fontane*. Marburg 2012, S. 277.

<sup>983</sup> Vgl. ebd., S. 277.

## 8.6 „War ja ‘ne halbe Landpartie...“<sup>984</sup> – Zum Friedhof

### *Bothos Weg zum Friedhof*

Nachdem Botho von Giedeon Franke vom Tod der Frau Nimptsch erfahren hat, begibt er sich auf den Weg zum Jakobi Friedhof, um sein Versprechen einzulösen und einen Immortellenkranz auf ihrem Grab niederzulegen. Der Weg führt Botho nach Rixdorf, einer Gegend, in der Botho normalerweise nicht verkehrt und die auch räumlich relativ weit von Bothos sonstigem Bewegungsraum entfernt ist. Entsprechend mühsam stellt Botho sich die Fahrt dorthin vor: „Rollkrug und Mittag und pralle Sonne, - die reine Reise nach Mittelfrika. Aber die gute Alte soll ihren Kranz haben.“<sup>985</sup> Die Beschwerlichkeit der Fahrt an den Rand der Stadt macht Bothos „Reise“ zum Bußweg, mit dem er sich von der Schuld zu befreien versucht,<sup>986</sup> indem er „wenigstens“ gegenüber Frau Nimptsch sein Versprechen hält. Botho tut jedoch keine Buße. Viel zentraler auf seinem Weg an das Grab ist das empfundene Selbstmitleid. Der Weg erscheint ihm mühsam, er findet zunächst keine Droschke, der Kranz, den er kauft, ist unmodern und ihm peinlich. Botho trauert nicht um Frau Nimptsch und auch nur indirekt um die vergangene Beziehung zu Lene, sondern vielmehr um sich selbst. Gleichzeitig gefällt er sich in der Rolle des opferbereiten Offiziers, der ehrenvoll sein Versprechen, trotz aller Widrigkeiten, einlöst. So wird Bothos Weg zum Friedhof zu der Elegie eines Mannes, der sich wie auch schon während der Beziehung zu Lene selbst inszeniert, und sich aus dieser Inszenierung heraus als den gesellschaftlichen Anforderungen machtlos gegenüberstehendes Individuum begreift.

Bothos Weg beginnt mit der Suche nach einer Droschke. Der Droschkenplatz in unmittelbarer Nähe seiner Wohnung ist jedoch leer. Hier deutet sich die strikte Trennung der verschiedenen Stadträume an: Es führt kein direkter Weg von der vornehmen Landgrafenstraße nach Rixdorf.<sup>987</sup> Während der sich anschließenden Fahrt verlässt Botho seinen Gesellschaftsraum und betritt denjenigen Lenes. Die Standesgrenze manifestiert sich in dem durchquerten Stadtraum, der darüber hinaus auch auf Bothos Vergangenheit zurückweist. So beginnt die Fahrt mit der Überquerung der Belle-Alliance-Brücke, deren Name auf die Entscheidung für die vermögende Käthe und gegen die Mesalliance mit Lene anspielt.<sup>988</sup> Anschließend biegt die Droschke in einen

„Straßentheil [ein], der ihn durch seine bunte, hier und da groteske Szenerie von seinen bisherigen Betrachtungen abzog. Rechts, auf wohl 500 Schritt Entfernung hin, zog sich ein Plankenzaun, über den

---

<sup>984</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen, Berlin 1997, S. 164.

<sup>985</sup> Ebd., S. 156. Bei dem Rollkrug handelt es sich um ein beliebtes Ausflugslokal in Rixdorf, das sich neben dem Jakobikirchhof befand. (Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Irrungen Wirrungen, Berlin 1997, S. 272.)

<sup>986</sup> Vgl. G. Frey, Der Passionsweg des Botho von Rienäcker. In: Fontane Blätter 59 / 1995, S. 86.

<sup>987</sup> Vgl. ebd., S. 86.

<sup>988</sup> Vgl. ebd., S. 87

hinweg allerlei Buden, Pavillons und Lampenportale ragten, alle mit einer Welt von Inschriften bedeckt.“<sup>989</sup>

Die nun folgende Schilderung des Straßenbildes ist untypisch für Fontane, der mit Ausnahme dieser Szene auf die Beschreibung der modernen Großstadt verzichtet.<sup>990</sup> Dadurch wird Bothos Weg zum Friedhof schon aufgrund dieser Sonderstellung der Darstellung zur Heterotopie. Sie steht der „normalen“ Raumbeschreibung entgegen und verdeutlicht dadurch umso stärker den Kontrast zwischen dem heterotopischen Raum Rixdorf und dem umgebenden Raum. Fontane nutzt hierbei die Unterschiede innerhalb der sich *verändernden* Großstadt, die er ansonsten aus seiner Diegese ausklammert, um auf das Innere der Figur zu verweisen. Die Raumwahrnehmung erfolgt aus Bothos Perspektive. Innerhalb der Heterotopie kann er sich angesichts der schnell aufeinanderfolgenden Impressionen kaum zurechtfinden. Was er sieht sind Anspielungen, Zitate und Variationen von Dingen, die während der Beziehung zu Lene eine Rolle gespielt haben: Bei einem Spaziergang gehen beide am Schutt abgeladener Stuckornamenten vorbei, hier nimmt er die Werkstätten der Bildhauer wahr. Zu einem Besuch bei Frau Nimptsch bringt er Knallbonbons mit, nun liest er die Ankündigung des Wiener Bonbonwalzers. Das Feuerwerk, das er mit Lene über dem Zoologischen Garten sieht, findet seine Entsprechung in dem Feuerwerk der Seiltanz Aufführung. Die Schweizer Schießhalle lässt sich auf den Vers in Frau Dörres Knallbonbon beziehen<sup>991</sup> und die Spielleute spielen „dasselbe Lied, das sie damals auf dem Wilmersdorfer Spaziergange so heiter und so glücklich gesungen hatten [...]“.“<sup>992 993</sup> Der Raum wird durch Bothos Wahrnehmung zu einem Erinnerungsraum, der nicht objektiv wahrgenommen wird, sondern überlagert ist von persönlichen Prämissen. Der Raum rund um den Jakobi Friedhof wird somit zur Heterotopie: Er kommentiert den umgebenden Raum, den Raum des normalen Alltags Bothos, indem er ihm den „Preis“ vor Augen führt, den er für die finanzielle Absicherung zahlt: Die Erinnerung an die gemeinsame Zeit mit Lene verfolgt ihn in Form der verschiedenen Vergnügungen. Da es der Anstrengung, der Überwindung emotionaler und räumlicher Grenzen bedarf, um in den Raum der Erinnerung zurückzukehren, wird jedoch deutlich, wie entfernt die Beziehung zu Lene von Bothos Gegenwart und seinem gewählten Leben ist. Der Erinnerungsraum bleibt strikt von dem umgebenden Raum getrennt. Mit dem Verlassen dieses heterotopischen Raumes soll entsprechend auch die Erinnerung an Lene aus Bothos Alltag verschwinden: Nach der Rückkehr vom Friedhof verbrennt er ihr Sträußchen und ihre Briefe

---

<sup>989</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen, Berlin 1997, S. 159.

<sup>990</sup> Vgl. R. Helmstetter, Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. München 1998, S. 140.

<sup>991</sup> „Wo Amors Pfeil recht tief getroffen, Da stehen Himmel und Hölle offen.“ (Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 26.)

<sup>992</sup> Ebd., S. 162.

<sup>993</sup> Vgl. G. von Graevenitz, Theodor Fontane, ängstliche Moderne. Über das Imaginäre, Konstanz 2014, S. 86.

in der Hoffnung, damit die emotionale Bindung an sie zu lösen. Zuvor bezahlt Botho den Kutscher mit den Worten: „„Da,“ sagte Botho ... „Und dies extra. War ja ‘ne halbe Landpartie...““<sup>994</sup> Diese Aussage unterstreicht den heterotopischen Charakter der Fahrt zum Friedhof. Ähnlich wie die Landpartie führt auch sie aus dem Stadtraum hinaus und geht mit einer Abwechslung von dem normalen Alltag einher. Durch die Anspielungen auf die gemeinsame Zeit mit Lene stellt die „halbe“ Landpartie eine Variation der „ganzen“ Landpartie zu Hankels Ablage dar. Halb bleibt sie, da Lene lediglich in der Erinnerung präsent ist. Die Erinnerungsstücke der Beziehung tauchen wieder auf, allerdings verzerrt, variiert und in den Rahmen einfacher Unterhaltung eingebettet. Dadurch verlieren diese Erinnerungsstücke, das Feuerwerk, die Knallbonbons, an Wert. Hier in der Friedhofsgegend verkommen sie zu bloßem Beiwerk, zur Staffage und zum billigen Amusement. Gleichzeitig haftet diesem Raum eine Endlichkeit an, die an die Vergänglichkeit der Beziehung zu Lene erinnert. Auch der Raum dieser Beziehung, die Gärtnerei, besteht durch den Wegzug der Nimptschs in seiner ursprünglichen Form nicht mehr, wie Botho vor seiner Fahrt erfährt. Die Welt, die Botho durch die Heirat mit Käthe verlassen hat, hat sich geändert. Was davon übrig ist, die Erinnerungen, sind nun ausgelagert in den Endlichkeits- und Erinnerungsraum des Friedhofs. In ihm kumulieren einzelne „Dinge“, die in der Beziehung zu Lene eine Rolle gespielt haben, sie erscheinen, in Bothos Wahrnehmung, wie in einem Museum ausgestellt und so zwar bewahrt, jedoch gleichzeitig in Opposition zum sich (weiter) Entwickelnden, zum Lebenden gestellt. Museum und Friedhof eint, so Foucault, dass sie Räume einer Zeit sind, „die nicht mehr fließt“<sup>995</sup>. Ihnen liegt die Idee zu Grunde,

„alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr bis ins Unendliche in einem besonderen Raum zu deponieren [...]“<sup>996</sup>

Die Beschreibung dieses deponierenden Raumes geschieht nicht objektiv, sondern ist an Botho als Perspektivfigur gebunden. Teile des Raumes sind zwar der tatsächlichen Realität entnommen, deren Wahrnehmung und Vermittlung bleibt allerdings subjektiv und selektiv. Die sich so ergebende Darstellungen der modernen Großstadt und auch die Form der Beschreibung, die Aneinanderreihung der verschiedenen Assoziationen und Impressionen, ist untypisch für den Autor und das realistische Programm. Somit ist der Raum hier einerseits, als durch Botho vermittelt, ein völlig subjektiv wahrgenommener, gleichzeitig, als durch den Autor vermittelt, stark an der tatsächlichen außerliterarischen Welt und deren Wirkung auf das Individuum orientiert. Die Szene gibt so Aufschluss über Fontanes Auseinandersetzung mit der Realität und deren

---

<sup>994</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen, Berlin 1997, S. 164.

<sup>995</sup> M. Foucault, Die Heterotopien. Berlin 2005, S. 16.

<sup>996</sup> Ebd., S. 16.

Darstellbarkeit. Was hier gezeigt wird, ist die Unmöglichkeit einer objektiven Wirklichkeitsdarstellung. Der Raum bleibt immer an die Vermittlung des jeweiligen Betrachters, der Perspektivfigur oder des Autors gebunden und verweist auch bei scheinbarer Objektivität auf eine Intention, eine persönliche Prämisse oder wird beeinflusst von der Deutung und dem Verständnis des Rezipienten. Diese Thematik, die Stellung des Individuums innerhalb seiner Umwelt, seine Verantwortung und Fähigkeit, den umgebenden Raum wahrnehmend und somit auch tatsächlich zu gestalten, lässt sich nun wiederum auf das Verständnis und die Interpretation der eigentlichen Handlung beziehen. Zentral in *Irrungen Wirrungen* ist die Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle innerhalb der Gesellschaft, mit der sich darstellenden Realität und der Inszenierung des eigen Selbst. Die Realität, in der Botho und Lene leben, stellt sich nicht als objektive Entität dar, ist nicht natürlicherweise bestimmt durch feste Größen und Regeln, auch wenn Botho dies so empfindet. Entsprechend liegt die Verantwortung beim Individuum, das prinzipiell in der Lage ist, die Realität mitzugestalten und sich eben nicht einem unveränderlichen, übermächtigen „Gesellschafts-Etwas“<sup>997</sup>, einer objektiven Raumwirklichkeit gegenübersteht.

#### *Stines Weg vom Friedhof*

Stine verlässt während der gesamten Romanhandlung nur einmal ihren Wohnraum, nämlich um bei Waldemars Begräbnis in Groß-Haldern dabei zu sein. Anders als die anderen Trauergäste nimmt Stine bereits den Vormittagszug und vertreibt sich die Zeit im Park und auf der angrenzenden Wiese. Dieser von ihr aufgesuchte Naturraum steht in Opposition zu der herrschenden Enge ihres Ausgangsraumes. Die nähere Umgebung der Kirche, Wiese und Park, gehören somit zu dem heterotopischen Raum des Begräbnisses, da er dem Ausgangsraum eine Öffnung entgegenstellt.

Während des Gottesdienstes bleibt sie hinter einem Pfeiler stehen, so dass ihr Schluchzen zwar gehört, sie selbst jedoch nicht gesehen wird. Auch nach der Kirche hält sie sich abseits. Auf dem Weg zurück zum Bahnhof passieren die Wagen der anderen Trauergäste ihren Weg, unter ihnen auch der Waldemars Oheim. „Stine wollte nicht gesehen werden und trat mit einer halben Wendung zur Seite [...]“<sup>998</sup>. Die Einladung des Onkels, der sie dennoch erkennt und ihr einen Platz in seinem Wagen anbietet, lehnt sie ab. „Unter gelegentlichem Verweilen und sich dadurch absichtlich verspätend“<sup>999</sup> erreicht sie den Bahnhof.

---

<sup>997</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 278.

<sup>998</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 108.

<sup>999</sup> Ebd., S. 108.

„Eine Stunde später [...] kam ein zweiter Zug, und bis dahin allein zu sein, war ihr keinesfalls unwillkommen, ja recht eigentlich das, wonach sie sich sehnte.“<sup>1000</sup>

Zentral bei Stines Aufenthalt in Groß-Haldern ist, dass sie während der gesamten Zeit abseits der anderen Gäste und somit ungesehen bleibt. Sie ist nicht Teil der eigentlichen Trauergesellschaft. Dadurch wird auf die im Ausgangsraum angelegte Thematik der Sichtbehinderung angespielt. Wie auch im Ausgangsraum ist Stine hier umgeben von „Beobachtern“ und stellt das Merkwürdige innerhalb des Gewöhnlichen dar. Diese Zuschreibungen ändern sich auch in dem heterotopischen Raum des Friedhofbesuchs nicht. Der soziale Raum, den Stine hier betritt, ist von dem selben System der gegenseitigen Beobachtung getragen, wie auch derjenige ihrer heimatischen Verortung. Dieses System ist das offizielle Normensystem, das im Ausgangsraum an das semantisch aufgeladene „Draußen“ gebunden ist und gegen das eine Beziehung zwischen der Arbeiterin und dem Graf verstößt. Stine sieht sich bei ihrem Aufenthalt in Groß-Haldern, also in einem Draußen, mit eben diesem Normensystem konfrontiert. Sie weiß um die Unangemessenheit ihrer Anwesenheit auf dem Begräbnis. Indem sie versucht, sich der Beobachtung durch die anderen Gäste zu entziehen, beugt sie sich diesem System. Wie auch im Ausgangsraum handelt Stine auch hier „moralisch“ und tut das vermeintlich Richtige.

Der Raum der Trauerfeier ist insofern heterotopisch, als dass er der Ordnung des Ausgangsraumes entgegensteht, da dort ein *Nebeneinander* zweier verschiedener Ordnungssysteme möglich ist. „Draußen“ codiert dabei das offizielle, „drinnen“ das private Normensystem. In Groß-Haldern, einem Draußen, ist ein solches Nebeneinander nicht möglich. Stine kann sich nicht verstecken, ihr und Waldemars Privatleben dringt zumindest teilweise an die Öffentlichkeit. Der Raum der Trauerfeier entspricht somit einer Kompensationsheterotopie, die den Ausgangsraum als wirr und ungeordnet kennzeichnet<sup>1001</sup> und auf *einem* der beiden Ordnungssysteme, dem offiziellen, beruht.<sup>1002</sup> Gleichzeitig entspricht dieser Raum einer Illusionsheterotopie, da sie die Ordnung des Ausgangsraumes als realitätsfern kennzeichnet. Innerhalb von Stines Ausgangsraum und insbesondere innerhalb des schützenden Raumes ihres Zimmers ist es möglich, die nicht standesgemäße Beziehung zu führen. Solange diese im Verborgenen bleibt und Waldemar seine Gefühle für Stine nicht offen ausspricht, kann sie sich der *Illusion* hingeben, dass es sich lediglich um eine freundschaftliche Zugewandtheit handelt, die mit ihren persönlichen und den offiziellen moralischen Normen vereinbar ist. Durch Waldemars Tod wird Stine nun mit den

---

<sup>1000</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 109.

<sup>1001</sup> Vgl. M. Foucault. Andere Räume Leipzig 1990, S. 45.

<sup>1002</sup> Ausgehend von der Ordnung des Ausgangsraumes muss eine Heterotopie folgendes leisten: Als Kompensationsheterotopie kennzeichnet sie den umgebenden Raum als wirr und ungeordnet. Da sich der Ausgangsraum durch eine Verknüpfung zweier Ordnungssysteme auszeichnet, muss eine Heterotopie diese Verknüpfung als wirr und ungeordnet konnotieren und sich entweder auf eines der beiden Ordnungssysteme berufen oder ein neues entwerfen. (Vgl. dazu KAPITEL 5.5 STINE – DER MERKWÜRDIGE RAUM.)

Konsequenzen ihrer Entsagung konfrontiert. Aus Liebe verlässt sie den heimatlichen Raum, begibt sich in einen Außenraum und tritt in Erscheinung. Die Folge dessen ist, dass Stine schon während der Rückfahrt im Zug erkrankt. Ihr physischer Zustand reflektiert die innere Verzweiflung, die sich in erster Linie aus der Unfähigkeit ergibt, die eigenen Bedürfnisse und Wünsche in die bestehende Realität und die Anforderungen an sich selbst zu integrieren. Sie zerbricht an der selbst aufgestellten Norm. Mit dem Weg zum Friedhof überschreitet sie eine Grenze, die sie sich selbst gesetzt hat.

## 9 Der Schwellenraum

In den *Heterotopien* kommt es zu einem Herantasten an eine von Lotman definierte Grenze, die den Raum in „zwei disjunkte Teilräume“<sup>1003</sup> teilt. Die Figuren verstoßen dabei (noch) nicht gegen die im Ausgangsraum entworfene Ordnung, dennoch kommt es zu einer Auseinandersetzung mit dieser oder zu einer kurzzeitigen Lockerung der bestehenden Konvention. Innerhalb des *Schwellenraumes* findet der Grenzübertritt statt, mit dem sich die Figur von der Ordnung des Ausgangsraumes entfernt und dadurch mit einer herrschenden Norm bricht oder gegen eine Erwartung verstößt. Mit diesem Grenzübertritt erreicht die Romanhandlung ihren Höhepunkt. Hier wird über Glück oder Unglück der Figur entschieden. Eine Rücknahme des Grenzübertrittes ist nicht möglich. Nach der Verletzung einer Erwartung oder einer Konvention kann die Figur nicht mehr oder nur schwer an ihre ursprüngliche Verortung zurückkehren. Mit dem Grenzübertritt wechselt die Figur aus einem topologischen, topographischen oder semantischen in einen diesem entgegenstehenden neuen Teilraum. Der Verlauf der Grenze, die prinzipielle Ordnung, mit der sich die Figur konfrontiert sieht, sowie die verschiedenen semantisch aufgeladenen Teilräume sind bereits in im Ausgangsraum angelegt.

### 9.1 „Da wird es dann ein Soog.“<sup>1004</sup> – Der Schloon

In *Effi Briest* werden drei Heterotopien entworfen: Am Wasser, auf dem Dachboden und bei der Kur. Der Raum des Kuraufenthaltes verweist in erster Linie auf die Auslagerung der Körperlichkeit, auf die Leidenschaftslosigkeit der Ehe und indirekt auf Effis Hang „nach links hin“, den Innstetten durch die Geheimrätin Zwicker befördert sieht. Der Raum am Wasser ist deutlich an Crampas gebunden. Hier kommt Effis Bedürfnis nach Unterhaltung aber auch nach (kalkulierter) Gefahr zum Ausdruck. Der Dachboden als heterotopischer Raum verweist auf Effis Faszination für das Exotische, Geheimnisvolle, auf den Versuch Innstettens, sie zu dominieren

---

<sup>1003</sup> J. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993, S. 327.

<sup>1004</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S.186.



und zu manipulieren, sowie auf Effis Einsamkeit und Isolation. Alle Heterotopien stehen somit in Verbindung mit der Ehe. Sie stellen entweder einen Ausweg aus dem ehelichen Raum dar oder ermöglichen es, Rückschlüsse auf dessen Zustand zu ziehen. Die Motive für das Betreten oder Schaffen einer Heterotopie sind somit in allen Fällen ähnlich: Es geht darum, Distanz zu der unbefriedigenden und einengenden Ehe zu schaffen, die durch das Kessiner Haus, den ehelichen Raum, codiert ist.<sup>1005</sup> In diesen Heterotopien werden die Voraussetzungen geschaffen, die zu einem endgültigen Grenzübertritt führen. Dieser Grenzübertritt findet in einem Schwellenraum statt, der sich von dem gefährlichen Schloos bis zu einem kleinen Waldstück erstreckt. Bei der Schlittenfahrt zurück von der Oberförsterei teilt Effi sich den Schlitten mit Sidonie. Während der Fahrt wird Effi müde, schließt die Augen und lehnt ihren Kopf nach links.

„Sie sollten sich nicht so sehr nach links beugen, meine gnädigste Frau. Führt der Schlitten auf einen Stein, so fliegen Sie hinaus. [...]‘ ,[...] Und dann, wenn ich hinaus flöge, mir wär‘ es recht, am liebsten gleich in die Brandung.“<sup>1006</sup>

Dieser kurze Dialog verdeutlicht die bereits mehrfach thematisierte Bindung Effis an das Element des Wassers, das auf sie eine Faszination ausübt, gleichzeitig jedoch eine Gefahr für sie darstellt sowie ihren Hang zum Risiko und den Reiz des Gefährlichen, der grundlegend für Effis Wesen ist.

„Ich klettere lieber und ich schaukle mich lieber, und am liebsten immer in der Furcht, daß es irgendwo reißen oder brechen und ich niederstürzen könnte. Den Kopf wird es ja nicht gleich kosten.“<sup>1007</sup>

Effis Antwort auf Sidonies Ermahnung deutet jedoch an, dass sich etwas verändert hat. Bisher war das Risiko ein kalkulierbares, eines das nicht „[d]en Kopf [...] kosten“<sup>1008</sup> wird. Der Sturz in die Brandung wäre weitaus dramatischer als das Niederstürzen von der Schaukel. Effis Risikobereitschaft scheint größer zu werden. Diese Veränderung deutet sich bereits in den Heterotopien an. Insbesondere ihr Verhalten auf der Veranda beim Frühstück mit Innstetten, ihre Wirkung sowohl auf ihren Ehemann als auch auf den dazukommenden Crampas machen deutlich, dass Effi sich ihrer Identität als Frau bewusst wird. Gleichzeitig wird ihr klar, dass ihr Leben in Kessin nicht dem entspricht, was sie sich vorgestellt hat, es jedoch „Möglichkeiten“ gibt, der Tristesse zu entkommen. Die Thematik des Dachbodens und des Spukes schärft in ihr zudem das Bewusstsein für Innstettens Manipulation und führt zu einer schrittweisen Distanzierung

---

<sup>1005</sup> Auch Innstettens Motiv für das Schaffen einer Heterotopie durch seinen „Umgang“ mit dem Dachboden und dessen mystische Aufladung lassen sich derart begründen. Auch für ihn stellt die Ehe keine Erfüllung, sondern eine Notwendigkeit dar. Seine Manipulationen resultieren aus der Angst, die Kontrolle über die junge Frau zu verlieren. Indem er den Dachboden zum heterotopischen Raum macht, verschafft er sich ebenfalls Distanz zu der unbefriedigenden Ehe und seiner eigenen Überforderung.

<sup>1006</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 184.

<sup>1007</sup> Ebd., S. 37.

<sup>1008</sup> Ebd., S. 37.

von ihm. In der Situation im Schlitten wird nun deutlich, wie sehr sich Effi nach einem „Niederstürzen“ sehnt. Ein solcher Sturz, ein Fliegen durch die Luft, meint dabei das endgültige Verlassen des vermeintlich sicheren ehelichen Raumes und damit den Bruch mit den an diesen gebundenen Ordnungsstrukturen. Der Sturz entspricht dabei Effis natürlicher Bewegungsform, zu der auch das Schaukeln gezählt wird, und stellt einen Ausweg aus der beengenden Situation dar. Effi kann in dem sie umgebenden Raum nicht mehr bestehen, ohne eine Selbstverleugnung in Kauf zu nehmen. Einziger Ausweg aus der bedrückenden Atmosphäre scheint der Sturz in die Brandung zu sein. Damit soll Effi keine akute Suizidgefährdung attestiert werden, vielmehr geht es um das Bewusstsein, dass sie innerhalb der gegebenen Umstände nur zwei Möglichkeiten hat: das *Verharren* in der bestehenden Situation, die in dieser Szene codiert wird durch die Enge des Schlittens und die unangenehme Präsenz Sidonies, oder den *Sturz* in die Tiefe. Effi wird sich für die zweite Möglichkeit entscheiden und damit einen Selbstmord „auf Raten“ begehen. Ihr Bruch mit den Konventionen, ihr Einlassen auf die Affäre, kommt einem gesellschaftlichen Suizid gleich. Sie wird sowohl aus dem familiären als auch aus dem bisherigen sozialen Raum ausgeschlossen. Die letztendliche Konsequenz ist der Tod aus Verzweiflung. Der kurze Dialog mit Sidonie nimmt somit den weiteren Verlauf der Schlittenfahrt sowie Effis Schicksal vorweg. Durch die Verortung „nach links“ wird hier nicht nur Effis Persönlichkeit und ihr Bedürfnis nach Risiko deutlich, sondern auch die außereheliche Affäre, die kurze Zeit später ihren Anfang nimmt, vorweggenommen. Sidonies Prophezeiung wird sich bewahrheiten: Effi lehnt sich *zu weit* nach links, wendet sich dem „anderen“, nicht normkonformen Mann zu und „fliegt“ aus dem sozialen Kreis. Die Fahrt zurück von der Oberförsterei wird unterbrochen, da der Schlitten, anders als die Pferdekutschen, nicht durch den Schloon kommt. Auf Effis Frage, was es mit dem Schloon auf sich habe, reagiert Kruse mit „Verlegenheit“<sup>1009</sup>: „Denn was der Schloon sei, das war nicht so mit drei Worten zu sagen.“<sup>1010</sup> Was der Auslöser seiner Unsicherheit ist, bleibt unklar. Er als Bewohner Kessins müsste eigentlich in der Lage sein, das Naturphänomen erklären zu können. Durch seine Reaktion wird der Schloon mit etwas Merkwürdigem, Undeutlichen und Unklaren in Verbindung gebracht und rückt so in die Nähe des Spukes. Kruse reagiert in Bezug auf den Schloon ähnlich wie Innstetten in Bezug auf den Chinesen und den Dachboden. Sidonie löst schließlich das Rätsel:

„Dann drückt der Wind das Meerwasser in das kleine Rinnsal hinein, aber nicht so, daß man es sehen kann. Und das ist das schlimmste von der Sache, darin steckt die eigentliche Gefahr. Alles geht nämlich unterirdisch vor sich, [...]“<sup>1011</sup>

---

<sup>1009</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 186.

<sup>1010</sup> Ebd., S. 186.

<sup>1011</sup> Ebd., S. 187.

Effi betritt hier einen Raum, der mehrere Elemente anderer Heterotopien in sich vereint: Der Schloon als Wasser verweist auf Effis Bezug zu diesem Element, auf Gefahr aber auch Unterhaltung, Kruses Antwort überträgt die Konnotation des Geheimnisvollen, des nicht-Kommunizierbaren auf den sich öffnenden Raum und Sidonies Erklärung stattet den Schloon mit der Eigenschaft der Heimlichkeit, des nicht-Sichtbaren aus. Damit verweist das Rinnsal wiederum auf die beginnende Affäre. Ebenso wie das Wasser sich hier unterirdisch, im Verborgenen, seinen Weg bahnt, so wird auch die außereheliche Beziehung zu Crampas im Verborgenen stattfinden. Wesentlicher ist jedoch, dass durch Sidonies Erklärung der Schloon abermals in die Nähe des Spukes gerückt wird. Das nicht-Sichtbare ist ebenso gefährlich wie das nicht-Kommunizierbare, von beidem geht eine elementare Gefahr aus, die den Einzelnen subtil bedroht, ohne „faktisch“ da zu sein. Der sich hier zeigende Schwellenraum weißt somit Bezüge zu denjenigen Elementen auf, die innerhalb der Ehe in heterotopische Räume ausgelagert sind und dadurch umso stärker auf den ehelichen Raum einwirken. Der Schloon wird zum Sinnbild des bedrohlichen Soges, in den Effi nach und nach geriet, in den sie von Innstetten, Crampas und ihrer Mutter hineingedrängt wurde.<sup>1012</sup> Auf die Gefahr des Versinkens wurde Effi bereits indirekt von Marietta Trippelli hingewiesen, als diese ihr den Platz auf dem „gefährlichen Sofa“ zuwies. Der Formverlust, dem auf dem Sofa durch das Unterschieben mehrerer Kissen entgegen gewirkt werden kann, ist angesichts des Schloons vor dem Schlitten und Crampas' Anwesenheit im Schlitten nicht mehr aufzuhalten.<sup>1013</sup> Die körperliche Bewegung, das Lehnen nach links, deutet diese Aufgabe der erwarteten und geforderten Haltung an. Eine Weiterfahrt mit dem Schlitten durch den Schloon ist nicht möglich und Innstetten entscheidet, stattdessen den Weg durch den Wald zu nehmen. In den sich anschließenden Szenen kommt es zu einer Häufung der bereits thematisierten rechts - links Semantisierung, bei der links mit dem außerehelichen Verhältnis in Verbindung gebracht wird.

„In diesem Augenblicke hielt der Schlitten, und als sich beide Damen umsahen, um in Erfahrung zu bringen, was es denn eigentlich sei, bemerkten sie, daß rechts von ihnen, [...] auch die beiden anderen Schlitten hielten – am weitesten nach rechts der von Innstetten geführte, näher heran der Crampas'sche.“<sup>1014</sup>

Innstetten wird deutlich nach rechts verortet: „Vom rechten Flügel her klang des Landrats bestimmte Weisung herüber, vorläufig diesseits zu bleiben [...].“<sup>1015</sup> Crampas wird nicht eindeutig dem Links zugeordnet, sondern steht lediglich im *Verhältnis* zu Innstetten weiter links. Vor dem Hintergrund der Warnung Sidonies zu Beginn der Schlittenfahrt steht Innstetten nun deutlich im Kontrast zu Effis Bedürfnis, durch die Luft und hinein in die Brandung zu fliegen. Ihre

---

<sup>1012</sup> Vgl. H. Ohl, *Bild und Wirklichkeit*. Heidelberg 1968, S. 218.

<sup>1013</sup> Vgl. ausführlich zu der Bedeutung des Sofas KAPITEL 7.5.3 VERSINKENDE FRAUEN UND SITZENDE MÄNNER.

<sup>1014</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 185. (Hervorh. N. H.)

<sup>1015</sup> Ebd., S. 188. (Hervorh. N. H.)

körperliche Bewegung, ihr nach links Lehnen, verweist auf die innere Haltung, auf ihre sich immer stärker abzeichnende Distanz zu Innstetten, ihrem Ehemann. Nachdem Sidonie den Schlitten verlassen hat, steigt Crampas ein: „[U]nd Crampas nahm links neben ihr Platz.“<sup>1016</sup> Er nutzt die Gunst der Stunde, der einsamen und hilflosen jungen Frau zur Seite zu stehen. Befand er sich zuvor, in Anwesenheit Innstettens, rechts von Effi, wird jetzt durch seine Platzwahl deutlich, dass er im *Verborgenen* des Schlittens deutlich Position bezieht und bereit ist, sich auf eine nicht regelkonforme Beziehung einzulassen. Betrachtet man nun Effis konkrete räumliche Situation ergibt sich Folgendes: Vor sich hat sie den bedrohlichen Schloon, die Gefahr des Versinkens, rechts befindet sich der Ehemann, der über den weiteren Weg entscheidet, und links sitzt der „Damenmann“<sup>1017</sup> Crampas. Weitet man dies aus, zeigt sich zudem, dass hinter ihr und in der nicht näher bestimmten weiteren Umgebung die Kessiner Gesellschaft, verdeutlicht durch Sidonie und deren Aussagen über Cora, Moral und Norm sowie deren Wertungen und Beobachtungen präsent sind. Egal in welche Richtung Effi sich nun neigt, sie ist mit einer Form der Lenkung oder der Bedrohung konfrontiert. Sie selbst bleibt völlig passiv. Effi scheint handlungs- und bewegungsunfähig. Entgegen Effis Hoffnung, wählt Innstetten nicht den Weg am Waldrand entlang, sondern biegt

„statt den Außenweg zu wählen, in einen schmaleren Weg ein, der mitten durch die dichte Waldmasse hindurch führte. Effi schrak zusammen, bis dahin waren Luft und Licht um sie her gewesen, aber jetzt war es damit vorbei, und die dunklen Kronen wölbten sich über ihr.“<sup>1018</sup>

Die räumliche Verengung nimmt zu. In dem Schwellenraum herrscht ein Mangel von „Luft und Licht“<sup>1019</sup>. Damit entsteht ein Bezug zu Effis ehelichem Raum: In der Nacht, in der Effi meint, den Chinesen neben ihrem Bett gesehen zu haben, bittet sie Johanna: „... und dann machen Sie das Fenster ein wenig auf, daß ich Luft und Licht habe.“<sup>1020</sup> Die Bedrohlichkeit des Raumes rührt in beiden Fällen von einer herrschenden Dunkelheit und einer Form der Beklemmung her. Luft und Licht als Elemente des Außen, der Natur, sind weder in dem Zimmer, in dem sie den Spuk erlebt, vorhanden noch in dem sich hier auftuenden Schwellenraum, dem Wald, in dem als Naturraum zumindest die Luft eigentlich nicht knapp werden sollte. Auch „die dunklen Kronen“<sup>1021</sup> der Bäume, die sich *über ihr* befinden, stellen einen Bezug zu Effis ehelichem Raum dar. Auch dort fühlt sie sich bedroht durch Krokodil und Haifisch, die *über* ihr im Flur hängen.<sup>1022</sup> Ihrer „Angst“ begegnet Effi mit einem Gebet:

---

<sup>1016</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 185., S. 188. (Hervorh. N. H.)

<sup>1017</sup> Ebd., S. 122.

<sup>1018</sup> Ebd., S. 189.

<sup>1019</sup> Ebd., S. 189.

<sup>1020</sup> Ebd., S. 88.

<sup>1021</sup> Ebd., S. 88.

<sup>1022</sup> Vgl. ebd., S. 57.

„[S]o betete auch sie jetzt, daß Gott eine Mauer um sie her bauen möge. Zwei, drei Male kam es auch über ihre Lippen, aber mit einemmal fühlte sie, daß es tote Worte waren. Sie fürchtete sich und war doch zugleich wie in einem Zauberbann und wollte nicht heraus.“<sup>1023</sup>

Durch das Gebet identifiziert sich Effi mit der schwachen, alten, schutzlosen Frau des Brentano Gedichtes, die sich aus ihrer Lage nicht selbst befreien kann und einzig durch göttliches Eingreifen gerettet werden kann. Der umgebende Raum codiert dieses innere Empfinden. Anders als die alte Frau ist Effi jedoch nicht wirklich wehrlos.<sup>1024</sup> Crampas ist kein Soldatenheer, dem sie schutzlos ausgeliefert ist. Aus dem Gebet spricht somit weniger die Hoffnung auf eine von außen kommende Rettung, sondern der Versuch, durch Frömmigkeit und Gottergebenheit das *eigene Bedürfnis* nach Fliegen und Hinabstürzen zu mildern. Durch die Formulierung des Gebets bringt sie sich gegenüber Crampas jedoch in eine Position der Schwäche und Passivität, was dessen Dominanz herausfordert und ihm zugleich die Erlaubnis gibt, sich ihr weiter zu nähern.<sup>1025</sup> Das Gebet soll demnach zwar Effis Moral beschwören, sie vor einem selbst gewählten Sturz bewahren, gleichzeitig jedoch, gegenüber Crampas formuliert, den Sturz herbeiführen. Effi weiß also ganz genau, was passiert und was passieren wird.<sup>1026</sup> Ihre Selbstwahrnehmung als bedrohtes und wehrloses Geschöpf überträgt sie auf den umgebenden Raum, der entsprechend als übermächtig und Angst einflößend wahrgenommen wird. Ihr gegenüber Sidonie geäußerter Wunsch enthüllt jedoch, dass nicht die mehr oder weniger „konkrete“ Bedrohung durch Außen, durch den Schloon, durch den beengenden Wald und den Mangel an Luft und Licht, das „Problem“ ist, sondern sie selbst. *Sie* kann sich nicht in die gegebene Ordnung einfügen, die Grenzen ihres Lebensumfeldes akzeptieren und sucht, entsprechend ihrer Möglichkeiten, nach einem Ausweg, der sich nun in Form von Crampas darstellt. Es ist jedoch nicht der schlichte Trieb, der Effi in Crampas' Arme treibt, sondern ein „vielschichtiger Komplex psychisch, physisch und gesellschaftlich bedingter Sehnsüchte und Defizite“<sup>1027</sup>. Diese sind weder der Figur noch dem Leser eindeutig und unmittelbar zugänglich, sondern werden durch die Raumwahrnehmung erlebbar und durch die Raumbeschreibung, durch Symbole und Codes, deutlich gemacht.<sup>1028</sup> Das eindrücklichste Sinnbild ist dabei der Schloon: Er ist der Auslöser für den Umweg durch den dunklen Wald und für Crampas' Platz zur Linken. Seine Eigenschaften verweisen auf die Entsprechungen mit der menschlichen Psyche, die im „Sommer“, also in Zeiten der *Ruhe*, unangetastet bleibt, konfrontiert mit außergewöhnlichen Bedingungen jedoch

---

<sup>1023</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 185., S. 188, S. 189.

<sup>1024</sup> Vgl. D. Roth, Das literarische Werk erklärt sich selbst. Berlin 2012, S. 182.

<sup>1025</sup> Vgl. ebd., S. 182.

<sup>1026</sup> Vgl. ebd., S. 183.

<sup>1027</sup> K. Tebben, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Heidelberg 2011, S. 251.

<sup>1028</sup> Vgl. ebd., S. 251.

*Abgründe* aufweist:<sup>1029</sup> Wie das Wetter oder die Jahreszeiten ein Anschwellen des Wassers bewirken, fördert die unbefriedigende Ehe und der unterhaltsame Andere ein Bewusstsein für die Deprivationen der eigenen Situation. Unter den speziellen Bedingungen ihres sich darstellenden Lebens in Kessin „versinkt“ Effi.<sup>1030</sup> Zwar nicht in den Fluten, nicht im Schloon, aber, und das ist letztlich noch schlimmer, in den Armen des „Damenmann[s]“<sup>1031</sup>. Effi ist keine skrupellose Ehebrecherin, vielmehr fehlt es ihr an Standhaftigkeit sowohl gegenüber Crampas als auch gegenüber Innstetten. Ihr Drang nach Unterhaltung, ihre Kindhaftigkeit, die sich nicht verstandesmäßig äußert, sondern vielmehr bezogen ist auf ihre Naivität, befördern ihre Weigerung, Verantwortung für sich selbst zu übernehmen und die Konsequenzen ihrer Handlungen abzuschätzen. Somit ist Effi zwar nicht das passive, schutzlose Wesen, das sich nicht gegen Crampas‘ Avancen wehren kann, sie ist jedoch auch nicht so gewissenlos und selbstsüchtig, wie sie die Gesellschaft und zeitweise auch ihre Familie sieht.

Die Parallelität zwischen Schloon und Dachboden, die sich aus den Kommentaren Sidonies und Kruses ergibt, ebenso wie die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den Bäumen im Wald und den Interieurgegenständen im Flur des Kessiner Wohnhauses machen deutlich, dass die sich nun anschließende Affäre für Effi nicht der erhoffte Ausweg aus ihrer bedrückenden Situation darstellt. Zwar haben sich die Räumlichkeiten geändert, weg von einem beengenden Innen hin zu einem Außen, die *Atmosphäre* des Raumes, der Effi umgibt, bleibt jedoch dieselbe. Die außereheliche Beziehung ist für Effi, anders als für Melanie, nicht ein Mittel der Selbstfindung oder Identitätsentwicklung, sondern Ausdruck des Selbstverlustes.<sup>1032</sup> Zwar kommt Crampas ihrem Bedürfnis nach Unterhaltung, nach Grenzübertritt entgegen, die räumliche Verortung zeigt jedoch, dass Effi sich auch in dieser Beziehung mit Beschränkungen und männlicher Dominanz konfrontiert sieht. Der Schwellenraum, als naturnaher Raum eigentlich mit Effis Wesen in Verbindung gebracht, ist kein Raum der *freien Bewegung*, vielmehr geht von ihm eine ständige Bedrohung aus. Effi kann sich weder innerhalb des Innenraumes, des ehelichen Raumes, noch in einem Außen, einer Heterotopie oder einem Schwellenraum, tatsächlich entfalten oder findet dort Beheimatung. Ihr Selbst ist innen bedroht von dem Chinesen und dem Krokodil, außen von Schloon und Dunkelheit und in beiden Fällen von einer männlichen Dominanz, gegen die anzugehen, sie nicht im Stande ist.

Mit dem Kuss in dem Schlitten kommt es schließlich zu einem Grenzübertritt, der sich räumlich in dem Verlassen des ehelichen Innenraumes und dem Aufenthalt in einem Außenraum

---

<sup>1029</sup> Vgl. B. Hauschild, *Geselligkeitsformen und Erzählstruktur*. Frankfurt am Main [u. a.] 1981, S. 183.

<sup>1030</sup> Vgl. ebd., S. 183.

<sup>1031</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 122.

<sup>1032</sup> Vgl. K. Tebben, *Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe*. Heidelberg 2011, S. 281.

manifestiert. Innen- und Außenraum sind dabei semantisch aufgeladen und codieren im ersten Fall Normkonformität, im zweiten Fall den Normbruch. In den Schwellenraum ist sowohl das Innen als auch das Außen integriert. Die Enge des Schlittens, die Dunkelheit des Waldes sowie die Konnotationen des Schloons verweisen auf die Normierungen des Innen. Die Naturhaftigkeit der Umgebung und der Bezug zur Wasserthematik hingegen halten den Bezug zu einem Außen aufrecht. Dadurch sind innerhalb des Schwellenraumes auch die beiden, im Ausgangsraum angelegten, topologischen Teilmengen der Geschlossen- und der Offenheit präsent, die mit der semantischen Gegensätzlichkeit von Glück und Gefahr korrespondieren. Effis Grenzübertritt und ihre prinzipielle Hinwendung zum Außen und zur Offenheit entfernen sie somit noch weiter von dem in Hohen-Cremmen empfundenen und erhofften Glück.

## 9.2 „Es geht auch drüben nicht.“<sup>1033</sup> – Stines Zimmer

Die (sprachlich vermittelte) Landpartie und der Weg vom Friedhof zurück sind die einzigen Heterotopien, die in *Stine* auftauchen. Da sie mit der im Ausgangsraum angelegten Ordnung jedoch nur bedingt kontrastieren, sind diese Heterotopien weniger stark ausgeprägt als in den anderen hier untersuchten Romanen. Auch der im Folgenden untersuchte Schwellenraum in *Stine* entspricht nicht vollständig den Anforderungen, die an einen solchen gestellt werden. Der Grund hierfür wird bereits bei der Untersuchung des Ausgangsraumes deutlich. Stines Zimmer, als Teil des Ausgangsraumes, bildet schon eine Form der Heterotopie, steht also der grundsätzlich herrschenden Ordnung entgegen, beziehungsweise hinterfragt diese. Codiert unter anderem durch Stines Zimmer und ihren „Sep’ratschlüssel“<sup>1034</sup>, stellt Stine das Merkwürdige innerhalb des Gewöhnlichen dar. Ihre moralischen Auffassungen sowie ihr individueller Lebensweg unterscheiden sich von denjenigen ihrer näheren Umgebung. Innerhalb der Heterotopien wird insbesondere Stines Bindung an ihre Arbeit deutlich sowie die Konsequenz eines öffentlich-Werdens der nicht standesgemäßen Beziehung. Während Stines Weg zurück von Waldemars Begräbnis kann das Nebeneinander von Beobachten und Verstecken nicht mehr oder nur noch teilweise aufrechterhalten werden. Die im Ausgangsraum errichteten Schutzmechanismen der Öffnung und der Schließung stellen sich als illusorisch dar. Beide Elemente, Stines Individualität als Arbeiterin sowie die Existenz verschiedener Barrieren, die eine Privatheit ermöglichen, sind wesentlich für Stines Charakter und ihr Bestehen in der Welt. Die heterotopischen Räume bestätigen dadurch Stines *Sonderrolle* innerhalb des Ausgangsraumes, innerhalb ihrer heimatischen Verortung. Sie stehen zudem in direktem Bezug zu ihrem Zimmer, zu ihrem eigenen,

---

<sup>1033</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 92. (i. O. kursiv)

<sup>1034</sup> Ebd., S. 5.

privaten Raum, in dem ebenfalls ihre Standeszugehörigkeit sowie die Existenz der Barrieren und die Möglichkeit des Versteckens und der Geheimhaltung präsent sind. Innerhalb des Schwellenraumes werden diese Elemente durch Waldemar angetastet. Der Grenzübertritt geschieht somit einmal durch Waldemar und einmal durch Stine selbst.

Nachdem Waldemar mit seinem Onkel und dem Baron gesprochen hat, geht er zu Stines Wohnung, um ihr von seinen Plänen zu berichten.

„Stine stand oben am Fenster. Er grüßte mit der Hand und stieg dann in ihre Wohnung hinauf.

Stine empfing ihn schon an der Thür, glücklich ihn zu sehen, aber doch mit einem Anflug von Sorge, weil er sonst nie vor Dämmerstunde kam.“<sup>1035</sup>

Stine ist räumlich zweimal hintereinander in einem heterotopischen „Dazwischen“ verortet. Im Ausgangsraum wird deutlich, dass das Oben semantisch aufgeladen ist und gegenüber dem Unten etwas Merkwürdiges darstellt. Das Fenster als Element der sozialen Kontrolle, wie es sich im Ausgangsraum darstellt, verweist auf die Grenze, die das Merkwürdige von dem Gewöhnlichen trennt, es aber auch zu ihm in Beziehung setzt. Stine wird somit deutlich mit der Semantik des Merkwürdigen belegt. In den anderen Szenen, die sich innerhalb ihres Zimmers abspielen, wird auf eine derart deutliche räumliche Verortung verzichtet. Ihr Zimmer, in dem sich das nun folgende verhängnisvolle Gespräch abspielt, wird nun zu einem Schwellenraum, weil Stine hier, noch deutlicher als sonst, als das *Merkwürdige* auftritt. Das idyllische Bild, das Waldemar von ihrer gemeinsamen Zukunft zeichnet, wird von Stine zurückgewiesen: „Du willst nach Amerika, weil es hier nicht geht. Aber glaube mir, *es geht auch drüben nicht*.“<sup>1036</sup> Die schlichte räumliche Verlagerung bedeutet für sie keine Verbesserung ihrer Situation. Auch die Tatsache, dass Waldemars Familie sich gegen die Beziehung ausspricht, hindert sie an einer gemeinsamen Zukunft: „Es ist gegen das vierte Gebot, und wer dagegenhandelt, der hat keine ruhige Stunde mehr [...]“<sup>1037</sup> Hier wird deutlich, wie stark Stine in ihren moralischen Auffassungen verhaftet ist, die für sie eine größere Bedeutung haben, als das persönliche Glück. Damit spricht sie sich auch gegen das im Ausgangsraum angelegte *Nebeneinander* zweier Ordnungssysteme aus und beruft sich auf *eines* der beiden, das *offizielle*, zu dem die Treue gegenüber der Familie beziehungsweise die Ehrung der Eltern gehören. Mit ihrer Positionierung entzieht sie sich der im Ausgangsraum herrschenden opportunen Wechselseitigkeit moralischer Zuschreibungen. Stines Zurückweisen der Flucht nach Amerika verlagert die weitere Entscheidung über die Zukunft der Beziehung in das „Hier“, in ihren direkt umgebenden Raum. Ihr Glaube an die Gültigkeit des vierten Gebots und das damit zusammenhängende Stellungbeziehen stattet diesen

---

<sup>1035</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 91. (Hervorh. N. H.)

<sup>1036</sup> Ebd., S. 92. (Hervorh. i. O.)

<sup>1037</sup> Ebd., S. 95.



Raum mit einer Ordnung aus, die eine gemeinsame Zukunft mit Waldemar unmöglich macht. Stines Zimmer wird so zu einem Schwellenraum, der der siebten Forderung, die an eine Heterotopie gestellt wird, entspricht:

Da sich der Ausgangsraum durch eine Verknüpfung zweier Ordnungssysteme auszeichnet, muss eine Heterotopie diese Verknüpfung als wirr und ungeordnet konnotieren und sich entweder auf eines der beiden Ordnungssysteme berufen oder ein neues entwerfen.<sup>1038</sup>

Während innerhalb des Ausgangsraumes ihr ungewöhnlich-Sein akzeptiert, beziehungsweise bekannt ist, zeigt sich dieses im Schwellenraum für Waldemar und den Leser als überraschend. Es geht hier nicht um eine Veränderung von Stines Wesen, um eine Weiterentwicklung, eine Selbstfindung oder den Versuch einer Selbstverwirklichung wie beispielsweise in *L' Adultera* oder *Effi Briest*, sondern im Gegenteil um die Bestätigung der von Beginn an prinzipiell entworfenen Ordnung und Stines Verortung innerhalb dieser. Dass der Leser und Waldemar überrascht sind, liegt nicht an Stines undurchsichtigem Wesen, sondern an persönlichen Projektionen, Erfahrungen und Erwartungen. Mit der Ablehnung von Waldemars Vorschlag, nach Amerika zu gehen, bricht sie mit dem (literarischen) Stereotyp. In dem Bruch dieser von Waldemar an sie herangetragenen Erwartungen besteht der Grenzübertritt Stines. Aus Sicht des Lesers und des Geliebten verlässt sie den Teilbereich des Gewöhnlichen und wechselt in denjenigen des Merkwürdigen. Gleichzeitig bestätigt sie jedoch genau damit ihre von Beginn an bestehende Verortung als das Merkwürdige innerhalb des Gewöhnlichen. Der Grenzübertritt ist somit innerfiktional zwar folgenschwer, strukturell jedoch weit weniger ausgeprägt als beispielsweise Melanies „Wandeln unter Palmen“. Auch Waldemar begeht einen Grenzübertritt und bricht mit einer Erwartung. Durch seinen Vorschlag, nach Amerika zu gehen, integriert er in den schon heterotopischen Schwellenraum eine weitere Heterotopie. Wie auch die von Stine geschilderte Landpartie lediglich sprachlich einen Raum jenseits der Norm öffnet, bleibt auch die Flucht nach Amerika eine verbal konstruierte Utopie. Diese trägt dennoch heterotopische Züge. Amerika als Vorstellungsraum kommentiert den umgebenden Raum, da dort die Standestrennung vermeintlich aufgehoben werden kann. Er stellt der herrschenden Enge des Ausgangsraumes eine sprachlich vermittelte Öffnung gegenüber. Waldemar verkennt jedoch Stines eigentliches Wesen, ihre moralischen Anschauungen, ihre Bindung an ihre heimatliche Verortung sowie die Bedeutung, die ihre Erwerbstätigkeit für sie hat. Mit Widerstand gegen seine Pläne hat er zwar gerechnet, er ist jedoch bereit, sich abseits seiner sozialen Umgebung, in der Ferne, eine private Idylle, beziehungsweise Utopie zu schaffen. Dass es nun Stine ist, die seine Pläne endgültig zu

---

<sup>1038</sup> Vgl. dazu KAPITEL 5.5 STINE – DER MERKWÜRDIGE RAUM.

Nichte macht und sich als Vertreterin des „Allgemein-Gesellschaftliche[n]“<sup>1039</sup> entpuppt, lässt sein Weltbild einstürzen:<sup>1040</sup>

„Ich bin aus den Vorurteilen heraus und nun willst Du sie haben. Ich beschwöre Dich, Stine, mach Dich frei davon, und vor allem entschlage Dich Deiner Ängstlichkeiten.“<sup>1041</sup>

Aber Stine macht sich nicht „frei“. Ihre moralischen Grundsätze sind zu stark. Problematisch ist für sie außerdem, dass Waldemar die von ihr subtil gesetzten Grenzen nicht akzeptiert. In der Beziehung zu ihm war für Stine bisher wesentlich, dass das „Eigentliche“ nicht direkt ausgesprochen wurde. Die Beziehung wurde dadurch in einen Verschwiegenheitsraum verlagert, aus dem heraus, so ihre Hoffnung, sie nicht auf den umgebenden Raum wirkt. Das Private konnte Privat bleiben. Der Schutzmechanismus des Versteckens, wesentlich für die Ordnung des Ausgangsraumes, funktioniert nun, da Waldemar seine Gedanken und Gefühle offen ausspricht, nicht mehr: „Jetzt hast Du das Wort gesprochen und nun ist es vorbei, vorbei, weil die Menschen davon wissen.“<sup>1042</sup> Durch Waldemars Worte wird das private verschwiegene Glück zu einer nicht mehr zu leugnenden Tatsache, aus Waldemars Liebesbekenntnis ein performativer Sprechakt. Auf diese Weise in einen öffentlichen Raum integriert, kann die nicht regelkonforme Liebe nicht mehr zurückgenommen werden. Sie bleibt als störendes Element vorhanden und muss erneut ausgelagert werden. Genau dies tut Stine, indem sie Waldemar fortschickt. Durch das Gespräch mit Waldemar wird Stines Zimmer von einem schützenden Raum zu einem Raum der Öffentlichkeit. Diese Öffentlichkeit ergibt sich durch den performativen Charakter von Waldemars Bekundungen, durch die das Kernelement der Beziehung, die Verschwiegenheit, aufgehoben und diese so sichtbar gemacht wird. Stine kann nun auch vor sich selbst nicht mehr von der Harmlosigkeit der Besuche überzeugt sein, wird also selbst zu einem Teil der Öffentlichkeit, deren Normen und Regularien sie mitträgt und gegen die sie sich zu wehren nicht im Stande ist. Stines Zimmer, als Raum, in dem sich diese Wandlung vollzieht, verliert so seinen wesentlichen Charakter als Schutz- und Rückzugsraum. In ihm müssen nun dieselben Regeln wie im Außen gelten. Die moralische Grauzone, die Stine für ihre Schwester gelten lässt, kann sie sich selbst nicht schaffen. Stine wird ihre heimatliche Verortung entzogen. Sie kann in der so entstehenden Welt nicht existieren und mit den Folgen ihrer Entscheidung nicht leben. Dieser Raumverlust steigert sich nach Waldemars Begräbnis: Sie ist zu schwach, um in ihr Zimmer zu gelangen.

---

<sup>1039</sup> B. Müller-Kampel, Theater-Leben. Theater und Schauspiel in der Erzählprosa Theodor Fontanes, Frankfurt am Main 1989, S. 58.

<sup>1040</sup> Vgl. ebd., S. 58.

<sup>1041</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 96.

<sup>1042</sup> Ebd., S. 93.

### 9.3 „Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen.“<sup>1043</sup> – Das Palmenhaus

In *L' Adultera* tauchen insgesamt vier heterotopische Räume auf: Auf dem Wasser, bei der Landpartie, auf der Hochzeitsreise und auf dem Balkon. Alle diese Heterotopien stehen mit Rubehn in Verbindung und ermöglichen beziehungsweise zwingen Melanie dazu, sich mit ihrer aktuellen Lebenssituation, mit ihrer Ehe oder den Konsequenzen des Ehebruchs auseinanderzusetzen. Mit Ausnahme der Hochzeitsreise handelt es sich bei den Heterotopien um naturnahe Räume, die dem eigentlichen Wesen Melanies nahestehen. Melanie kann innerhalb dieser Räume unabhängig von Van der Straaten als Individuum auftreten und sich so einer Typisierung und Serialität entziehen. Sie verlässt dabei *kurzzeitig* das topologische Feld des Drinnen, das mit der Semantik der Kopie belegt ist und mit Van der Straaten in Verbindung steht, und betritt das Draußen, das die Semantik der Individualität trägt ist und an Melanie gebunden ist. An dem Gespräch über das Tintoretto Gemälde zu Beginn der Handlung und der sich anschließenden Reflexion über Ordnung, Konvention und Moral wird deutlich, dass in Melanies Ausgangsraum bereits eine Öffnung integriert ist und er weniger statisch bestimmt ist als beispielsweise derjenige Effi Briests. Auch Melanies Bewegung hin zu dem *Fenster* verweist auf die Möglichkeit einer solchen Öffnung und auf die Integration des Draußen in das Drinnen. Die grundsätzliche Ordnung, die der Ausgangsraum vorgibt, impliziert bereits einen „einfachen Grenzübertritt“. Um in den Zielraum zu gelangen, mit der bestehenden Norm also vollständig zu brechen, muss Melanie *mehrere* Grenzen überschreiten. In *L' Adultera* taucht somit nicht nur ein Schwellenraum auf, sondern zwei. Innerhalb des ersten (und relativ stereotypen) Schwellenraumes kommt es zu dem Vollzug des Ehebruchs. In dem zweiten Schwellenraum geht es um die Konsequenzen der Affäre und um Melanies endgültigen Bruch mit Van der Straaten.

Einige Tage nach der Landpartie ist Melanie mit der Organisation eines Tagesprogramms für den Hausgast beauftragt, da Van der Straaten geschäftlich verhindert ist:

„Dann hab' ich vor, unseren lieben Freund, [...], mit den Schätzen und Schönheiten unsrer Villa bekannt zu machen. [...] Ich habe vor mit Deinem Obstgarten zu beginnen und dem Obstgarten das Palmenhaus und dem Palmenhause das Aquarium folgen zu lassen.“<sup>1044</sup>

Wie bereits dargestellt, ist die Tiergartenvilla, um die es hier geht, deutlich Melanie zugeordnet. Dadurch wird Melanies Führung zu einer Bekanntmachung mit ihr selbst. Rubehn wird nicht die „Schätze und Schönheiten“<sup>1045</sup> der Villa und des Gartens kennenlernen, sondern diejenigen der Hausbewohnerin. Bei den Räumen, die Melanie dem Gast zeigen will, handelt es sich um

<sup>1043</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 95.

<sup>1044</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 84.

<sup>1045</sup> Ebd., S. 84.

Räumlichkeiten, die mit Naturhaftigkeit und Exotik in Verbindung stehen und somit einen Bezug zu Melanies Wesen herstellen. Der Obstgarten, der zuerst betreten wird, kann darüber hinaus als Anspielung auf den biblischen Paradiesgarten und die Verführung des Mannes verstanden werden. Melanie tritt während des Spazierganges zwar nicht aktiv als Verführerin auf, sie nimmt jedoch Rubehns Arm und signalisiert damit die Möglichkeit der körperlichen Annäherung.<sup>1046</sup> Bevor der Rundgang beginnt, warnt Van der Straaten scherzhaft vor dem Aquarium und berichtet von einer sich kürzlich ereigneten Überschwemmung:

„Nicht mehr und nicht weniger als einen Ausbruch, eine Eruption [...]. Denken Sie sich, eine der großen Glasscheiben platzt, Ursache unbekannt, [...], und siehe da, ehe wir drei zählen können, steht unser ganzer Aquariumflur nicht nur handhoch unter Wasser, sondern auch alle Schrecken der Tiefe zappeln um uns her, und ein großer Hecht umschnopert Melanie's Fußtaille [...]. Und in einem Anfälle wahnsinniger Eifersucht hab' ich ihn schlachten lassen [...].“<sup>1047</sup>

Der Raum des von Melanie geplanten Programmpunktes, das Aquarium, wird durch diese Geschichte mit Gefahr und Eifersucht in Verbindung gebracht. Die Gefahr geht dabei, wenn auch nicht existenziell, von dem flutenden Wasser aus, das sich unkontrollierbar in den Flur ergießt. Auch während der Bootsfahrt wurde das Wasser als Auslöser eines Kontrollverlustes gekennzeichnet. Aus diesem Wasser kommt nun der Hecht, der sich der Ehefrau annähert und entsprechend bestraft wird. Damit nimmt Van der Straaten unbewusst die weitere Entwicklung vorweg. Ebenso wie der Hecht wird sich auch Rubehn der Ehefrau annähern. Ebenso wie der Schloon in *Effi Briest* bricht das Wasser unvorhergesehen hervor und entspricht dem vermeintlichen Hervorbrechen der weiblichen Leidenschaftlichkeit. Während der Schloon in *Effi Briest* jedoch eine tatsächliche Bedrohung darstellt, ist das zerspringende Aquarium eher eine unterhaltsame Episode, die lediglich für den Hecht tragisch endet. Auch wird der Raum des Aquariums von Melanie und Rubehn tatsächlich gar nicht betreten, sondern besteht nur durch die erzählerische Vermittlung Van der Straatens. Hieran wird deutlich, dass auch der eigentliche Ehebruch in *L' Adultera* nicht dieselbe Bedeutung hat wie in *Effi Briest*. Zwar bricht auch Melanie mit der herrschenden Konvention und sieht sich, ähnlich wie Effi, mit gesellschaftlichen Sanktionen konfrontiert, ihr eigentliches „Vergehen“ besteht jedoch in der Ablehnung Van der Straatens Angebot, über die Affäre hinwegzusehen. Damit wird der stattfindende erste Grenzübertritt, die körperliche Annäherung, ebenso wie das platzende Aquarium zur Nebensächlichkeit. Zu diesem ersten Grenzübertritt kommt es im Palmenhaus:

„Wenige Schritte noch und sie befanden sich wie am Eingang eines Tropenwaldes und der mächtige Glasbau wölbte sich über ihnen.“<sup>1048</sup>

<sup>1046</sup> Vgl. Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 86.

<sup>1047</sup> Ebd., S. 84.

<sup>1048</sup> Ebd., S. 93.

Der „Tropenwald“<sup>1049</sup> stattet diesen Schwellenraum mit dem Element der Exotik aus und rückt ihn dadurch in die Nähe Melanies, deren Bezug zum Exotischen sich unter anderem an dem grauen Kakadu, den sie in ihrem Zimmer beherbergt, andeutet. Der Gärtner Kagelmann zeigt Rubehn und Melanie den Weg: „Da wo der kleine Tisch is un die kleinen Stühle, das ist der beste Platz, un is wie ne Laube, un ganz dicht.“<sup>1050</sup>

„Wirklich, es war eine phantastisch aus Blattkronen gebildete Laube, fest geschlossen, und überall an den Gurten und Ribben der Wölbung hin rankten sich Orchideen, die die ganze Kuppel mit ihrem Duft erfüllten. Es athmete sich wonnig aber schwer in dieser dichten Laube; dabei war es, als ob hundert Geheimnisse sprächen, und Melanie fühlte, wie dieser berausende Duft ihre Nerven hinschwinden machte. Sie zählte zu jenen von äußeren Eindrücken, von Luft und Licht abhängigen Naturen zu, die der Frische bedürfen, um selber frisch zu sein.“<sup>1051</sup>

Die Laube, in der es zum Grenzübertritt, zum tatsächlichen Ehebruch, kommt, ist zwar ein naturnaher, exotischer Raum und steht als solcher dem ehelichen Raum entgegen, jedoch ist er wesentlich bestimmt durch seine *Geschlossenheit*. Die Laube verhindert ein Gesehen-Werden und befördert dadurch die körperliche Annäherung. Sie entwirft innerhalb des „Tropenwald[es]“<sup>1052</sup> ein *Drinne*n und verweist dadurch auf den Ausgangsraum. Der Schwellenraum bildet somit keinen *vollständigen* Kontrast zu dem ehelichen Innenraum, sondern *variiert* vielmehr den ehelichen und den privaten Raum Melanies. Auch hier sieht Melanie sich mit einer Form der Dominanz konfrontiert. Diese geht, anders als im ehelichen Raum, nicht von einem Mann aus, sondern von dem Raum selbst. Die herrschende Atmosphäre, die drückende Schwüle und der Geruch der Orchideen, lassen sie die Kontrolle verlieren. Wie auch Effi Briest in dem Wald, den der Schlitten durchquert, eine Enge empfindet, so fühlt auch Melanie sich beinahe bedroht von der Umgebung. Sowohl in *Effi Briest* als auch in *L' Adultera* hat der Mangel an *Luft und Licht* die Passivität der Frauen zur Folge, die sich „plötzlich“ einer Übermacht gegenübersehen. Diese Übermacht ist in beiden Fällen codiert durch den umgebenden Raum, den die Frauen nicht objektiv wahrnehmen, sondern auf ihn das eigene Gefühl übertragen. Doch nicht von dem bedrückenden Raum geht die tatsächliche „Gefahr“ aus, sondern von ihrem eigenen Bedürfnis, sich Crampas beziehungsweise Rubehn hinzugeben. Der Kausalzusammenhang, der hier durch den Erzähler hergestellt wird, ist somit falsch: Es ist nicht der Raum, der auf Melanie wirkt und ihr die Sinne schwinden lässt, sondern es ist *sie selbst*, die die Kontrolle aufgibt und den umgebenden Raum entsprechend übermächtig wahrnimmt:

---

<sup>1049</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 93.

<sup>1050</sup> Ebd., S. 93.

<sup>1051</sup> Ebd., S. 93f.

<sup>1052</sup> Ebd., S. 93.

„[D]iese weiche, schlaffe Luft machte sie selber weich und schlaff und die Rüstung ihres Geistes lockerte sich und löst sich und fiel.“<sup>1053</sup>

An die Stelle der Selbstdisziplin tritt die *empfundene* Beeinflussung durch das Außen. Die Thematik des Ausgeliefertseins zeigt sich bereits bei der Bootsfahrt auf dem Wasser. Melanies beginnender Kontrollverlust wird dort durch die empfundene Temperatur codiert. Kälte korrespondiert dabei mit Selbstsicherheit und Selbstbewusstsein.<sup>1054</sup> Ausgehend von der Raumbeschreibung kann davon ausgegangen werden, dass im Palmenhaus eine schwüle Hitze herrscht beziehungsweise wahrgenommen wird. Ebenso wie bei der Bootsfahrt geht die Temperaturempfindung mit dem Verlust Melanies Selbstsicherheit einher. Angesichts der Wärme gibt sie ihre moralischen Bedenken auf und lässt sich auf Rubehns Annäherung ein. Das Gefühl des Kontrollverlusts bleibt auch nach dem Verlassen des Palmenhauses bestehen:

„Aber Melanie sah vor sich in und schwieg und war weit fort. Auf hoher See. Und in ihrem Herzen klang es wieder: Wohin treiben wir?!“<sup>1055</sup>

Sie selbst stellt den Bezug zwischen der Bootsfahrt und dem Aufenthalt unter Palmen her. Das Wasser und die heiße, drückende Luft veranlassen sie in beiden Situationen zu einem Treibenlassen, gegen das sie selbst nicht ankommt oder nicht ankommen will. In dem Schwellenraum des Palmenhauses kann Melanie ihr Bedürfnis nach Leidenschaftlichkeit befriedigen, das ihr der Ausgangsraum und die Ehe verwehren. Das Palmenhaus und insbesondere die kleine Laube stellen dadurch eine Illusionsheterotopie dar, da sie den umgebenden Raum, das Gelingen der Vernunfteheliche, als realitätsfern kommentieren. Diese Ehe und die damit verbundene Lebenssituation sind es, die Melanie in die Arme Rubehns treibt. Der Ehebruch rührt weniger von einer „plötzlichen und unbezwingbaren Passion“<sup>1056</sup> her, sondern vielmehr von einem unbestimmten Gefühl der Sehnsucht und der Unzufriedenheit. Durch die Begegnung mit Rubehn wird Melanie dieses Gefühl verstärkt bewusst.<sup>1057</sup>

### 9.3.1 „Es beginnt früh“<sup>1058</sup> – Das Feuer und die Treppe

Bei dem zweiten Schwellenraum, der in *L' Adultera* auftaucht, handelt es sich um Melanies Zimmer, in dem sie ein Gespräch mit der Dienerin Christel über einen vermeintlich ähnlichen Fall des Ehebruchs führt und in dem das letzte Gespräch zwischen ihr und Van der Straaten stattfindet. Dieses Gespräch und Melanies Positionierung gegenüber dem Ehemann stellt (auch für Van der Straaten) einen deutlicheren Grenzübertritt dar, als der physische Ehebruch im

---

<sup>1053</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 94.

<sup>1054</sup> Vgl. U. Schürmann, Der „Fontanesche Treibhauseffekt“. In: *Fontane Blätter* 83 / 2007, S. 54.

<sup>1055</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 95.

<sup>1056</sup> I. von der Lühe, „Wer liebt, hat recht“. In: *Fontane Blätter* 61 / 1996, S. 117.

<sup>1057</sup> Vgl. ebd., S. 117.

<sup>1058</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S.119.

Palmenhaus. Melanie und Christel packen die Tasche für die in der Nacht geplante Flucht mit Rubehn, als Van der Straaten eintritt. Er hörte von Melanies Plänen und bittet sie nun, bei ihm und den Kindern zu bleiben. Der betrogene Ehemann agiert dabei nicht voller Wut oder Kränkung, sondern verständnisvoll und „geschäftsmäßig“<sup>1059</sup>. Mit dieser Gesprächshaltung korrespondiert seine räumliche Verortung: „Er schob einen Fauteuil an das Feuer, ließ sich nieder [...]“<sup>1060</sup> Melanie warf zuvor, während des Gesprächs mit Christel, Holzscheite in den Kamin, um das Feuer nicht ausgehen zu lassen. Van der Straatens unbewusste Bewegung hin zu demjenigen Inteieurgegenstand, mit dem sich zuvor Melanie intensiv beschäftigte, entspricht nicht nur einer räumlichen Annäherung an die Ehefrau, sondern codiert auch seinen Versuch, sich ihr emotional zu nähern. Er ist bemüht, die Situation nachzuvollziehen, sich in ihre Position zu (ver-) setzen. Ihr gegenüber sitzend, bietet er ihr an, über den Ehebruch hinwegzusehen und auch das ungeborene Kind als das seine zu akzeptieren. Er handelt mit diesem Vorschlag entgegen dem preußisch konservativen Ehrenkodex. Er weiß um die Bedingungen des Zustandekommens seiner Ehe, weiß, dass es nicht Liebe war, die Melanie zu einer Heirat bewogen hat. Für ihn geht es um die Aufrechterhaltung des Bildes dieser Ehe, für das er den eigenen Stolz zu überwinden bereit wäre. Er bietet die gesellschaftskonforme Lösung eines privaten Problems an, die Wahrung einer Illusion nach außen. Doch Melanie lehnt seinen Vorschlag ab:

„Sie schwieg einen Augenblick und bog sich rechts nach dem Kamin hin, um ein paar Kohlenstückchen in die jetzt hellbrennende Flamme zu werfen. Aber plötzlich [...] sagte sie mit der ganzen Lebhaftigkeit ihres früheren Wesens: [...] Ich will fort, nicht aus Schuld, sondern aus Stolz, und will fort, um mich vor mir selber wieder herzustellen. Ich kann das kleine Gefühl nicht länger ertragen, das an aller Lüge haftet; ich will wieder klare Verhältnisse sehen und will wieder die Augen aufschlagen können. Und das kann ich nur, wenn ich gehe, wenn ich mich von Dir trenne und mich offen und vor aller Welt zu meinem Thun bekenne.“<sup>1061</sup>

Melanie entscheidet sich gegen das Leben innerhalb der sozial anerkannten Norm und wählt stattdessen die Selbsterfüllung und Selbstachtung. Die von Van der Straaten angebotene Lösung widerspricht ihrem eigenen Moralempfinden. Sie kennt die Bedeutung und die Konsequenzen ihrer Handlung und sucht die Konfrontation mit sich selbst sowie der Gesellschaft und wehrt sich damit gegen Van der Straatens Bagatellisierung des Ehebruchs und dessen Gründe.<sup>1062</sup> Durch dieses *selbstbestimmte* Handeln kann sie sich, anders als Effi oder Cécile, die Neurose, den körperlichen und emotionalen Zusammenbruch ersparen.<sup>1063</sup> Auffällig in dieser Szene ist, dass zum dritten Mal kurz nach einander das Feuer thematisiert wird, das den

---

<sup>1059</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S.112.

<sup>1060</sup> Ebd., S.112.

<sup>1061</sup> Ebd., S. 117.

<sup>1062</sup> Vgl. K. Tebben, *Der Roman dahinter*. In: *German life and letters*. 55(4) / 2002, S. 360.

<sup>1063</sup> Vgl. D. Mende, *Frauenleben*. München 1980, S. 196.

Bezug herstellt zu den heterotopischen Räumen auf dem Wasser und im Palmenhaus. Melanie ist darum bemüht, das Feuer am Brennen zu halten, also *Wärme* zu erzeugen. Löste diese auf dem Wasser und im Palmenhaus eine Unsicherheit, einen Kontrollverlust, aus, so zeigt sich hier, dass Melanie, sobald sie sich um das Feuer kümmert, Selbstsicherheit erlangt. Auch in dem Gespräch mit Christel bezieht sie aus dieser Tätigkeit scheinbar eine Kraft, positioniert sich und wehrt sich gegen die Vergleichbarkeit ihrer Geschichte:

„Melanie hatte während Christel sprach, ein paar Holzscheite auf die Kohlen geworfen, so daß es wieder prasselte, und sagte: ‚Du meinst es gut. Aber so geht es nicht. Ich bin doch anders.‘“<sup>1064</sup>

Die sich verändernde Konnotation der Temperatur korrespondiert mit Melanies sich verändernder Identität. Bisher war sie beeinflussbar von äußeren Umständen, von Wärme, Kälte, dem Treiben auf dem Fluss, dem Duft der Orchideen und der drückenden Luft. Auch gegenüber Rubehn agierte sie größtenteils passiv und erlebte sich auch im Umgang mit Van der Straaten als relativ handlungsunfähig. Mit der Entscheidung, den ungeliebten Ehemann zu verlassen und für das persönliche Glück einzustehen, positioniert sie sich, handelt aktiv und setzt sich für sich selbst ein. Die äußeren Umstände, die an sie herangetragen Forderungen, Erwartungen oder auch Bitten können sie nun nicht mehr von ihrem Vorhaben abbringen. Auch das physische Empfinden der Temperatur wirkt sich nun nicht mehr auf den psychischen Zustand aus. Bisher bedurfte es eines *äußeren* Antriebs, um „in Bewegung zu kommen“, um sich bewusst zu werden über die eigene Lebenssituation. An die Stelle des treiben-Lassens im Geheimen setzt Melanie nun die aktive Gestaltung ihrer Lebensumstände. Sie selbst ist es, die für die Raumtemperatur verantwortlich ist, diese gestaltet. Es ist in dieser Szene also weniger der Raum, der die Umbruchsituation der Figuren codiert, sondern die herrschende Temperatur sowie die individuelle Verortung der Personen innerhalb des Raumes. Durch ihre aktive Gestaltung tritt Melanie aus der Gastrolle, die sie innerhalb des Ausgangsraumes einnimmt, heraus. Nicht mehr Van der Straaten gestaltet den Raum, sondern sie. Entsprechend ist sie es, die den weiteren Verlauf des gemeinsamen Lebens bestimmt. Der Raum entspricht damit den Anforderungen, die an eine Heterotopie gestellt werden, indem hier eine Neuverortung und der Entwurf einer neuen und *eindeutigen* Ordnung, einer *eigenen* Moral möglich sind. Der umgebende eheliche Raum wird dadurch als „ungeordnet [...] und wirr“<sup>1065</sup> kommentiert, da hier das Nebeneinander von gesellschaftlichem Schein und persönlichem Sein angestrebt wird, dem Melanie die Eindeutigkeit und Radikalität ihrer Entscheidung entgegensetzt.

---

<sup>1064</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 110.

<sup>1065</sup> M. Foucault, *Andere Räume*. Leipzig 1990, S. 45.



Melanie macht sich auf den Weg zum Bahnhof und will, ohne die Kinder noch einmal zu sehen, das Haus verlassen. Christel bietet ihr an, sie die Treppe hinunterzubegleiten:

„Aber Melanie wies es zurück und sagte: ‚Laß Christel, ich muß nun meinen Weg allein finden.‘ Und auf der zweiten Treppe, die dunkel war, begann sie wirklich zu suchen und zu tappen.

„Es beginnt früh,‘ sagte sie.“<sup>1066</sup>

Der Weg die Treppe hinunter wird für Melanie zum Sinnbild des Neuanfangs. Sie ist sich bewusst, welche Schwierigkeiten auf sie und Rubehn zukommen, mit welchen gesellschaftlichen Sanktionen sie möglicherweise konfrontiert sein werden und „erprobt“ deren Bewältigung auf der dunklen Treppe. Der Raum wird zum Code des gesellschaftlichen Kreises. Beide erfordern Vorsicht, Neuorientierung und bergen Gefahr. Mit Melanies Betreten der Treppe kommt es zum eindeutigen Bruch mit ihrem bisherigen Leben. Sie verlässt den ehelichen Raum und tritt in das Draußen, überschreitet die im Ausgangsraum deutlich werdende Grenze.<sup>1067</sup> Diese Grenze teilt das topologische Feld der individuellen Verortung in die Teilmengen draußen und drinnen, mit denen die Semantik von positiv und negativ einhergeht. Ihr selbstbestimmtes Handeln, ihr Verlassen der Wohnung und des Ehemannes, ist entsprechend positiv konnotiert, trotz und gerade, weil es die Auseinandersetzung mit Hindernissen, hier versinnbildlicht durch die Treppe, erfordert. Ihr Weg die Treppe hinunter zeigt, dass Melanie sich bewusst den auf sie zu kommenden Problematiken stellt und diese aktiv sucht, um sich selbstbestimmt in der Welt zu verorten. War der eheliche Innenraum dominiert von ihrem Ehemann und sie selbst eher Gast in dessen Räumlichkeiten, so kann sie nun ihrem Bedürfnis nach physischer und psychischer *Bewegung* nachgeben und aus der Passivität heraustreten.

#### 9.4 „Wasserkorso geht nicht“<sup>1068</sup> – Das Jeu

In *Irrungen Wirrungen* tauchen insgesamt nur zwei Heterotopien auf. Der Raum der Landpartie am Rande der Stadt und die Gegend um den Friedhof, die Botho allein betritt. Der Schwellenraum, der im Folgenden untersucht wird, entsteht innerhalb des ersten heterotopischen Raumes bei Hankels Ablage. Nach dem Frühstück wollen Botho und Lene mit einem Segelboot zu einem halbtägigen Ausflug aufbrechen. Botho mahnt zur Eile, da Lachen und Stimmen die Ankunft weiterer Gäste ankündigen.

„Aber ehe sie noch den Wassersteg erreichen konnten, sahen sie sich bereits umstellt und eingefangen. Es waren Kameraden und noch dazu die intimsten: Pitt, Serge, Balafgré. Alle drei mit ihren Damen.“<sup>1069</sup>

---

<sup>1066</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 119.

<sup>1067</sup> Vgl. zur Bedeutung dieses Draußen KAPITEL 10.1.1.2 MELANIE UND LENE – BEGEGNUNGEN MIT DER WELT.

<sup>1068</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 91.

<sup>1069</sup> Ebd., S. 89.

Es sind nicht nur weitere Gäste, die Bothos und Lenes Einsamkeit stören, sondern Freunde Bothos, denen er nicht aus dem Weg gehen kann. Die Idylle wird gestört und die Heterotopie als *Fluchtraum* zerstört. Die Desillusion, die sich sowohl bei Botho als auch bei Lene am Abend zuvor mehr oder weniger bewusst einstellte, erreicht ihren Höhepunkt. Das geheime Glück, die Vorstellung von einer Zweisamkeit jenseits der Öffentlichkeit, stellt sich als Illusion dar. Mit der Ankunft der Freunde dringt diese Öffentlichkeit, Bothos sozialer Raum, in den Fluchtraum der Liebenden ein. Hankels Ablage ist nicht mehr ein ferner Raum jenseits des „großstädtischen Getreibe[s]“<sup>1070</sup>, sondern wird ein Teil dessen und ist durch die touristische Erschließung für jedermann jederzeit zugänglich. Die Vorstellung eines abgeschlossenen, vollständig „sicheren“ Raumes, in dem eine „unangemessene“ Beziehung unabhängig von der gesellschaftlichen Realität gelebt werden kann, zeigt sich als naiv.

Die ankommenden Männer verwenden bei der Vorstellung ihrer Begleiterinnen Namen aus Schillers *Die Jungfrau von Orleans*. Durch die Offensichtlichkeit dieser Decknamen wird schnell deutlich, dass es sich bei den Frauen um „Halbweltdamen“<sup>1071</sup> handelt. Auch Bothos Kameraden flüchten in die vermeintliche Abgeschiedenheit von Hankels Ablage, um ihren geheimen Liebschaften nachzugehen. Die Aufwertung der Frauen durch die Namensgebung intendiert, die augenscheinliche geschlechtliche und gesellschaftliche Realität, die ihren „Beziehungen“ zu den Prostituierten aus niederen Klassen zugrunde liegt, zu überdecken.<sup>1072</sup>

„Botho sah, welche Parole heute galt, und sich rasch hineinfindend, entgegnete er, [...], mit leichter Handbewegung auf Lene: ‚Mademoiselle Agnes Sorel.‘“<sup>1073</sup>

Botho lässt sich sofort auf das Spiel ein und gibt Lene den Namen der Geliebten Karls VII. Damit setzt er Lene den professionellen Mätressen gleich, die sehr genau um die Konditionen ihrer Beziehungen wissen. Anders als Lene ist keine von ihnen an einer emotionalen Verbindung zu den Männern interessiert. Der Vergleich mit ihnen unterstellt Lene Unsittlichkeit und reduziert ihre Beziehung zu Botho auf die reine Körperlichkeit.<sup>1074</sup> Durch die Bilder in ihrem Zimmer war diese Sicht Dritter auf ihre Beziehung bereits am Abend zuvor präsent. Das bildhaft Dargestellte wird nun Realität: Lene wird degradiert zu einer stereotypen Offiziersmätresse. Durch Bothos Namensgebung tritt Lene gezwungenermaßen in Erscheinung, wird sichtbar, bleibt jedoch gleichzeitig anonym und wird durch die Gleichsetzung mit den anderen Frauen ihrer Identität beraubt. Hierdurch entsteht ein Bezug zu Lenes Ausgangsraum. Das

<sup>1070</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 70.

<sup>1071</sup> K. Bauer, *Anhang - Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 261.

<sup>1072</sup> Vgl. R. Spreirs, „Un schlimm is eigentlich man bloß bloß das Einbilden“: Zur Rolle der Phantasie in „Irrungen Wirungen“, *Fontane Blätter* 1 / 1985, S. 73.

<sup>1073</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 90.

<sup>1074</sup> Vgl. M. Allenhöfer, *Vierter Stand und alte Ordnung bei Fontane*. Stuttgart 1986, S. 44.

Wesen des Ausgangsraumes wird als versteckt und nur teilweise erkennbar beschrieben und verweist damit auf Lene und ihre Stellung innerhalb der normgebenden Gesellschaft. Die Grenze, die die Struktur des Ausgangsraumes vorgibt, verläuft zwischen sichtbar-Sein und versteckt-Sein, trennt also semantische und weniger topographische Teilräume voneinander. Bothos Nennung lässt Lene von einem semantischen Feld in ein anderes wechseln: Sie verlässt den Bereich des versteckt-Seins und betritt *sichtbar* den Raum, der Bothos soziale Wirklichkeit repräsentiert und in der ihr nur der Platz der Mätresse eingeräumt werden kann. In ihrem Ausgangsraum wird Lene mit Elementen der Dynamik und des Abwesenden in Verbindung gebracht. Innerhalb der Heterotopie der Landpartie bleibt diese Zuschreibung bestätigt: Am Abend zuvor nutzt sie nicht die Chance, den Abend gemeinsam mit Botho auf der Veranda zu verbringen, sondern zieht sich auf ihr Zimmer zurück. In dem sich nun zeigenden Schwellenraum wird Lene zu einem da-Sein und einem da-Bleiben gezwungen. Jedoch tritt sie nicht als Lene Nimptsch in Erscheinung, sondern wird als Agnes Sorel in ein Spiel integriert. Damit wird ihre Bindung an die Topologie des nicht-sichtbar-Seins zwar innerhalb des Schwellenraumes kurzzeitig aufgehoben, sie selbst als Individuum bleibt jedoch im Verborgenen. Von ihr wird ein konventionalisiertes Verhalten verlangt, welches der zuvor so grundsätzlich an sie gebundenen Natürlichkeit entgegensteht und sie zur Entäußerung ihrer selbst zwingt.<sup>1075</sup> Der Näherin Lene Nimptsch wird der Zutritt zu Bothos sozialem Raum, Agnes Sorel die Achtung vor der Wahrhaftigkeit ihrer Gefühle verwehrt. Tribut von Lenes „Erhebung“ in den höheren Stand ist der Selbstverlust und die erzwungene Selbstverleugnung. Deutlich wird dieser erlebte Identitätsverlust an der Tatsache, dass Lene während des Spaziergangs mit den Damen beinahe kein Wort spricht. Sie bleibt sowohl für den Leser als auch die Figuren unsichtbar. Mit der Ankunft der Kameraden verliert Hankels Ablage vollständig seinen idyllischen Charakter und Lene und Botho werden an die Vergänglichkeit ihrer Beziehung erinnert. Dies zeigt sich an den ständigen Verweisen auf die Uhrzeit.<sup>1076</sup>

„Aber wir haben erst zehn Uhr früh, macht bis zur Mondscheinpromenade runde zwölf Stunden, die noch untergebracht werden wollen. Ich proponiere Wasserkorso.“

„Nein,“ sagte Isabeau, „Wasserkorso geht nicht, [...]“<sup>1077</sup>

„Wir machen ein Jeu. Der Platz hier ist kapital; [...]. Und die Damen promenieren derweilen oder machen vielleicht ein Vormittagsschläfchen. [...] Und um 12 Uhr Reunion.“<sup>1078</sup>

---

<sup>1075</sup> Vgl. M. Allenhöfer, *Vierter Stand und alte Ordnung bei Fontane*. Stuttgart 1986, S. 45.

<sup>1076</sup> Vgl. G. H. Hertling, *Theodor Fontanes Irrungen Wirrungen. Die „Erste Seite“ als Schlüssel zum Werk*, New York [u. a.] 1985, S. 38.

<sup>1077</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 90.

<sup>1078</sup> Ebd., S. 90f.

Während Bothos und Lenes Zweisamkeit fehlt jegliches Zeitbewusstsein. Nun, da die „wirkliche Welt“, und das ist hier Bothos sozialer Raum, in die Idylle einbricht, folgen die einzelnen Programmpunkte einem strengen Zeitplan, den es einzuhalten gilt. Die Zeit mahnt dabei nicht nur das Ende einer Beziehung an, die nicht sein soll, sondern auch die Dominanz einer Ordnungsstruktur, die eine solche Beziehung nicht zu integrieren vermag und der sich auch in Hankels Ablage niemand langfristig entziehen kann. Die Zeit stellt einen weiteren Bezug zu Lenes Ausgangsraum her. Das „halb weggebrochen[e] Zifferblatt“<sup>1079</sup> am Turm des „Gärtnereschlosses“ kennzeichnet diesen Raum als der Zeit und der tatsächlichen Wirklichkeit enthoben. Hier ist es Botho und Lene möglich, ihre Beziehung zu leben, hier steht die Zeit still, hier wirken die Strukturen und Konventionen der umgebenden Öffentlichkeit nicht.<sup>1080</sup> Der Ausflug nach Hankels Ablage sollte den Ausgangsraum und dessen Schutzfunktion ausdehnen. Mit dem *Einbruch* der Freunde wird nicht nur der Fluchtraum des Paares zerstört, sondern auch dessen Versuch sabotiert, die Zeit als grundsätzliche Orientierungsstruktur aus ihrer Idylle auszulagern. Die Vertreter der normgebenden Gesellschaft erlangen die Macht über Zeit und Raum zurück und markieren dadurch die eigene Dominanz. Botho und Lenes Flucht aus Zeit und Raum scheitert. Während die Zeit als *stabile* und *normgebende* Struktur in den Raum reintegriert wird, werden die räumlichen Verortungen und Richtungsangaben im weiteren Verlauf undeutlich und variabel. Bei dem Spaziergang, zu dem Lene genötigt wird, antwortet Johanna auf die Frage, welcher Weg nun zu gehen sei:

„Nun dann schlag' ich vor, daß wir nach dem Dorfe zurück gehen, von dem wir gekommen sind. Es [...] war ein so hübscher Weg hierher. Und zurück muß er eigentlich eben so hübsch sein oder vielleicht noch hübscher. Und an der rechten, das heißt also von hier aus an der linken Seite, war ein Kirchhof [...].“<sup>1081</sup>

Der Raum unterliegt der jeweiligen Realitätsauffassung der Figur. Anders als die Zeit ist er nicht statisch bestimmt und allgemein gültig. Während die Zeit die prinzipiell herrschende Ordnungsstruktur codiert, repräsentieren die Richtungsangaben die Variablen einer moralischen Zuschreibung. Rechts und links können, wie bereits dargestellt, als Hinweis auf die Entsprechung einer Beziehung mit der herrschenden Norm gelesen werden. Lene ist dabei als nicht standesgemäße Partnerin dem Links zugeordnet. Johannas Ausführungen, die auf narrativer Ebene völlig überflüssig sind,<sup>1082</sup> hinterfragen die Eindeutigkeit solcher Zuordnungen. Ebenso wie die Richtungsangaben links und rechts keine absoluten Größen darstellen, so unterliegt

---

<sup>1079</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 5.

<sup>1080</sup> Vgl. G. H. Hertling, *Theodor Fontanes Irrungen Wirungen*. New York [u. a.] 1985, S. 37.

<sup>1081</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 94f.

<sup>1082</sup> Vgl. K. Haberkam, „Nein, nein, die Linke, die kommt von Herzen.“ Zur Rechts-Links-Dichotomie in Fontanes *Irrungen Wirungen*, in: *Fontane Blätter* 82 / 2006, S. 97.

auch die herrschende Moral der individuellen Perspektive.<sup>1083</sup> Die anwesenden Damen sind allesamt „Frauen zur Linken“, dennoch treten sie als Vertreterinnen und Trägerinnen des „Rechten“, das heißt der geltenden Ordnungsstruktur, auf. Sie hinterfragen nicht ihre individuelle Position innerhalb der Gesellschaft, ihren Platz im Verborgenen an der Seite vergnügungssüchtiger Männer. Vielmehr verdienen sie damit ihren Lebensunterhalt, um zu gegebener Zeit die persönlichen Wünsche und Bedürfnisse zu befriedigen. Damit stützen sie die herrschende Doppelmoral, indem sie *unsichtbar* den Männern eine kurzzeitige Alternative zu Vernunfteheliche und Standesbewusstsein bieten. Gleichzeitig arbeiten sie jedoch an der Integration ihrer selbst in diese Gesellschaft, wie Isabeaus Vorstellung der Zukunft deutlich macht:

„Ich kaufe mir denn (denn das Geld krieg' ich) 'ne Dest'lation und, weiß auch schon wo und denn heirath' ich einen Wittmann und weiß auch schon wen. [...] Denn das muß ich Ihnen sagen, ich bin für Ordnung und Anständigkeit und die Kinder ordentlich erziehn [...].“<sup>1084</sup>

Unabhängig von der konkreten Verortung führt der von Johanna vorgeschlagene Weg an einem Friedhof vorbei. Erneut wird Endlichkeit angemahnt: „Und es ist immer gut, sich zu erinnern, daß man sterben muß.“<sup>1085</sup> Für Lene ist die Ankunft der Kameraden und ihrer Damen ein *memento mori*. Der Spaziergang ebenso wie das sich anschließende Jeu machen ihr nun endgültig bewusst, dass die Beziehung zu Botho nicht von Dauer ist. Ein Überblenden dieser Tatsache, wie es am Abend zuvor gelang, ist nun nicht mehr möglich. Dieser entstehende Realitätsbezug wird durch Isabeaus Ablehnung des *Wasserkorsos* vorweggenommen. Wie in *Effi Briest*, *L' Adultera* und auch in *Irrungen Wirrungen* deutlich wird, ist ein Treiben auf dem Wasser verbunden mit einer Form des Kontrollverlustes, der Leidenschaftlichkeit, aber auch der Gefahr. Ein solches Treiben, dem sich Lene und Botho im übertragenen Sinn durch die Landpartie hingeben, ist angesichts der Ankunft der Kameraden und ihrer Begleitungen nun nicht mehr möglich. Der Raum, der im Rahmen des Jeus und des Spaziergangs betreten wird, repräsentiert denjenigen Raum, in dem Botho und Lene, bleibt man in der Metaphorik, am Ufer, also zurück von der Landpartie, ankommen: Er ist geprägt von konventionalisierten Abläufen und fordert die Interaktion und Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität. An die Stelle der Zweisamkeit tritt die (Wieder-) Eingliederung in den *zugewiesenen* sozialen Raum. Der Schwellenraum kommentiert dadurch die im Ausgangsraum angelegte Ordnung, in der die Beziehung „im Geheimen und Verborgenen“ möglich ist, und macht als Illusionsheterotopie deutlich, dass der Versuch, den Standesunterschied zu überblenden, langfristig eine Wunschvorstellung bleiben wird.

---

<sup>1083</sup> Vgl. K. Haberkam, „Nein, nein, die Linke, die kommt von Herzen.“ Zur Rechts-Links-Dichotomie in Fontanes *Irrungen Wirrungen*, in: Fontane Blätter 82 / 2006, S. 93.

<sup>1084</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 96.

<sup>1085</sup> Ebd., S. 95.

### 9.5 „Ein volles Haus“<sup>1086</sup> – Das Opernhaus

In *Cécile* tauchen zwei Heterotopien auf: Die Ausflugsziele während des Aufenthaltes in Thale sowie der Balkon der St. Arnolds. Die Heterotopien verweisen in beiden Fällen auf die Problematik von Céciles Vergangenheit und die Schwierigkeit, mit dieser in der Gegenwart umzugehen. Innerhalb dieser Räume gelingt es teilweise, die zurückliegende „Geschichte“ zu überblenden beziehungsweise aus dem Alltag auszulagern, denn trotz Céciles Verunsicherung, die sich dort zeigt, gelingt es ihr, zu einer Normalität zurückzukehren. Innerhalb der Schwellenräume ist dies nicht mehr möglich. Cécile muss sich aktiv und direkt mit der eigenen Geschichte auseinandersetzen und gegenüber ihrer Umgebung Position beziehen. Bei der Untersuchung des Ausgangsraumes zeigt sich, dass die semantische Grenze zwischen der Teilmenge der Raumteilhabe beziehungsweise -aneignung und der Raumausgrenzung, also zwischen Dynamik und Statik verläuft. Die Grenze wird dabei von Cécile selbst gezogen und ermöglicht ihr den Rückzug in sich selbst durch Raumausgrenzung. Diese Grenze wird im Verlauf der Handlung von Gordon übertreten und zwingt Cécile zu einem Grenzübertritt, der sie entgegen ihrem eigentlichen Wesen handeln lässt.

In *Cécile* ergeben sich ähnlich wie in *L' Adultera* zwei Schwellenräume. Der erste Schwellenraum ist das Opernhaus. Gordon bemerkt kurz nach Beginn der Aufführung Cécile und ihren Begleiter in der gegenüberliegenden Loge.

„Sie saß vorn an der Brüstung, neben ihr der Geheimrath, der, ihr, während der Fächer sie halb verdeckte, kleine Bemerkungen zuflüsterte, wobei beider Köpfe sich berührten. So wenigstens schien es Gordon.“<sup>1087</sup>

Angesichts der Vertrautheit der Beiden wird Gordon von Eifersucht gepackt. Er erträgt den anderen Mann an Céciles Seite nicht. Die Kenntnis über ihre Vergangenheit als Fürstengeliebte veranlassen ihn dazu, ihr Verhalten als anzügliche Koketterie zu deuten. Der Erzählerkommentar macht jedoch deutlich, dass Gordons Wahrnehmung nicht objektiv ist, sondern seinen persönlichen Projektionen unterliegt. Zudem zeigt sich erneut die Bindung Céciles an den Motivkomplex der Gardinen, der hier in Form des Fächers auftaucht, und die Barriere verdeutlicht, die Cécile zwischen sich und der Welt zum Zwecke der Raumausgrenzung errichtet. Sie ist nur halb sicht- und greifbar und entzieht sich der vollständigen Betrachtung durch ein Außen. Gordon ist jedoch gewillt, Cécile vollständig zu be-greifen. In der Pause der Oper leert sich Céciles Loge und sie bleibt mit dem Geheimrat allein zurück. „Und nun stürmte Gordon hinüber, sich der gnädigen Frau vorzustellen.“<sup>1088</sup> Cécile ist irritiert angesichts seines heftigen Auftretens und kann nur unter Anstrengungen ihre Erregung unterdrücken. Sie stellt Gordon ihren Begleiter

---

<sup>1086</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 195.

<sup>1087</sup> Ebd., S. 194.

<sup>1088</sup> Ebd., S. 195.

vor, der von Gordon unter Auslassung der gebotenen Höflichkeit nur mit „halbem Gruß“<sup>1089</sup> bedacht wird.

„Hatte bereits die Ehre,“ sagte Gordon, während er sich auf einem der frei gewordenen Plätze niederließ. Gleich danach aber, sich legere auf eine Seitenlehne stützend, fuhr er im Tone forcierter guter Laune fort: „Ein volles Haus, meine Gnädigste, jedenfalls voller als man bei einer Oper glauben sollte, die nun schon dreißig Jahre spielt und Jeder auswendig kennt.“<sup>1090</sup>

Mit seinem Eindringen in die Loge, seinen spöttischen Bemerkungen und seinem Verhalten gegenüber Céciles Begleiter übertritt Gordon die von Cécile gezogene persönliche Grenze und verletzt auch die gesellschaftlich angemessene Form. Der Bruch mit der gesellschaftlich geforderten Form manifestiert sich in seiner legeren Körperhaltung, in dem Aufgeben einer physischen Haltung. Cécile wird für ihn zum Objekt, das keine Höflichkeit, keine Angemessenheit verdient hat. Bis zu diesem Abend gelang es ihm mehr oder weniger, die gesellschaftlich angemessene Umgangsform zu wahren, obwohl er um die pikante Vergangenheit wusste. In Anbetracht der Anwesenheit eines anderen Mannes kann er sich jedoch nicht zurückhalten. In der Hoffnung, sich die Frau anzueignen, eignet er sich ihren Raum, die Loge, an. Dies alles geschieht innerhalb eines öffentlichen Raumes, des Theaters. Gordons Bemerkung „Ein volles Haus“<sup>1091</sup> muss als Anklage verstanden werden: Er wirft Cécile indirekt nicht nur vor, eine Affäre mit dem Geheimrat zu haben, sondern auch den mangelnden Anstand, diese nicht vor der Öffentlichkeit, den anderen Besuchern, zu verbergen. Der gesellschaftlichen Konvention selbst nicht entsprechend, betont er gegenüber Cécile deren Gültigkeit. Mit dem Ende der Pause sieht er sich gezwungen, wieder auf seinen Platz zurückzukehren, kündigt jedoch an, dass seine Raumaneignung noch nicht zu Ende ist: „Ich darf mich doch der gnädigsten Frau recht bald in Ihrer Wohnung vorstellen?“<sup>1092</sup> Aus Höflichkeit bejaht Cécile.

#### 9.5.1 „Ich bin indigniert über Sie, Herr von Gordon.“<sup>1093</sup> – Der Salon

Gordons Formverlust sowie seine Raumaneignung steigern sich weiter. Als er sieht, dass Cécile und ihr Begleiter vor dem Ende der Oper die Loge verlassen, kann er sich nicht mehr beherrschen.

„Das war mehr, als er ertragen konnte; tollste Bilder schossen in ihm auf und jagten sich, und ein Schwindel ergriff ihn. Als er sich mühsam überwunden, sah er nach der Uhr: „Halb neun. Spät, aber nicht zu spät. Und sie sagte ja: „zu jeder Zeit willkommen.““<sup>1094</sup>

---

<sup>1089</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 195.

<sup>1090</sup> Ebd., S. 195.

<sup>1091</sup> Ebd., S. 195.

<sup>1092</sup> Ebd., S. 196.

<sup>1093</sup> Ebd., S. 199.

<sup>1094</sup> Ebd., S. 197.

Seine Fantasie lässt ihn beinahe jeglichen Realitätsbezug verlieren. Er nimmt erneut den Bruch mit der sozial geforderten und angemessenen Norm in Kauf und folgt den beiden zu Céciles Villa. Nach der Verabschiedung des Geheimrats zeigt sich Cécile empört über Gordons Affront: „Ich bin indigniert über Sie, Herr von Gordon. Was bezwecken Sie? Was haben Sie vor?“<sup>1095</sup> Die Begründung seines Verhaltens mit der eigenen Eifersucht offenbart seinen Besitzanspruch, den er auf Cécile glaubt, erheben zu können und den er unbewusst ableitet aus der prinzipiellen Verfügbarkeit einer Frau mit entsprechender Vergangenheit. Cécile weiß diesen Anspruch entschieden zurück:

„Eifersüchtig. Und das sprechen Sie so hin, wie wenn Eifersucht ihr gutes und verbrieftes Recht wäre, [...] Haben Sie dies Recht? Sie haben es *nicht*.“<sup>1096</sup>

Gordon rechtfertigt sich, indem er erneut auf seine „Neigung“<sup>1097</sup> zu ihr hinweist, die ihm, angesichts der Anwesenheit des Geheimrates, keine andere Wahl ließ, als eifersüchtig zu sein und entsprechend zu handeln. Auch Céciles Verhalten, „lachend und heiter hinter ihrem Fächer und sich ihm zubeugend“<sup>1098</sup>, kränken ihn in seiner Männlichkeit. Sein Problem ist die angenommene *Bevorzugung* eines anderen Mannes. Sein Selbstbild basiert auf der Vorstellung, dass er als Mann von Welt durch seine Erfahrungen nicht die strengen moralischen Maßstäbe der preußischen Gesellschaft anlegt, Cécile, möglicherweise als einziger, nicht verurteilt und fähig ist, über ihre Vergangenheit hinwegzusehen. Dadurch steht es ihm allein zu, der Mann zu sein, der Cécile aus der unglücklichen Ehe errettet. Tatsächlich unterliegt seine Beurteilung Céciles genau derselben Moral, denselben konservativen Maßstäben wie die der restlichen Gesellschaft, die wertend und urteilend um die Eheleute kreist. Ihre Mätressenvergangenheit, ihre mangelhafte Bildung, ihre kränkelnde Konstitution sowie ihre unglückliche Ehe mit dem abwesenden Mann lassen sie für Gordon als schwaches, hilfsbedürftiges Individuum erscheinen, das angesichts seiner Zuwendung keine andere Wahl haben dürfte, als sich verfügbar zu zeigen. Damit ist er eben nicht liberaler Vertreter des (geistigen) Fortschritts, sondern tief verwurzelt in den moralischen Anschauungen der wertkonservativen Bourgeoisie. Gordons Verhalten zwingt Cécile, von sich aus die eigene so sorgsam geheim gehaltene Vergangenheit anzusprechen und Gordons eigentliche Motive aufzudecken. Hierbei positioniert sie sich selbst nicht in einem heterotopischen Raum, auf einem Balkon oder einer Veranda, sondern innerhalb eines *Innenraumes*:

„All das wurde gesprochen, während beide heftig erregt über den Teppich hinschritten; das Flämmchen unter dem Wasserkessel brannte weiter, und der Dampf stieg in kleinen Säulen zwischen den beiden

---

<sup>1095</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 199.

<sup>1096</sup> Ebd., S. 200. (Hervorh. i. O.)

<sup>1097</sup> Ebd., S. 201.

<sup>1098</sup> Ebd., S. 201.



Bronzelampen in die Höh. Alles war Frieden um sie her, und Cécile nahm jetzt seine Hand und sagte: „Setzen wir uns, vielleicht daß wir dann ruhigere Worte finden...“<sup>1099</sup>

Mit dieser Positionierung im Raum und der damit einhergehenden Beendigung einer Bewegung geht eine nichträumliche Positionierung und Stellungnahme einher. War Cécile bisher darum bemüht, sich allzu großer Nähe zu entziehen, Gespräche oberflächlich und im Plauderton zu halten und fühlte sich peinlich berührt von jeder noch so kleinen (unbewussten) Anspielung auf das Mätressenthema, zeigt sie sich nun selbstbewusster und entwapnet Gordon durch die Reflexion ihrer Situation. Indem sie das bisher Verschwiegene und dennoch Präsente offen anspricht, offenbart sie Gordons Motivation und zerstört dadurch sein entworfenes Selbstbild. In diesem Moment zeigt sich Céciles Versuch, beständig Distanz zu schaffen und sich selbst zu inszenieren als gescheitert. Die räumliche Positionierung verdeutlicht dies, indem sie selbst der Bewegung, dem beständigen Entziehen und Distanz-Schaffen, ein Ende setzt. Angesichts Gordons Eindringen in ihren Privatraum bleibt ihr keine andere Möglichkeit, als das Privateste offen zu legen. Hierin liegt das eigentliche Vergehen Gordons. Weniger die Störung ihres Theaterabends, der Besuch zu unangemessener Stunde oder das Licht, in dem sie nun vor dem Geheimrat steht, sind problematisch, sondern Gordons „Einbruch“ in ihren Privatraum und damit verbunden in ihre Privatsphäre:

„Nun, diese Lebensgeschichte [d. i. Céciles], so wenigstens glauben Sie, gibt Ihnen ein Anrecht auf einen freieren Ton, ein Anrecht auf Forderungen und Rücksichtslosigkeiten, und hat Sie veranlaßt, an diesem Abend einen doppelten Einbruch zu versuchen, *jetzt* in meinen Salon und schon vorhin in meine Loge...“<sup>1100</sup>

An diesem Zitat wird deutlich, wie eng verknüpft die eigene Privatheit, ihre Geschichte, und der Innenraum als Wohnraum sind. Bis zu diesem Moment gelang es Cécile, die Balance zu halten zwischen gesellschaftlichem Umgang und Rückzug, zwischen Raumteilhabe und Raumausgrenzung. Einerseits dankbar, Teil eines gesellschaftlichen Treibens zu sein, andererseits ängstlich, diese „Gnade“<sup>1101</sup> zu verlieren und entsprechend vorsichtig im Umgang mit Fremden, musste die Nähe und die Distanz zu der Gesellschaft immer wieder aufs Neue ausgelotet werden. Entsprechend bewegte sich Cécile bis zu diesem Gespräch mit Gordon beständig zwischen Außen-, Innenräumen und Heterotopien, um sich gegebenenfalls einer zu großen Nähe zu entziehen. Dieser Mechanismus wird nun durch Gordon gestört. Er missachtet ihre aufgestellten Grenzen, ihre Versuche, zu fliehen, und bedrängt sie. Cécile ist nun ihrerseits zu einem Grenzübertritt gezwungen. Indem sie Position bezieht, deutlich in Erscheinung tritt, sich nicht hinter einer Barriere versteckt oder durch die eigene Verortung in ästhetisch ansprechender

---

<sup>1099</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 201. (Hervorh. N. H.)

<sup>1100</sup> Ebd., S. 202. (Hervorh. i. O.)

<sup>1101</sup> Ebd., S. 202.

Umgebung von ihrer persönlichen Tragik ablenkt, agiert sie entgegen ihrem eigentlichen Wesen. Sie verlässt das semantische Feld der Raumausgrenzung und betritt dasjenige der Raumeignung. Innerhalb des Schwellenraumes, dem privaten Salon, wird sie genötigt, sich aktiv um einen Bezug zur Welt zu bemühen und sich innerhalb der Gesellschaft zu verorten. Der Schwellenraum steht dadurch in Kontrast zu Céciles Ausgangsraum. Während der Zugfahrt zeigt sie sich nicht interessiert an dem umgebenden Raum. Sie zieht sich in sich selbst zurück. Nun muss sie innerhalb des Raumes als Individuum auftreten und kann sich und ihre Vergangenheit nicht mehr hinter Gardinen, Fächern oder Schals verstecken. Damit tritt sie auch aus der im Ausgangsraum deutlich werdenden Objektposition heraus. Sie wechselt in eine aktive Subjektposition und steuert das Gespräch in ihrem Sinne. Indem sie das Verschwiegene direkt anspricht, entzieht sie sich der Betrachtung durch ein Außen und übernimmt ihrerseits die Beobachterrolle, indem sie Gordons Motive enthüllt.

Céciles erzwungener Grenzübertritt nimmt seinen Lauf im *Opernhaus*, in dem es zu Gordons Grenzübertritt kommt. Dieser Raum, in dem sich die Offenheit und Ehrlichkeit Céciles vorbereiten, steht der Authentizität des sich im Salon abspielenden Gespräches entgegen.<sup>1102</sup> Auf der Bühne sichtbar ist die Inszenierung des Stücks, im Zuschauerraum, einem Raum der gesellschaftlichen Repräsentation, geht es um die Inszenierung des Selbst vor dem sozialen Umfeld und um die Wahrung der angemessenen Form. Gerade hier ist nicht der Raum der Tatsächlichkeit, der Wahrhaftigkeit.<sup>1103</sup> Alles folgt regulierten und konventionalisierten Vorgaben. Zu der Inszenierung auf der Bühne und im Publikum kommt Gordons Fantasie, in der er Cécile und den Geheimrat entsprechend einem Stereotyp als Liebespaar arrangiert. Das Opernhaus als öffentlicher Raum codiert somit den erreichten Höhepunkt der *Scheinhaftigkeit*. Situation und Atmosphäre zeigen sich als vollständig dem Tatsächlichen enthoben. Dadurch spiegelt der Raum das Verhältnis von Cécile und Gordon, das überlagert ist von Projektionen, Ängsten, Vorurteilen und persönlichen Bedürfnissen. Der *Salon* steht dem Opernhaus und den damit einhergehenden Konnotationen konträr entgegen. Als Privatraum repräsentiert er das Eigene und Eigentliche der Bewohnerin. Hier ist *Wahrhaftigkeit* möglich und notwendig. Die beiden Grenzübertritte finden folglich in Räumen statt, die durch ihre Beschaffenheit eine Steigerung der Heterotopien darstellen. Während der Ausflüge wird die Betrachtung durch Außen mehrfach indirekt thematisiert. Der heterotopische Charakter ermöglicht es Cécile jedoch, sich selbst weitestgehend einer Wertung zu entziehen. Im Opernhaus ist dies nun nicht mehr möglich. Auch ist Gordon während des Aufenthaltes in Thale zurückhaltender. Angetan von der schönen

---

<sup>1102</sup> Vgl. B. Müller-Kampel, *Theater Leben*. Frankfurt am Main 1989, S. 30.

<sup>1103</sup> Vgl. ebd., S. 30.

Kranken hat er noch keine Bestätigung seiner Vermutungen und kann sich seiner Faszination hingeben, die nicht überlagert ist von der Gewissheit ihrer pikanten Vergangenheit. Auf dem Balkon deutet sich dann Gordons Eindringen in Céciles Privatsphäre an, indem er hier schon relativ nah an ihren Privatraum heranrückt. Die dort herrschende Formlosigkeit nimmt den im Opernhaus stattfindenden Formverlust vorweg.

## 10 Der Außenraum

### *Realistisches Berlin und leuchtende Landschaft*

Prinzipiell sind Verweise auf real existierende Außenräume, auf Städte, Straßen, Landschaften oder regionale Besonderheiten eine narrative Strategie des poetischen Realismus, die auf die Erzeugung einer Realitätsillusion zielt.<sup>1104</sup> Durch Bezüge zur außerliterarischen Welt, zur empirischen Realität, löst der Außenraum, anders als der Innenraum, auch ohne nähere Raumbeschreibung durch den Autor oder eine Raumvermittlung durch die Perspektivfigur bei dem Leser eine relativ exakte Vorstellung des Raumes aus, die mit von dem Erzähler intendierten Assoziationen ergänzt wird. Insbesondere bei der Darstellung der Stadträume kommt es dabei zu einem „Erzählen nach kartographischem Muster“<sup>1105</sup>, bei dem der Weg einer Figur durch die Stadt exakt nachvollzogen werden kann. Während die Beschreibung des Innenraumes und dessen Semantisierung die *absichtsvolle künstlerische* Gestaltung deutlich macht, hat der narrativ vermittelte Außenraum die Funktion, den Kunstcharakter des Romangeschehens zu verschleiern und die Handlung innerhalb der empirischen Wirklichkeit zu verorten.<sup>1106</sup> Dennoch kommt auch der Außenraumdarstellung eine Verweisfunktion zu, die Fontane in seinem *Willibald Alexis* Essay in Bezug auf die Landschaftsbeschreibungen formuliert.

„Eine Sonne auf- oder untergehen, ein Mühlwasser über das Wehr fallen, einen Baum rauschen zu lassen, ist die billigste literarische Beschäftigung, die gedacht werden kann. [...] Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für einen Stein auftritt, der dadurch doppelt leuchten wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmungen vorzubereiten oder zu steigern.“<sup>1107</sup>

Was für die Beschreibung der Landschaft gilt, kann auf die des städtischen Raumes übertragen werden: Es geht um das Herauskehren des „Leuchtens“, um den Entwurf einer *Atmosphäre* und nicht um die Beschreibung der Stadt oder der Natur um ihrer selbst willen. Innerhalb einer solchen Atmosphäre wird die Figur verortet, nimmt Eindrücke wahr und verhält sich zu dem sie umgebenden Raum. Die Außenraumdarstellung dient dadurch, ebenso wie die

---

<sup>1104</sup> Vgl. K. Grätz, *Tigerjagd in Altenbrak*. Berlin. 2013, S. 196.

<sup>1105</sup> K. Grätz, *Tigerjagd in Altenbrak*. Berlin. 2013, S. 197.

<sup>1106</sup> Vgl. ebd., 2013, S. 198.

<sup>1107</sup> Th. Fontane, *Willibald Alexis*. In: W. Keitel (Hrsg.), *Theodor Fontane – Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*, Abt. III, Bd. I, München 1975, S. 456.

Innenraumdarstellungen, immer auch der Menschendarstellung.<sup>1108</sup> In der Schilderung des Außenraumes kumuliert so die gesamte Poetologie des poetischen Realismus: Grundlage bildet die empirische Realität, beispielsweise die Stadt Berlin oder der Harz. Durch Semantisierung, durch die Aufladung der daraus entnommenen Raumelemente, durch die Perspektive der wahrnehmenden Figur und deren Assoziationen wird die Vielzahl der empirisch realen Einzelheiten zu einem kohärenten *Sinnzusammenhang*.

### *Privater Innenraum und öffentlicher Außenraum*

Innenräume repräsentieren in den hier untersuchten Romanen eine Form der Beheimatung und veranschaulichen die Problematik einer solchen heimatlichen Verortung. Als Privatraum erlaubt es der Innenraum, Rückschlüsse auf die wohnende Figur zu ziehen, auf deren Charakter, deren Beziehung zu ihrer nächsten Umgebung und zu dem jeweiligen sozialen Umfeld. Begegnungen, die innerhalb des Privatraumes stattfinden, sind in den meisten Fällen geplant und deren Verlauf größtenteils kalkulierbar. Grund dafür ist eine Form der Zugangsbeschränkung, die Innen- und Privaträume aufweisen. Wer, wann einen Innenraum betritt oder betreten darf, unterliegt subtilen oder eindeutigen Regelungen. Im Außenraum gibt es eine solche Zugangsregelung nicht beziehungsweise nur sehr eingeschränkt. Dies führt dazu, dass die Figur sich hier mit Einflüssen, anderen Figuren oder Problematiken auseinandersetzen muss, die sie aus ihrem Privat- oder Innenraum bewusst oder unbewusst auslagern kann. Im Außenraum kommt es zu einer Begegnung mit der Welt, die häufig ungefilterter ist als diejenige, die innerhalb eines Innenraumes stattfindet. Während der Innenraum also in erster Linie die *Privatheit* einer Figur codiert und deutlich macht, welche Aspekte sie *absichtsvoll* in ihrer Nähe zulässt oder durch ihre soziale Rolle gezwungen ist zuzulassen, veranschaulicht der Außenraum die Rolle der Figur innerhalb einer *Öffentlichkeit*, deren Zusammensetzung sie nur bedingt beeinflussen kann. Hinzu kommt die Konfrontation mit Sinneseindrücken, denen sich die Figur nicht entziehen kann. Anders als der Innenraum weißt der Außenraum durch seine prinzipielle Offenheit keine oder nur eine sehr abgeschwächte Form der Beschränkung auf. Die Beeinflussung durch ein Außen ist somit stärker und die Wahrnehmung der Figur richtet sich gezwungenermaßen auf einen größeren Raum. Die Stadt- und Naturräume wirken auf das sehende Subjekt ein und werden individuell verarbeitet, gedeutet und in einen spezifischen Kontext gestellt. Die Form dieser Wahrnehmung und Wahrnehmungsverarbeitung erlaubt Rückschlüsse auf die psychosozialen Prämissen der Figur. Die Offenheit des Außenraumes ermöglicht es auch, sich den (engen) Grenzen des Innenraumes zu entziehen. Denn der Innenraum codiert nicht nur Privatheit und

---

<sup>1108</sup> Vgl. Ohl, *Bild und Wirklichkeit*. Heidelberg 1968, S. 201.

Heimat, sondern auch damit verbundene Erwartungen, Restriktionen und Einschränkungen. Mit der Verortung einer Figur in einen Außenraum kann entsprechend eine Form der Befreiung einhergehen. Aufgrund der möglicherweise herrschenden Anonymität, einer Weitläufigkeit oder der räumlichen Entfernung zu dem sozialen oder familiären Umfeld können im Außenraum Normen und Konventionen teilweise umgangen werden. Diese Tendenz zeigt sich verstärkt in den heterotopischen Räumen der Landpartie.

*Cécile – Die gefährvolle Stadt und der Weg des Anderen*

In *Cécile* tauchen circa 22 Innenräume auf. Diese werden entweder konkret betreten oder durch Gespräche in die Handlung integriert. Heterotopien und Außenräume bilden mit je circa 40 solcher Nennungen die Mehrzahl der Handlungsschauplätze. Dies zeigt sich verstärkt in der ersten Romanhälfte während des Kuraufenthaltes in Thale. Im weiteren Verlauf sind es vor allem Gordons Geschäftsreisen, seine Spaziergänge und Wege durch die Stadt, die vermehrt Außenräume, meist in Form von Städtenamen, aufrufen. Ein weiterer Grund für die Überzahl der Außenräume ist das fast vollständige Fehlen einer Beschreibung der St. Arnaudschen Innenräume, das Céciles Versuch, ihre Vergangenheit zu schützen, codiert. Die prinzipielle Verteilung der Räumlichkeiten deutet ein bestimmendes Thema des Romans an. Weder Cécile noch Gordon können in der Romangegenwart eine tatsächliche Beheimatung finden. Während Gordon getrieben ist von dem Verlangen, Céciles Geheimnis zu ergründen und ihr nahe zu sein, ist Céciles Handeln davon bestimmt, ihre Privatheit zu schützen und Distanz zu ihrer Umwelt zu wahren. Gordons häufige Geschäftsreisen sowie seine Wege durch die Stadt verdeutlichen eine innere Ruhelosigkeit, die ihren Grund in seinem Kreisen um Cécile hat.

Während der ersten Romanhälfte, in Thale, handelt es sich bei den genannten Außenräumen in erster Linie um Naturräume. Die Begegnungen und Bekanntschaften, die dort stattfinden, sind geprägt von einer natürlichen Ungezwungenheit, die Regularien der Gesellschaft scheinen gelockert. Die Figuren lernen sich als Fremde, losgelöst von ihren jeweiligen sozialen Verortungen, Vergangenheiten oder Determiniertheiten kennen, was vor allem Cécile den Umgang mit den neuen Freunden erleichtert. In der zweiten Hälfte des Romans verlagert sich die Handlung in den Stadtraum Berlin. Dort fürchtet Cécile, Gordon könne durch wieder aufgenommene Bekanntschaften von ihrer Vergangenheit erfahren. Der Stadtraum stellt sich dadurch für Cécile als prinzipiell gefährlich konnotiert dar, da sie hier nicht als anonymer Kurgast auftreten kann, sondern in ihrer sozialen Rolle und in ihrem sozialen eingebunden-Sein auftreten muss und wahrgenommen wird.

*Effi Briest – Die neue Stadt und der Weg zurück*

In *Effi Briest* fällt die Verteilung von Innen- und Außenräumen gleichmäßiger aus. Auffällig ist, dass mit Beginn der Berliner Zeit, also nach ihrem Wegzug aus Kessin, vermehrt Außenräume genannt werden. Geschildert wird jedoch weniger der umgebende Stadtraum als vielmehr verschiedene Naturräume, an die entweder erinnernd gedacht wird, wie beispielsweise der Garten in Hohen-Cremmen, oder die tatsächlich bei einer Urlaubsreise betreten werden. Die Wohnungen sowie deren nähere Umgebung werden dagegen nur marginal beschrieben. Zu Beginn der Kessiner Zeit und noch vor Beginn der Affäre mit Crampas beziehen sich die Raumbeschreibungen fast ausschließlich auf Innenräume. Hieran zeigt sich, wie entfremdet Effi während dieser Zeit von ihrem eigentlichen Wesen ist. Als „Naturkind“<sup>1109</sup> entspricht ihr der Aufenthalt in Außenräumen, in erster Linie in naturnahen Räumen, viel eher. Die Dominanz der Innenraumbeschreibung veranschaulicht das Gefühl der Bedrohung und Einengung, das Effi dort empfindet. Entsprechend kennzeichnet die vermehrte Nennung von Außenräumen nach dem Verlassen Kessins die neue Umgebung als prinzipiell positiv. Der Umzug in den Stadtraum Berlin kommt einer Befreiung gleich, die Effi nicht nur von Crampas trennt, sondern, viel entscheidender, sie vermeintlich in die Nähe ihrer eigentlichen und gewünschten heimatlichen Verortung bringt. Hier so die Hoffnung kann ein gesellschaftlich ansprechendes Leben geführt werden, das Effi in Kessin versagt blieb. Nach einer anfänglichen Euphorie wird diese Hoffnung jedoch enttäuscht. Außenräume verschwinden fast vollständig aus der Narration beziehungsweise werden nur indirekt über den Blick aus dem Fenster wahrgenommen. Erst in Hohen-Cremmen, wohin Effi schwer krank zurückkehrt, handelt es sich bei den erwähnten Räumen beinahe (wieder) ausschließlich um Außen- und Schwellenräume: Effi findet nach und nach auf den ihr entsprechenden und zugeordneten heimatlichen Platz zurück.

*L' Adultera – Dieselbe Stadt und der gemeinsame Weg*

In *L' Adultera* findet der Großteil der Handlung in Innen- und Außenräumen statt. Schwellenräume werden nur halb so oft thematisiert oder betreten. Es zeigt sich eine leichte Überzahl an Innenräumen, in erster Linie an Wohnräumen. Nach Melanies und Rubehns Rückkehr von der Hochzeitsreise wird kein heterotopischer Raum mehr betreten. Diese Raumverteilung spiegelt den Verlauf der Handlung und verdeutlicht insbesondere Melanies innere Haltung gegenüber den Geschehnissen und Konsequenzen ihrer Entscheidung. Melanie bedarf keiner heterotopischer Fluchträume. Sie ist, nachdem sie die endgültige Entscheidung für ein Leben mit Rubehn getroffen hat, derart gefestigt, dass eine Verortung in einem „Dazwischen“, in einer

---

<sup>1109</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 41.

Heterotopie, nicht nötig ist. Sie und Rubehn bewegen sich ausschließlich in Wohnräumen oder durch das Stadtgebiet Berlin. Zentral ist die nun gefundene Beheimatung an der Seite Rubehns, verdeutlicht durch die Verortung in Wohnräumen, sowie die Auseinandersetzung mit der direkten Umwelt, die durch die verschiedenen Wege und Aufenthalte im Stadtraum angezeigt wird.

*Stine – Dieselbe Stadt und der gefährliche Weg*

In *Stine* findet ein Großteil der Handlung in Stines Zimmer statt. Sie verlässt lediglich einmal ihren Wohnraum, um bei Waldemars Begräbnis dabei zu sein. Auch die anderen Figuren erscheinen statisch. Sie verlassen selten bis nie ihre Wohnungen und wenn, dann aufgrund einer Form der Notwendigkeit oder eines damit verbundenen Auftrages, den es zu erledigen gilt. Spontan, aus sich selbst heraus motiviert, hält sich lediglich Waldemar in einem Außenraum auf, der von allen Figuren den größten Bewegungsradius hat. Pauline, Olga und Wanda bewegen sich zwar ebenfalls durch den Stadtraum, ihre Wege sind jedoch kürzer und alle drei halten sich jeweils nur einmal im Außenraum auf. Der Graf, Waldemars Onkel, besucht Pauline zwar zweimal, von Wegen durch die Stadt ist also auszugehen, der durchquerte Außenraum ebenso wie die Fahrt selbst wird jedoch nicht beschrieben. Der geschilderte Außenraum ist somit in erster Linie an Waldemars Perspektive gebunden. Durch seine Wege erhält der Leser ein Bild der umgebenden Stadt. Alle anderen Figuren bleiben unbeweglich. Die physische Statik Paulines, Stines, des Barons und des Onkels veranschaulicht ihre innere Statik, ihre Unfähigkeit, jenseits der eng gesteckten Grenzen ihres direkten Lebensumfeldes zu agieren. Sie alle sind prinzipiell mit dem ihnen zugewiesenen Platz innerhalb der Gesellschaft zufrieden und stützen das bestehende System und dessen Kontrollmechanismen. Entsprechend bewegen sie sich auch körperlich nicht außerhalb des jeweiligen sozialen Raumes. Es ist weniger eine richtende Öffentlichkeit, vor der sich die Figuren in ihren Wohnungen zurückziehen, wie beispielsweise in *Cécile*, sondern die *innere* Gesinnung, die den Innenraum und damit verbunden den *zugewiesenen* Platz in der Gesellschaft als *sicheren, ordentlichen* und einzig *vernünftigen* Platz erscheinen lässt. Sobald sich eine Figur von ihrem zugewiesenen Platz entfernt, sich äußerlich und dadurch codiert auch innerlich bewegt, droht die Übermacht des ordnungsgebenden Systems und die Figur muss um ihren Platz in der Welt fürchten. Für Stine und Waldemar endet eine solche Bewegung im Verlust der Beheimatung, in der Kraftlosigkeit, zu ihrem Platz in der Welt zurückzukehren. Was in Bezug auf Stine Spekulation bleiben muss, ist bei Waldemar gewiss: Der Weg heraus aus den eng gesteckten Grenzen des vermeintlich Sicheren hat das Nichtbestehen in der Welt, den Tod, zur Folge.

### *Irrungen Wirrungen – Die große Stadt und der eigene Weg*

Die Verteilung der Raumtypen in *Irrungen Wirrungen* ist relativ gleichmäßig. Auch bewegen sich Lene und Botho, deren Wege vorrangig beschrieben werden, ähnlich viel durch den Stadtraum. Mit der physischen Bewegung korrespondiert, wie auch in *Stine*, eine innere Beweglichkeit, die Lene und Botho (für einige Zeit) über die Standesgrenzen hinwegsehen lassen. Bei Botho manifestiert sich dies in den zurückgelegten Strecken, die ihn auch in diejenigen städtische Räume führen, die als Arbeiterviertel gelten. Auch Lene bewegt sich außerhalb ihres sozialen Raumes, bleibt dabei jedoch im Verborgenen. Dennoch geht auch sie *ihren Weg* und verfolgt durch die Beziehung zu dem Baron ihr eigenes Glück. Anders als Stine lässt sie sich trotz Bedenken und des absehbaren Endes auf eine Beziehung ein und verfällt nicht aus Furcht vor den eigenen Gefühlen der Illusion einer unverfänglichen Freundschaft. Ihre innere Haltung, ihre Fähigkeit zu Bewegung und Aktion, schützt Lene zudem nach dem Verlassenwerden vor dem Zusammenbruch. Sie sorgt aktiv für ihren weiteren Lebensweg und ihren Platz in der Welt. Sie verlässt dabei zwar ihren utopisch konnotierten Ausgangsraum, bleibt räumlich jedoch in der Nähe zu diesem und auch zu Botho. Sie behauptet somit ihren Platz in ihrem ursprünglichen heimatlichen Raum und zieht sich nicht wie Effi aus dem sozialen Raum in die eigene Kindheit zurück. Der Außenraum in *Irrungen Wirrungen* veranschaulicht denjenigen Raum, der eine Bewegung und eine Behauptung des eigenen Platzes in der Welt ermöglicht und in dem die Figuren mit verschiedenen Einflüssen konfrontiert sind, die eine Reflexion der eigenen Verortung verlangt.

#### 10.1 Berlin – Der urbane Außenraum

Bei der Untersuchung der Außenräume fällt auf, dass es sich bei dem Großteil um städtische Räume handelt. Naturräume sind beinahe in allen Fällen heterotopisch konnotiert und werden lediglich in „Ausnahmesituationen“ betreten, beispielsweise bei Landpartien oder während einer Reise. Zu den Stadträumen, die im Folgenden untersucht werden, gehören auch naturnahe Räume innerhalb beziehungsweise am Rande des Stadtgebietes. Grund hierfür ist, dass diese Räume trotz ihrer Naturnähe stark in den urbanen Raum eingebunden sind, sowohl hinsichtlich ihrer räumlichen Nähe zu diesem als auch in Bezug auf ihre Struktur oder ihre Funktion. Für die Figuren ist es kaum möglich, sich räumlich oder (dauerhaft) emotional von ihrem direkt umgebenden Raum und somit von den dort bestehenden Direktiven zu entfernen. Auch in den vermeintlich naturnahen Räumen wie den Parks ist die Stadt und mit ihr die herrschende Gesellschaftsstruktur präsent. Eine Flucht, ein vollständiges Entziehen, ist auch dort nicht möglich. Selbst in der „freien Natur“, die während der Landpartien aufgesucht wird, zeigt sich die Gültigkeit der herrschenden Normen, die hier lediglich gelockert erscheinen. Durch die



touristische Erschließung der Ausflugsziele bilden die Naturräume kein deutliches Gegenbild zu dem städtischen Raum mehr. Während in Kellers *Der grüne Heinrich* die titelgebende Figur durch die beinahe unberührte und unerschlossene Landschaft zieht, hier seiner Kunst nachgeht und Reflexionen über die Welt und seine Situation anstellt, taucht bei Fontane ein solcher „freier“ Naturraum nicht auf. Seine Figuren sehen sich konstant mit ihrem direkten städtischen Umfeld, mit ihrer Einbindung in einen gesellschaftlichen Rahmen konfrontiert.<sup>1110</sup> Hier bleibt kein Platz für träumerische Kunstbetrachtungen oder tagelange Wanderungen. Entsprechend bleibt selbst der Außenraum, sei es die Stadt oder die Natur, *beschränkt*, entweder was seine konkret räumliche Ausdehnung angeht oder was die Zeit betrifft, die hier verbracht wird. Bahnschienen, Straßenverläufe, Brücken oder Parks organisieren den Bewegungsradius der Figuren und teilen den Außenraum auf in verschiedene Kleinräume, die häufig mit einer sozialen Semantik belegt sind. Tatsächlich frei durch den Außenraum bewegt sich entsprechend kaum eine der Figuren. Die Wege, die sie beschreiten, sind vorher geplant, orientieren sich an bestimmten städtischen Verhältnissen und haben ein festes Ziel. Ein Flanieren, eine Bewegung ohne Zweck an sich, um des Vergnügens Willens ist in der jeweiligen Romangegenwart nicht vorgesehen.

#### 10.1.1 Wege durch die Stadt – Der durchquerte Raum

Die Raumvermittlung erfolgt in Bezug auf den Stadtraum auf zweierlei Arten. Zum einen durch Wege, die die einzelnen Figuren zurücklegen, zum anderen durch ein Raumerleben, bei dem die Figuren aus einer mehr oder weniger statischen Position heraus die Umgebung wahrnehmen. Dabei werden Wege durch die Stadt in erster Linie von Männern gegangen, wohingegen die weiblichen Figuren den umgebenden Außenraum aus einer unbewegten Verortung wahrnehmen. Lene und Melanie sind beweglicher als die anderen Damen, entsprechend „anders“ gehen sie mit dem Beziehungsende beziehungsweise dem eigenen Schicksal um.

Neben der mit der Bewegung in Verbindung gebrachten Semantik erlaubt die Schilderung des Gehens oder Fahrens durch die Stadt eine *ausschnitthafte* Darstellung des Stadtraumes.<sup>1111</sup> Die Komplexität der sich verändernden Großstadt kann aus der Perspektive des objektiven Erzählers nicht mehr realistisch erfasst werden. Durch die Raumvermittlung über die

---

<sup>1110</sup> Damit soll nicht gesagt werden, *Der grüne Heinrich* sei nicht mit seiner gesellschaftlichen Position und damit einhergehenden Verpflichtungen konfrontiert. Sein Künstlerdasein ermöglicht es ihm jedoch, sich dem für eine begrenzte Zeit zu entziehen.

<sup>1111</sup> Vgl. W. Hetteche, Vom Wanderer zum Flaneur. Formen der Großstadt-Darstellung in Fontanes Prosa, in: H. Delf von Wolzogen [u. a.] (Hrsg.), Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes, Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne, Würzburg 2000, S. 152.

Figurenperspektive ist es möglich, Bewegung, Veränderung, Urbanisierung und Modernisierung zu thematisieren, ohne diese Elemente in ihrer *Vollständigkeit* erfassen zu müssen.<sup>1112</sup>

In den hier untersuchten Romanen zeigt sich, dass der Stadtraum durch verschiedene Grenzen organisiert ist. Es gibt die Sphäre *links* und *rechts* der Spree, den Markt, der sich *zwischen* Gordons Wohnung und Céciles Villa befindet, Bothos Bereich des *Militärs* und Lenes *Gartenidylle*, es gibt „bessere“ und „schlechtere“ Adressen. Diese mehr oder weniger sichtbaren Grenzen codieren soziale oder emotionale Distanzen zwischen Figuren oder verweisen auf die prinzipielle Undurchlässigkeit des gesellschaftlichen Systems. Bewegungen durch einen so strukturierten Stadtraum veranschaulichen entsprechend immer Annäherungen an eine möglicherweise „fremde“ Sphäre, ein Herantasten an die Grenze der persönlichen und sozialen Verortung. Die Überschreitung der bestehenden emotionalen, sozialen oder moralischen Grenze wird häufig durch das Überqueren einer Brücke oder eines (Bahn-) Dammes vorweggenommen. Hierbei wechselt die Figur von einem in einen anderen divergierend semantisierten Raum und stellt dadurch eine Verbindung zwischen beiden Räumen her. Es entsteht eine Dynamik, die die Handlung vorantreibt und in den meisten Fällen den Konflikt in Gang setzt.<sup>1113</sup> Nach de Certeau geht mit einer Brückenüberquerung immer ein Moment der Transformation einher. Auf der Brücke passiert etwas. Die Figur nähert sich einer anderen an, verlässt, wie Melanie, ihren heimatlichen Raum oder überschreitet in der Folge die Grenze der Privatheit, wie es Gordon tut. Auf der Brücke, zwischen zwei (semantisierten) Räumen, entscheidet sich der weitere Weg der Figur, der sie entweder zu Erfüllung und Selbstbestimmung, zu Strafe und Tod oder zu Unglück und Entsagung führt. Die Bewegung der Figuren, ihr Verhalten gegenüber den Grenzen und Brücken verweist auf die Auseinandersetzung des Einzelnen mit der innerliterarischen Wirklichkeit und seiner persönlichen Verortung innerhalb dieser. Straßenzüge, Brücken, Bahndämme oder Wohnviertel bilden somit die grundsätzliche Struktur der erzählten Welt ab. Auch deren Namensgebung, deren Lage in Bezug auf die Figur, deren verbindende oder trennende Funktion gibt Aufschluss über die bestehenden Normen (und ihre Brüchigkeit) oder über die (innere) Beweglichkeit der Figur.<sup>1114</sup>

---

<sup>1112</sup> Vgl. W. Hettche, *Vom Wanderer zum Flaneur*. Würzburg 2000, S. 152.

<sup>1113</sup> Das Übertreten einer innerhalb des städtischen Raumes angelegten Grenze muss jedoch nicht demjenigen Grenzübertritt entsprechen, der in der vorliegenden Arbeit in den Schwellenraum verlegt wird. Der Weg über die Brücke oder den Bahndamm ist in den hier untersuchten Romanen lediglich die Vorausdeutung eines zukünftigen oder die Bestätigung eines vergangenen Grenzübertrittes, der sich nun in dem konkreten Raum, in der konkreten physischen Bewegung der Figur widerspiegelt.

Das Überschreiten einer Brücke geht nicht immer mit dem Bruch der *in der erzählten Welt* gültigen Grenzen einher. Botho beispielsweise überquert die Belle-Alliance Brücke, was auf seine Hinwendung zu Käthe, der *guten* Partie, verweist. Er überschreitet also gerade nicht die in der innerliterarischen Welt angelegte Grenze zwischen Adel und Arbeiterin, sondern verstößt gegen die, zu Beginn der Handlung geschürte, *Lesererwartung*, Lene als Prinz aus ihrer „armseligen Existenz“ zu befreien.

#### 10.1.1.1 Botho, Waldemar und Gordon – Begegnungen mit sich selbst

##### *Botho findet Zeichen*

Botho begibt sich während der Romanhandlung auf zwei signifikante Wege durch die Stadt. Den ersten unternimmt er, nachdem er den Brief seiner Mutter erhalten hat, die ihn drängt, sich auf eine finanziell lukrative Ehe einzulassen. Drei Jahre später reitet er erneut durch das Stadtgebiet, kurz bevor Käthe aus der Kur zurückkehrt. In beiden Fällen kommt es während der Wege durch die Stadt zu einer Reflexion über die momentane Situation. Im ersten Fall ist dies von Botho selbst gewollt, im zweiten Fall wird Botho von einem zufällig getroffenen Bekannten an die eigene Vergangenheit erinnert und mit seiner Entscheidung gegen Lene konfrontiert. Auffällig ist, dass Botho in beiden Situationen von „Außen“ einen Impuls erhält, der ihn nachdenken lässt. Nach dem Erhalt des Briefes geht dieser von einem steinernen Kreuz aus, das er „zufällig“ passiert. Drei Jahre später ist es der Kamerad aus demselben Regiment, der sich in Liebesfragen an Botho wendet.

Aufgebracht durch den Brief der Mutter lässt Botho im vierzehnten Kapitel das Pferd satteln, um sich bei einem Ausritt über seine Situation klar zu werden. Sein Weg führt ihn in Richtung Jungfernheide. Die physische Hinwendung zu diesem naturnahen Raum deutet an, dass Botho sich im Folgenden auch psychisch dem Natürlichen und somit Lene zuwenden wird. Die Jungfernheide ist jedoch kein vollständiger, von Menschen unberührter Naturraum, sondern stark in den städtischen Raum eingebunden. Nicht nur durch die räumliche Nähe zu der umgebenden städtischen Struktur, sondern auch durch die dort lokalisierten Schießplätze bleibt sie ein urbanisierter und normierter Teil der Großstadt und unterliegt den dort gültigen Normen. Trotz der scheinbaren Hinwendung zum Natürlichen, bleibt Botho auch während seines Ausrittes verhaftet in den Regularien und der Perspektive seines sozialen Standes und stellt dessen Anforderungen nicht in Frage. Der Ausritt hat den Zweck, sich über das weitere Vorgehen klar zu werden, wobei relativ schnell deutlich wird, dass Botho nicht wirklich ernsthaft über den Bruch mit der Mutter und die Aufrechterhaltung der Beziehung zu Lene nachdenkt. Dennoch scheint ihm eine schnelle Lösung, die Klärung der Verhältnisse schwer zu fallen:

„Und weshalb säume ich? Woher diese Schwankungen und Vertagungen? Thörichte Frage. Weil ich sie liebe.“

Kanonenschüsse, die vom Tegeler Schießplatz herüber klangen, unterbrachen hier sein Selbstgespräch und erst als er das momentan unruhig gewordene Pferd wieder beruhigt hatte, nahm er den früheren Gedankengang wieder auf [...].“<sup>1115</sup>

---

<sup>1115</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 105f.

Botho wird hier das erste Mal in seinem Gedankengang unterbrochen. Die Schüsse verweisen auf sein eingebunden-Sein in die militärische Struktur. Auch in dem „natürlichen“ Raum, in dem er sich indirekt Abstand von den Verpflichtungen seiner sozialen Rolle erhofft, dringen diese ein. Er hört die Präsenz des Militärs im Moment seines Liebesbekenntnisses, das dadurch an Relevanz und Glaubhaftigkeit verliert. Botho wendet sich eben nicht für einen Moment von seiner sozialen Wirklichkeit ab, um sich tatsächlich mit seinen Gefühlen für Lene auseinanderzusetzen, sondern bleibt empfänglich für den Einfluss durch Außen. Auch die Empfehlungen seiner Mutter bedenkt er nicht objektiv, sondern versteht sie als unabwendbare Aufforderungen, mit denen er zwar selbstmitleidig hadern, denen er sich jedoch nicht widersetzen kann. Die akustische Raumwahrnehmung zeigt Bothos bestehende Weltsicht, die er kurz darauf auch formuliert: „Es liegt nicht in mir, die Welt herauszufordern und ihr und ihren Vorurtheilen öffentlich den Krieg zu erklären [...]“. <sup>1116</sup> Dennoch entwirft er ein Selbstbild, das in diese Welt nicht hineinpasst:

„Jeder Mensch ist seiner Natur nach auf bestimmte [...] Dinge gestellt, Dinge, die, trotzdem sie klein sind, für ihn das Leben oder doch des Lebens Bestes bedeutet. Und dies Beste heißt mir Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit.“ <sup>1117</sup>

Damit liegt Botho gründlich falsch. Zwar sieht er sich selbst gern als Anhänger des Einfachen und Natürlichen, sein Wohnraum und seine Lebensführung zeigen jedoch, dass er einer gewissen Extravaganz und verschiedenen Annehmlichkeiten durchaus nicht abgeneigt ist. Unmittelbar vor seinem Ausritt wird dies noch einmal explizit betont:

„Und nicht lange, so hielt seine prächtige Fuchsstute draußen, ein Geschenk des Onkels, zugleich der Neid der Kammeraden.“ <sup>1118</sup>

Die Stute offenbart, worum es sich bei Bothos „Beste[m]“ <sup>1119</sup> tatsächlich handelt: Botho bevorzugt das ästhetisch Ansprechende, das Ausgefallene und Besondere, das seinen Status als Baron widerspiegelt. Darüber hinaus deutet sich durch die Stute seine Bindung an die Familie an. Botho hat sich das Tier nicht selbst geleistet, vielmehr ist der „Neid der Kammeraden“ <sup>1120</sup> gesichert durch die Großzügigkeit des Onkels, der sich damit, im Text unerwähnt, die Gefolgschaft des Neffen erkaufte. Während Bothos Weg durch den Stadtraum bewegt er sich durch das Reiten nur indirekt. Die Stute und somit seine familiäre Verpflichtung ist es, die ihn bewegt. Das Ziel dieser Bewegung ist vorherbestimmt. Nach den Kanonenschüssen taucht kurz darauf eine erneute Störung auf:

---

<sup>1116</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 106.

<sup>1117</sup> Ebd., S. 106.

<sup>1118</sup> Ebd., S. 105.

<sup>1119</sup> Ebd., S. 106.

<sup>1120</sup> Ebd., S. 105.

„In diesem Augenblicke stutzte sein Pferd und er wurde eines aus einem Wiesenstreifen aufgescheuchten Hasen gewahr [...]. Neugierig sah er ihm nach und nahm seine Betrachtungen erst wieder auf, als der Flüchtige zwischen den Stämmen der Haide verschwunden war.“<sup>1121</sup>

Der Hase kann in dieser Szene gelesen werden als Vertreter des *tatsächlich* Natürlichen, der in dieser Funktion auf Lene verweist. Er unterbricht den gleichmäßigen Gang des Pferdes und bildet eine Opposition zu diesem und der mit ihm verbundenen Semantik. Die Irritation sowie Bothos Neugierde hält jedoch nicht lange an und er fährt mit seinen Selbstrechtfertigungen fort. Es zeigt sich die Übermacht von Bothos wirklicher Welt. Der Hase ist ein „Flüchtiger“<sup>1122</sup>, die Jungfernheide ein ehemaliges Jagdgebiet der Kurfürsten. Die Verhältnisse sind demnach klar: Der Hase, das Natürliche, hat angesichts der Bedingungen seines Lebensraumes keine andere Chance als zu flüchten und sich dem Blick zu entziehen. Er spiegelt die Rolle Lenes: Auch sie sorgt für eine kurze Irritation auf Bothos (Lebens-)Weg, der er mit Neugierde begegnet, verschwindet schließlich ebenso wie der Hase aus seiner direkten Umgebung und ist zur Flucht gezwungen. Passiv lässt Botho sich weiter von seiner Stute durch den Park tragen.

„Hier bog das Pferd, das er schon seit einer Viertelstunde kaum noch im Zügel hatte, wie von selbst in einen Seitenweg ein [...]. Hier, im Schatten eines der älteren Bäume, stand ein kurzes, gedrungenes Steinkreuz.“<sup>1123</sup>

Es handelt sich um das Kreuz Ludwig von Hinckeldeys, der zwanzig Jahre zuvor bei einem Duell ums Leben kam. Grund für die historisch belegte Duellforderung war die Schließung eines Spielclubs, mit der er die Privilegierung des Adels einschränkte und gegen die sich sein Kontrahent, Hans von Rachow, wehrte.<sup>1124</sup>

Botho „wußte, daß das Kreuz hier herumstehe, war aber nie bis an diese Stelle gekommen und sah es nun als ein Zeichen an, daß das seinem eigenen Willen überlassene Pferd, ihn gerade hierher geführt hatte.“<sup>1125</sup>

Das Zeichen, das Botho hier wahrnimmt, zu dem ihm sein Pferd (!) geführt hat, erfährt nun eine höchst dubiose Deutung.

„Und eine Stunde später war er in den Tod gegangen. Und warum? Einer Adelsvorstellung, einer Standesmarotte zu Liebe, die mächtiger war, als alle Vernunft [...]. Lehrreich. Und was habe ich speziell daraus zu lernen? Was predigt dieses Denkmal *mir*? Jedenfalls das Eine, daß das Herkommen unser Thun bestimmt. Wer ihm gehorcht, kann zu Grunde gehen, aber er geht besser zu Grunde als der, der ihm widerspricht.“<sup>1126</sup>

Die diagnostizierte Standesmarotte Hinckeldeys und deren tragische Folge überträgt Botho, logisch völlig falsch, auf seine eigene Situation. Bothos Abwertung Hinckeldeys, der sich

---

<sup>1121</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirungen. Berlin 1997, S. 106.

<sup>1122</sup> Ebd., S. 106.

<sup>1123</sup> Ebd., S. 107.

<sup>1124</sup> Vgl. K. Bauer, Anhang - Irrungen Wirungen. Berlin 1997, S. 264.

<sup>1125</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirungen. Berlin 1997, S. 107.

<sup>1126</sup> Ebd., S. 107.

entgegen der Vernunft auf die Duellforderung einlässt, sollte eigentlich das Erkennen der eigenen *Standesmarotten* folgen. Botho bekräftigt jedoch das unabdingbare verhaftet-Sein in dem gesellschaftlichen Stand und setzt ein Aufbegehren gegen diesen mit Vernichtung gleich. Die Zwiesprache mit dem Kreuz wird zur Rechtfertigung des geplanten Tuns. Er identifiziert das mögliche Aufbegehren gegen *seine* Familie, den Bruch mit der Konvention, als identisch mit der *Standesmarotte* Hinckeldeys, um sich für das „bessere zu Grunde Gehen“ und gegen Lene zu entscheiden. Botho manipuliert sich selbst und kann durch das *scheinbare* Vorbild die eigene Gewissensinstanz beruhigen.<sup>1127</sup> Bezeichnender Weise setze sich Ludwig von Hinckeldey als Leiter des Polizeipräsidiums für die Schaffung einer modernen Infrastruktur ein.<sup>1128</sup> Seine Figur gehört dadurch, ähnlich wie die Stute und die Kanonenschüsse, zu den Insignien des städtischen Raumes und kontrastiert als solcher mit der Natürlichkeit, die Lene zugewiesen ist. Das Ergebnis der Begegnung mit dem Kreuz ist vorherbestimmt. Gegen das Strukturierende und Normierende, für das Hinckeldey hier steht, hat die „unordentliche“ Beziehung zu Lene keine Chance. Gemeinsam mit der Stute, als Zeichen der Bindung an die Familie, dem Hasen und den Kanonenschüssen, als Versicherung der Dominanz des Militärischen, führt auch das Kreuz vor Augen, was die Beziehung zu einer Näherin unmöglich zu machen scheint. Bothos Deutung des Gedenkkreuzes bestätigt abermals, hier jedoch besonders eindrücklich, seine selektive Raumwahrnehmung und damit verbunden seine Realitätsauffassung. Was Botho sieht, was er hört, seine gesamte Perzeption, unterliegt der subjektiven Interpretation. Er nimmt keine objektiven Entitäten wahr, sondern erschafft sich im Moment der Wahrnehmung die Bühne seiner eignen Überzeugungen und Bedürfnisse. Fataler Weise deutet er dabei nicht nur den umgebenden Raum um, sondern entwirft auch ein völlig falsches Bild von sich selbst. Bei aller *aktiven* Bemühung um den gewünschten Entwurf der Umgebung, verhält sich Botho tatsächlich zunehmend *passiv*. Er begehrt nicht gegen die Mutter auf, begibt sich mehr oder weniger resigniert in die Ehe mit Käthe und lässt sich in der hier zitierten Szene beinahe willenlos von dem Pferd durch den Park tragen. Eine Anstrengung wird in jedem Fall vermieden. Die subjektive Raumwahrnehmung und insbesondere –Deutung wird zur Kompensation einer tatsächlichen Handlung. Die Bedeutung der bestimmenden Ordnung wird im weiteren Verlauf von Bothos Ausritt betont. Er passiert „ein großes Etablissement, ein Walzwerk oder eine Maschinenwerkstatt“<sup>1129</sup>, vor dem einige Arbeiter ihre Mahlzeit einnehmen:

---

<sup>1127</sup> Vgl. W. Schwan, Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmälern bei Theodor Fontane. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 26 / 1985, S. 167.

<sup>1128</sup> L. v. Hinckeldey war unter anderem für die Berufsfeuerwehr, die Straßenreinigung und die Wasserversorgung zuständig. (Vgl. K. Bauer, Anhang - Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 264.)

<sup>1129</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 108.

„Rienäcker, der sich den Sinn für das Natürliche mit nur zu gutem Rechte zugeschrieben, war entzückt von dem Bild, das sich ihm bot, und mit einem Anfluge von Neid sah er auf die Gruppe glücklicher Menschen. [...] Wenn unsre märkischen Leute sich verheirathen, so reden sie nicht von Leidenschaft und Liebe, sie sagen nur: ›ich muß doch meine Ordnung haben.‹ Und das ist ein schöner Zug im Leben unseres Volks und nicht einmal prosaisch. Denn Ordnung ist viel und mitunter alles. Und nun frag‘ ich mich, war *mein* Leben in der ›Ordnung‹? Nein. Ordnung ist Ehe.“<sup>1130</sup>

Abermals sieht Botho die Entscheidung für die Ehe und gegen Lene bestätigt. Seine statusspezifische Weltanschauung festigt sich durch die selektive Wahrnehmung des „Bildes“. Dabei idealisiert er nicht nur die „Einfachheit“ der Arbeiter, sondern unterstellt ihnen zudem ein Glück und eine empfundene Sinnhaftigkeit, die sich aus dem Wert ihrer Arbeit und die gebundene Existenz in Familie, Ehe und der entsprechenden sozialen Schicht ergibt.<sup>1131</sup> Sein in dieser Szene empfundener Neid ergibt sich aus Einsicht in das Ungenügen der eignen praktischen Fähigkeiten:

„Und was kann ich? Ich kann ein Pferd stallmeistern, einen Kapaun tranchieren und ein jeu machen. Das ist alles und so hab‘ ich denn die Wahl zwischen Kunstreiter, Oberkellner und Croupier.“<sup>1132</sup>

Botho sieht sich jedoch nicht in der Lage, an dieser Situation etwas zu ändern:

„Es stand nicht gut mit dem Rienäcker’schen Vermögen und Verlegenheit waren da, die durch eigne Klugheit und Energie zu heben, er durchaus nicht die Kraft in sich fühlte.“<sup>1133</sup>

Seine Kraftlosigkeit und die daraus gezogene Konsequenz, sich möglichst passiv in die ihm zuge dachte Rolle zu fügen, rechtfertigt er mit der Notwendigkeit des „Ordnung-Haltens“. Indem er also heiratet, sein Leben in Ordnung bringt, kann er die mangelhaften Fähigkeiten kompensieren und, so seine Hoffnung, sich dem *Bild* der glücklichen Arbeiter und deren Sinnhaftigkeit annähern. Zugleich erteilen diese ihm die endgültige Absolution, sich von der Geliebten zu trennen, indem er das angenommene Ordnungsbestreben des Standes auf Lene überträgt.<sup>1134</sup>

„[U]nd dann sah er wieder Lene vor sich stehn, aber in ihrem Auge lag nichts von Vorwurf und Anklage, sondern es war umgekehrt, als ob sie freundlich zustimme.“<sup>1135</sup>

Wieder deutet Botho das Wahrgenommene in seinem Sinne um und lagert aus, was seinen Lebensentwurf hinterfragen oder stören könnte. All sein Streben richtet sich danach, das eigene Weltbild zu bestätigen, die eigene Determiniertheit und die Unmöglichkeit der „Unordnung“ zu rechtfertigen. Das ermüdet. Als er von seinem Ausritt zurückkehrt, will er eigentlich sofort

<sup>1130</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 108.

<sup>1131</sup> Vgl. M. Allenhöfer, Vierter Stand und Alte Ordnung bei Fontane. Stuttgart 1986, S. 29.

<sup>1132</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 105.

<sup>1133</sup> Ebd., S. 108.

<sup>1134</sup> Vgl. M. Allenhöfer, Vierter Stand und Alte Ordnung bei Fontane. Stuttgart 1986, S. 29.

<sup>1135</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 108.

zu Lene, doch er „fühlte, daß er dazu keine Kraft habe“<sup>1136</sup> auch fühlt er sich außer Stande, einen (Abschieds-) Brief zu schreiben und wartet damit bis zum nächsten Tag.

Den zweiten Weg durch die Stadt unternimmt Botho, kurz nachdem er von der bevorstehenden Rückkehr seiner Ehefrau aus der Kur erfährt. Der Brief seiner Frau lässt ihn über deren Wesen und den Zustand seiner Ehe sinnieren: „Unser Herz hat Platz für allerlei Widersprüche ... Sie dalbert, nun ja, aber eine dalbrige junge Frau ist immer noch besser als keine.“<sup>1137</sup> Bothos pragmatische Analyse deutet den weiteren Verlauf des Nachmittages an. Auch hier stellt Botho die „Vernunft“ in den Vordergrund seiner Argumentation. Nach einem kurzen Aufenthalt in der Kaserne überbrückt Botho die Zeit bis zu seinem Abendessen im Klub mit einem Ausritt.

„[N]ach Passirung erst der ‚Linden‘ und gleich danach der Luisenstraße, [biegt er] schließlich in einen neben dem Kanal hinlaufenden Weg [...], der weiterhin seine Richtung auf Plötzensee zu nahm.“<sup>1138</sup>

Der Verlauf von Bothos Weg durch den Berliner Stadtraum stellt eine deutliche Verbindung zu Lene her. Auffällig ist zunächst, dass sich beide Richtungsangaben auf das Wasser beziehen. Das Element spielt in der Beziehung zu der Näherin eine wichtige Rolle: Durch Lenes beinahe-Unfall auf dem Wasser lernen sie sich kennen und die Landpartie führt sie nach Hankels Ablage, wo sie eine Bootsfahrt unternehmen. Botho begibt sich mit seinem Ritt dadurch in einen Erinnerungsraum, der ihn gleichzeitig von den Räumen seines alltäglichen Lebens, der Kaserne und dem Klub, entfernt. Zudem führt Bothos Weg prinzipiell nach Westen, also nach *links*. Diese Richtungsangabe ist ebenfalls stark an Lene, die nicht standesgemäße und *außereheliche* Beziehung, gebunden. Für Botho funktioniert der umgebende Raum in dieser Szene als Auslöser einer Erinnerung an Lene:

„Dabei kam ihn der Tag wieder in Erinnerung, an dem er hier auch herumgeritten war, um sich Muth für den Abschied von Lene zu gewinnen [...]. Das war nun drei Jahre. Was lag alles dazwischen? Viel Freude; gewiß. Aber es war doch keine rechte Freude gewesen. Ein Bonbon, nicht viel mehr. Und wer kann von Süßigkeiten leben!“<sup>1139</sup>

Mit der Erinnerung an Lene erhält Bothos einige Stunden zuvor geäußerte pragmatische Sicht auf seine Ehe eine zusätzliche Komponente. Dem Zusammenleben mit der „dalbrige[n] jungen Frau“<sup>1140</sup> stellt er nun das in der Vergangenheit mit Lene empfundene Glück entgegen. Das „Bonbon“, Käthe, kann ihm dabei keine „rechte Freude“<sup>1141</sup> machen. Käthe, immer noch besser als gar keine Ehefrau, ist zwar amüsan, eine lustbefriedigende Süßigkeit, zu einer wahren Erfüllung, einer echten Liebe, taugt sie für Botho jedoch nicht. Botho schwelgt in Selbstmitleid.

---

<sup>1136</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 109.

<sup>1137</sup> Ebd., S. 170.

<sup>1138</sup> Ebd., S. 171.

<sup>1139</sup> Ebd., S. 171.

<sup>1140</sup> Ebd., S. 170.

<sup>1141</sup> Ebd., S. 171.



Der verwöhnte Baron, dem die Süßigkeiten zu wieder werden, sehnt sich nach der vermeintlichen Einfachheit der Dörrschen Gärtnerei. Dass Botho jedoch tatsächlich eine Schwäche für „Bonbons“ hat, zeigt sich in der Szene mit den Knallbonbons in Frau Nimptschs Wohnstube, auf die während der Fahrt zum Friedhof, einige Kapitel später, nochmals verwiesen wird. Egal ob süßes Bonbon, oder effektvoller Knall: Beides ist Botho recht. Sein Hang nach Unterhaltung und Amusement bei gleichzeitigem Bedürfnis nach Bequemlichkeit und Lustbefriedigung macht Käthe in Wahrheit zur einzig richtigen Frau für ihn. Bothos Selbstbild lässt diese Erkenntnis jedoch nicht zu. Die Erinnerung an Lene wird verstärkt durch den Kameraden Rexin, dem er zufällig begegnet und der ihn um ein vertrauliches Gespräch bittet. Dabei erzählt er Botho, wohl wissend um dessen Beziehung zur Näherin, von seiner eigenen Liebschaft mit der nicht standesgemäßen Jette und erhofft sich einen Ratschlag bezüglich des weiteren Vorgehens. Rexin weiß um die Unmöglichkeit einer Ehe mit Jette, spekuliert jedoch darauf, sich ihr als Geliebter auch in der Ehe nicht vollständig entledigen zu müssen. Die Gründe für seine problematische Liebessituation liegen für Rexin in der Starrheit und dem Rigorismus der bestehenden Gesellschaft:

„Ritten wir hier statt an diesem langweiligen Kanal, so langweilig und strippengerade wie die Formen und Formeln unsrer Gesellschaft, ich sage, ritten wir hier statt an diesem elenden Graben am Sacramento hin und hätten wir statt der Tegeler Schießständen die Diggins vor uns, so würd' ich die Jette freiweg heirathen [...].“<sup>1142</sup>

Er verbindet in dieser Aussage die Form des landschaftlichen Raumes mit der sozial gültigen und erwarteten Form. Die Normierung des Natürlichen, des Wassers durch den Kanal, liest Rexin als Indiz einer ebenso normierenden und sanktionierenden Gesellschaft. Den Tegeler Schießständen, Insignien des preußischen Militärs, stellt er die Diggins, Symbole der Verheißung und des Aufbruchs, gegenüber. Amerika wird zur Utopie,<sup>1143</sup> die direkte Umgebung zum sterilen über-geordneten Raum, im dem die persönliche Wunschbefriedigung nicht vorgesehen ist. Rexins Raumwahrnehmung steht im Dienste seiner Argumentation und ist wie so häufig beeinflusst von den persönlichen Empfindungen der wahrnehmenden Figur. Die Tegeler Schießstände finden auch während Bothos erstem Spaziergang Erwähnung. In beiden Fällen fungieren sie als Manifestationen der gültigen Form, der Pflichterfüllung und des Ehrenkodexes. Sie wirken als mahnende Zeugen des vertraulichen oder des Selbstgesprächs indirekt auf diejenige Figur ein, die vom „richtigen“ Weg abzukommen droht. In seinen beengten Möglichkeiten sieht Rexin nur die Möglichkeit, eine „Ehe ohne Ehe“<sup>1144</sup> zu führen. Anders als Botho,

<sup>1142</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 174.

<sup>1143</sup> Vgl. dazu Kapitel 10.3 AMERIKA, DER URWALD UND PERSIEN – DER FREMDE AUßENRAUM.

<sup>1144</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 174.

ist er nicht bereit, auf die Beziehung zu Jette zu verzichten. Botho rät ihm dringend davon ab: „Ich warne Sie, hüten Sie sich vor diesem Mittelkurs, hüten Sie sich vor dem Halben.“<sup>1145</sup> Mit den sich nun anschließenden Argumenten scheint Botho sich in erster Linie selbst von der Richtigkeit seiner Entscheidung überzeugen zu wollen und argumentiert als Vertreter des „Ordentlichen“ und „Vernünftigen“. Die Ablehnung des „Halben“<sup>1146</sup> sei die einzige Möglichkeit, ein erträgliches Leben zu führen, ohne sich selbst oder anderen größere emotionale Verletzungen zuzufügen. Gegenüber Rexin propagiert er die Überzeugung, dass die bloße *Entscheidung* für „das Ganze“, das letztlich nur in der standesgemäßen Ehe gefunden werden kann, die „Klarheit und Helle“<sup>1147</sup> des Lebens bewahrt und die Trübung durch eine Affäre im Geheimen vergessen lässt. Tatsache ist jedoch, dass Botho sich zwar für das „Ganze“, für die Ehe, entschieden hat, die „Trübung“ durch Lene jedoch eben nicht verdrängt werden kann, wie seine Gedanken kurz vor dem Zusammentreffen mit Rexin zeigen. Auch hier unterliegt Botho seiner eigenen Selbsttäuschung. Drei Tage nach Bothos Ausritt kehrt Käthe zurück:

„Eine Guirlande zog sich um die große Korridorthür und eine Tafel mit dem Inschriftworte ‚Willkommen‘, in dem leider ein ‚l‘ fehlte, hing etwas schief an der Guirlande. Käthe sah hinauf und las und lachte. ‚Willkommen! Aber bloß mit einem ‚l‘, will sagen nur halb. Ei, ei. Und ‚L‘ ist noch dazu der Liebesbuchstabe. Nun, Du sollst auch Alles nur halb haben.“<sup>1148</sup>

Die Ankunft Käthes erhält einen faden Beigeschmack. Nicht nur ist das „Willkommen“ falsch geschrieben, sondern auch die Girlande selbst hängt schief. Wer für diese Fehler verantwortlich ist, wird im Text nicht erwähnt. Diese Auslassung ermöglicht es, die Fehlkonstruktion auf Bothos inneren Zustand zurück zu führen. Die schiefe Konstruktion wird zur Veräußerung der fehlerhaften Ehe-Konstruktion, ein Arrangement, das nicht zu seiner eigentlichen emotionalen Verfassung und seinem verhaftet-Sein in der Vergangenheit mit Lene passt. Käthes Antwort, Botho solle in Zukunft auch nur alles „halb haben“<sup>1149</sup>, offenbart die Fehlerhaftigkeit von Bothos zuvor gegenüber Rexin geäußerten Einschätzung. Durch seine Entscheidung für Käthe wähnte er sich im Besitz des „Ganzen“, tatsächlich bekommt er jedoch nur das Halbe. Der Grund dafür ist nicht etwa Käthes Verstimmung oder eine Empfindlichkeit bezüglich des Schreibfehlers, sondern vielmehr seine eigene *Halbherzigkeit* gegenüber ihr. Die bloße Entscheidung für die den Konventionen entsprechende Verbindung genügt eben nicht, um eine glückliche Ehe zu führen und mit der Vergangenheit abzuschließen. Wie auf der schiefen Girlande der Liebesbuchstabe fehlt, fehlt auch in der arrangierten Ehe die tatsächliche Liebe. In

---

<sup>1145</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 176.

<sup>1146</sup> Ebd., S. 176.

<sup>1147</sup> Ebd., S. 176.

<sup>1148</sup> Ebd., S. 179.

<sup>1149</sup> Ebd., S. 179.

seinem Versuch, sich vor dem von Rexin bevorzugten Mittelkurs, dem Halben, fernzuhalten, um das „Ganze“ zu bekommen, hat Botho nun „Alles nur halb“<sup>1150</sup>.

Bothos Wege durch die Stadt haben, wie beinahe alle Spaziergänge bei Fontane, die Funktion, durch die körperliche eine geistige Bewegung in Gang zu setzen oder eine Reflexion zu vertiefen. Innerhalb des Außenraumes findet die Auseinandersetzung mit der Welt, mit der umgebenden Gesellschaft und sich selbst statt. Der Raum fungiert dabei nicht nur als Ort der spontanen und zufälligen Begegnung, sondern auch als Erinnerungsraum, der die Vergangenheit ins Bewusstsein bringt. Ähnlich wie der Raum rund um den Friedhof, den Botho betritt um sein Versprechen gegenüber Frau Nimptsch einzulösen, enthält der Außenraum auch hier Elemente, die auf die gemeinsame Zeit mit Lene verweisen und dadurch die Gegenwart und die damit verbundenen getroffenen Entscheidungen hinterfragen. Die Präsenz des Vergangenen offenbart sich in seiner Vollständigkeit jedoch lediglich für den Leser. Umso deutlicher wird vor diesem Hintergrund Bothos Fehleinschätzung sowie die Differenz zwischen tatsächlich Empfundene und gegenüber Rexin Geäußertem.

#### *Waldemar findet das Primitive und Wacklige*

Waldemar unternimmt während der Romanhandlung zwei größere Wege durch die Stadt Berlin, denen in beiden Fällen ein bedeutsames Gespräch vorangeht. Der erste Weg führt Waldemar zu Stine, nachdem der Onkel ihm seine Fürsprache verweigert hat und Waldemar eine Familiennacht befürchten muss. Waldemar geht zunächst zum Schloss Bellevue und von dort aus zu einem von ihm häufig besuchten „Sommerlokal“<sup>1151</sup>. Dort begibt er sich in die Position des stillen Beobachters und lässt die sich ihm bietende Szenerie auf sich wirken:

„Überhaupt entging ihm nichts und wenn er eine Zeitlang die Qualmwolken aus dem gerade gegenübergelegenen Borsigschen Eisenwerke hatte hervorquellen und nach der Jungfernhaiden hin abziehen sehen, so gab er seinem Blick mit einem Male wieder eine Seitwärtsrichtung und zählte dabei die Brückenpfeiler oder die Spreekähne, [...]“<sup>1152</sup>

Aus der Position des *Gastes* nimmt er die gegenüberliegende *Fabrik* wahr. Hier zeigt sich die soziale Differenz zwischen Waldemar und Stine, die er zu verdrängen versucht. Das Eisenwerk, der Raum der Arbeiter, befindet sich am anderen Ufer, ist von ihm also durch eine „Grenze“, die Spree, getrennt. Die faktische Arbeit ebenso wie die Menschen dahinter bleiben für Waldemar im Verborgenen. Was er sieht, sind lediglich die Wolken, die beinahe idyllisch über das Stadtbild hinwegziehen. Er nimmt ein ästhetisch ansprechendes Bild wahr, während er selbst

---

<sup>1150</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 179.

<sup>1151</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 89.

<sup>1152</sup> Ebd., S. 90.

sich in ebenfalls ansprechender Atmosphäre dem Müßiggang hingibt: „Dort im Schatten alter Bäume niederzusetzen und zu sinnieren und zu träumen, war das, was er liebte.“<sup>1153</sup> Hier wiederholt sich die Idealisierung, mit der Waldemar seine Umgebung, insbesondere Stines Lebensraum wahrnimmt.<sup>1154</sup> Gleichzeitig wird Waldemars fehlerhafte Selbsteinschätzung deutlich. Er genießt es, „Nichts“ zu tun, sich beim Flanieren durch die Stadt und in Sommerlokalen der Betrachtung der Umwelt hinzugeben und seinen Gedanken nachzuhängen. Die Vorstellung von einem gemeinsamen, arbeitsamen Leben mit Stine, mit einem Volk Hühner und einem Bienenstock, für die er sorgt, zeigt sich als Illusion.<sup>1155</sup> Die Betrachtung, die Waldemar hier anstellt, verweist zudem auf das drohende Ende der Beziehung und Waldemars Leben. Die Wolken, die im weitesten Sinne der Motivstruktur rund um Stine und ihre Rolle als Arbeiterin zugerechnet werden können, ziehen in Richtung Jungfernheide, um dort zu verschwinden. Wie im Zusammenhang mit Bothos Spaziergang bereits gesehen wurde, kann die Jungfernheide mit ihren dort befindlichen militärischen Übungsplätzen als Chiffre des Militärs gelten. In Waldemars Leben spielte dieses eine entscheidende Rolle. Durch die Kriegsverletzung nachhaltig geschädigt und seitdem kränkelnd und schwächlich, kann sich Waldemar in der ihn umgebenden Welt nur schwer bis gar nicht einfinden. Auch die familiären und sozialen Strukturen, denen sich Waldemar gegenüber sieht, gleichen dem Ehrenkodex des Militärs und basieren auf einem Verständnis männlicher Stärke, dem Waldemar aufgrund seiner physischen und psychischen Konstitution nicht entsprechen kann. Blickt Waldemar in der oben zitierten Szene also auf die rauchenden Schornsteine, „sieht“ der Leser das verblassende Arbeitermotiv sowie die beständige Präsenz der demgegenüber unzerstörbaren Insignien des preußischen Militärs. In diesem Raum, in dem das Einfache und Wahrhaftige, das Waldemar Stine und ihrer Existenz als *Arbeiterin* zuschreibt, wie Wolken verschwinden, ist weder Platz für die nicht standesgemäße Beziehung noch für den schwächlichen Mann. Während seines Aufenthaltes in dem Sommerlokal scheint Waldemar bereits von einer Todesahnung ergriffen. Das Gespräch mit dem Onkel hallt zwar nach, versetzt ihn in eine melancholische und endzeitliche Stimmung, wühlt den Grafen jedoch nicht sonderlich auf:

„Er war ohne jede Spur besonderer Erregung und beschäftigte sich, was übrigens seinem Charakter entsprach, kaum noch mit dem Gespräche, das er eben erst mit dem Onkel gehabt hatte.“<sup>1156</sup>

---

<sup>1153</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 89.

<sup>1154</sup> Vgl. dazu KAPITEL 8.2 DER SCHÜTZENDE RAUM.

<sup>1155</sup> „Ach, meine liebe Stine, was geb' ich denn auf? Nichts, gar nichts. Ich sehne mich danach, einen Baum zu pflanzen oder ein Volk Hühner aufsteigen oder auch bloß einen Bienenstock ausschwärmen zu sehen.“ (Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 95.)

<sup>1156</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 90.

Vielmehr empfindet Waldemar angesichts des drohenden Ausschlusses aus der familiären Ordnung eine Form der inneren Ruhe:

„Wenn er den Frieden nicht haben konnte, so war es schon viel für ihn, ihn seinerseits ehrlich und aufrichtig gewollt zu haben. Und das war ja der Fall. Aus diesem Bewusstsein erwuchs ihm etwas wie Trost und Ergebung, und wenn Ergebung auch nicht das absolut Beste, nicht der Friede selbst war, so war es doch das, was dem Frieden am nächsten kam.“<sup>1157</sup>

Waldemar weiß nun um die Unvereinbarkeit seines subjektiven Glücks und seiner gesellschaftlichen Position. Ebenso wie Botho begehrt er gegen die Regularien und Anforderungen, die diese an ihn stellt nicht auf, sondern wählt den Weg der „Erbgebung“<sup>1158</sup>. Während dies bei Botho auf seine mangelnde charakterliche Stärke und seine Bequemlichkeit zurückzuführen ist, ist es bei Waldemar die ihn konstituierende „Kränklichkeit“, die ihm die Kraft verwehrt, aktiv für sich selbst und seine Vorstellungen einzustehen. Aus der Erkenntnis des nun unabwendbaren Unglücks zieht er Trost, denn der Kampf zwischen seinem Wesen und den Anforderungen seiner Familie ist nun endgültig verloren. Es bedarf keiner Kraftanstrengung mehr. Waldemar kann beziehungsweise muss sich in seiner Rolle als gescheiterter Soldat und labiler Kranker zurückziehen. Der direkt umgebende Raum, das Sommerlokal, wird dem Leser aus der Perspektive Waldemars vermittelt und entsprechend subjektiv dargestellt:

„Da war wieder die Musik-Estrade mit den wackeligen Notenpulten und gleich dahinter das primitive Buffet [...]. Und dicht daneben und halb überwachsen von einer Kugelakazie stand der eben von ihm verlassene Tisch, auf dessen grüner Platte jetzt die Lichter und Schatten tanzten.“<sup>1159</sup>

Hauschild spricht im Zusammenhang mit dieser Schilderung von einer „dürftige[n], freudlos[en] [...] Umgebung, [die auf das] [...] vom Tode bedrohte Glück“<sup>1160</sup> verweist. Prinzipiell stimmt die Schlussfolgerung, dass die *gesamte* Szene im Lokal auf das Ende des Glücks mit Stine bezogen werden kann, jedoch handelt es sich keineswegs um einen freudlosen Raum. Vermutlich bezieht Hauschild sich in ihrer Interpretation auf die „wackeligen Notenpult[e]“<sup>1161</sup> und das „primitive Buffet“<sup>1162</sup>, die beide als Verweise auf den drohenden Untergang gelesen werden können. Übersehen wird jedoch die *allgemeine* Stimmung, die Waldemar hier bewusst sucht und auch empfindet. Das Wackelige, das Primitive, der halb überwachsene Tisch, das alles sind für ihn, den Betrachter (!), keine Elemente des Verfalls, sondern des Einfachen, des Natürlichen, des Schönen, die als solche „seiner“ Welt entgegenstehen und Stines Welt repräsentieren. Dass er dabei die von Hauschild attestierte „Armut der Szenerie“<sup>1163</sup> idealisiert,

---

<sup>1157</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 90.

<sup>1158</sup> Ebd., S. 90.

<sup>1159</sup> Ebd., S. 90f.

<sup>1160</sup> B. Hauschild, *Geselligkeitsformen und Erzählstruktur*. Frankfurt am Main [u. a.] 1981, S. 136.

<sup>1161</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 90. (Hervorh. N. H.)

<sup>1162</sup> Ebd., S. 90. (Hervorh. N. H.)

<sup>1163</sup> B. Hauschild, *Geselligkeitsformen und Erzählstruktur*. Frankfurt am Main [u. a.] 1981, S. 136.

das Primitive als schön wahrnimmt, ist Indiz seines (kränklichen) Charakters, seiner depressiven Grundstimmung, die seine Faszination für das „einfache Leben“ auslösen und ihn Stines Leben als Ideal begreifen lassen. Entsprechend positiv nimmt Waldemar den sich ihm darstellenden Raum wahr:

„Glück, Glück, wer will sagen, was du bist und wo du bist! In Sorrent, mit dem Blick auf Capri, war ich elend und unglücklich, und *hier* bin ich glücklich gewesen.“<sup>1164</sup>

Auch hier zeigt sich Waldemars Bevorzugung des Einfachen und Kleinen gegenüber dem Großen und möglicherweise Beeindruckenden. Er gibt sich mit dem Sommerlokal, den umherhüpfenden Spatzen, dem Blick auf die Fabrik und der Liebe zu der einfachen Näherin zufrieden und wendet sich gegen die fernen Reiseziele, die ein Mann in seiner gesellschaftlichen Position eigentlich bevorzugen sollte. Waldemar verlässt nach einiger Zeit das Lokal, um zu Stine zu gehen:

„Und nun ging er weiter flußabwärts bis an die Moabiterbrücke, weil er vorhatte, den Rückweg am anderen Ufer zu machen. Als er aber drüben war, nahm er langsam und unter gelegentlichem Verweilen seinen Weg auf den Humboldtshafen und zuletzt auf den Invalidenpark zu. Dort blieb er stehen und musterte das gegenüberliegende Haus.“<sup>1165</sup>

Indem Waldemar über die Brücke geht, überschreitet er die die Grenze zwischen Eigenem und Fremden, zwischen Adel und Arbeiterschaft, zwischen seiner und Stines Welt. Er ist die einzige Figur innerhalb der Romanhandlung, der die Spree überquert, was auf seine theoretische Bereitschaft verweist, die soziale Determination hinter sich zu lassen.<sup>1166</sup>

Der zweite Weg durch die Stadt findet nach Waldemars Gespräch mit Stine statt, die seinen Plan, nach Amerika zu gehen, ablehnt. Er verlässt die ihn Ohnmacht gefallene Geliebte und begibt sich auf seinen Heimweg. Dieser Weg wird relativ exakt im historischen Stadtbild verortet. Die Mehrzahl der genannten signifikanten Orte, das Generalstabsgebäude, das Kronprinzenufer sowie die Alsenstraße,<sup>1167</sup> zeichnet ihr Bezug zur Militärgeschichte aus: Zusammen mit den an anderer Stelle genannten Straßennamen, Plätzen oder Denkmälern ergibt sich in der Topographie ein Spannungsfeld zwischen Sieg und Niederlage beziehungsweise zwischen Gewinner und Verlierer.<sup>1168</sup> Die Alsenstraße und auch die Siegestsäule auf dem Königsplatz, das Generalstabsgebäude, mit dessen Chef Generalfeldmarschall Helmuth Graf von Moltke, verweisen auf die siegreiche und gedeihende Reichshauptstadt nach dem Erfolg in den deutschen Einigungskriegen. Das Kriegerdenkmal im Invalidenpark für die bei der Niederschlagung

---

<sup>1164</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 91.

<sup>1165</sup> Ebd., S. 91.

<sup>1166</sup> Vgl. Ch. Hehle, *Anhang - Stine*. Berlin 2000, S. 124.

<sup>1167</sup> Vgl. Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 97f.

<sup>1168</sup> Vgl. Ch. Hehle, *Anhang - Stine*. Berlin 2000, S. 120f.

der Revolution gefallenen Soldaten sowie die häufige Nennung der *Invalidenstraße* und des *Invalidenparks* dagegen lässt das Bild der siegreichen Nation ambivalent erscheinen. Das Stadtbild spiegelt die Zwiespältigkeit des militärischen Stolzes, die erfolgreiche aber auch entbehrungsreiche Geschichte der preußischen Armee. Diese Geschichte schlägt sich nicht nur in der Topographie nieder, sondern hat auch einen großen Einfluss auf Waldemars Leben: Der für die Nation siegreiche Krieg, bedeutete für ihn die körperliche und emotionale Niederlage.<sup>1169</sup> Fortan kann er sich in dieser Nation, in diesem Umfeld nicht mehr einfinden. Die Entscheidung zum Suizid trifft er auf dem Königsplatz, gegenüber der Siegessäule. Im Angesicht der militärischen Dominanz gesteht er sich das persönliche Scheitern ein. Nicht seine Bedürfnisse opfert er, entsprechend dem preußischen Ehrenkodex, sondern sich selbst.<sup>1170</sup>

Hehle bezeichnet Waldemars Weg durch die Stadt als Form der Unterweltsfahrt. Unter Unterwelt versteht sie temporäre Abschnitte, in denen sich die jeweilige Figur in einem Ausnahmezustand befindet.<sup>1171</sup> Dieser Ausstieg aus dem normalen und alltäglichen Leben ist dabei zeitlich begrenzt, es gibt einen Ausweg aus der Unterwelt.<sup>1172</sup> Als solcher Ausstieg kann Waldemars und Bothos Zustand der (vermeintlichen) Reflexion gelten, da sie hier kurzzeitig auf Distanz zu ihrem alltäglichen Leben gehen. Aus der vor dem Antritt des Weges empfundenen Ratlosigkeit wird während des Spazierganges eine Raumlosigkeit<sup>1173</sup>: Mit ihrer Bewegung widersetzen sie sich einer statischen Verortung und hoffen, sich damit auch gegen unveränderliche und oder prädestinierte Regularien zu wenden beziehungsweise diese zumindest in Frage zu stellen. In Waldemars Fall zeigt sich seine Raumlosigkeit besonders eindrücklich daran, dass er als einzige Figur die Spree, die sinnbildliche Grenze zwischen den sozialen Schichten überquert. Damit verstößt er auf *beiden* Seiten gegen das Gesetz des Raumes,<sup>1174</sup> was ihm jedoch keine Freiheit einbringt, oder einen Freiraum schafft,<sup>1175</sup> sondern ihn in seiner gefühlten Heimatlosigkeit bestätigt und in den Tod treibt. Trotz Waldemars tragischem Ende nähern er und Botho sich zunächst wieder ihrer alltäglichen Welt an. Sie finden, um mit Hehle zu sprechen, wieder den Weg in die „Oberwelt“: Beide verlassen den Raum, in dem die Auseinandersetzung mit sich selbst und der Welt von statten geht. Der Weg in die „Unterwelt“, der sich hier als Weg durch die Stadt darstellt, hat somit eine strukturelle Funktion: Er ist Indikator einer

---

<sup>1169</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Stine, Berlin 2000, S. 121.

<sup>1170</sup> Vgl. ebd., S. 121.

<sup>1171</sup> Vgl. Ch. Hehle, Unterweltsfahrten. Reisen als Erfahrung des Versagens im Erzählwerk Fontanes, in: H. Delf von Wolzogen [u. a.] (Hrsg.), Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes, Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne, Würzburg 2000, S. 73.

<sup>1172</sup> Vgl. Ch. Hehle, Unterweltsfahrten. Würzburg 2000., S. 73.

<sup>1173</sup> Vgl. K. R. Scherpe, Ort oder Raum? Würzburg 2000, S. 168. (Scherpe spricht von „Ortlosigkeit“.)

<sup>1174</sup> Vgl. ebd., S. 168. (Scherpe spricht von dem „Gesetz des Ortes“.)

<sup>1175</sup> Vgl. ebd., S. 168.

vorangegangenen Erschütterung, einer bestehenden Krise, mit der sich die Figur konfrontiert sieht. Der Weg heraus, und das ist hier das Verlassen des Stadtraumes und die Rückkehr in die Wohnung, geschieht dann in einer veränderten Haltung, von der die Identität der Figur jedoch weitgehend unberührt bleibt.<sup>1176</sup> Waldemars und Bothos getroffene Entscheidungen erscheinen wenig überraschend. In ihrem Sinnieren über sich und die Welt bleiben beide sie selbst. Die Auseinandersetzung mit der jeweiligen Situation, die in beiden Fällen tatsächlich relativ prekär ist, bleibt außenraumfixiert und ist nur indirekt die Reflexion des eigenen Inneren.<sup>1177</sup> In dem jeweiligen umgebenden Raum finden sowohl Botho als auch Waldemar das, wonach sie suchen, was sie bedürfen. Botho findet das Zeichen, Waldemar das idyllisch Schöne, dem, in Analogie zu seiner Selbstwahrnehmung, der Verfall inhärent ist. Die Bewegung der beiden Männer ist ein Suchen. Fündig geworden, kehren sie in ihre Wohnungen, in ihren Alltag zurück und handeln, wie sie auch ohne Nachdenken gehandelt hätten, nur jetzt bestärkt durch die subjektiv interpretierte Zeichenhaftigkeit des Raumes.

### *Gordon findet Klarheit*

In *Cécile* begibt sich Gordon auf zwei längere Wege durch den städtischen Raum. Die Situationen, die diesen Wegen vorangehen beziehungsweise diese auslösen, sind weniger einschneidend als in *Irrungen Wirrungen* oder *Stine*. Gordon ist nach berufsbedingten Aufenthalten in Bremen, auf Föhr, Sylt und Norderney zurück in Berlin und beabsichtigt, den St. Arnauds einen Besuch abzustatten.

„Diese [d. i. die Wohnung der St. Arnauds] war am Hafenplatze, so daß der einzuschlagende Weg erst durch ein Stück Königgrätzerstraße, demnächst aber über den Potsdamer Platz führte, der auch heute wieder wegen Kanalisation und Herstellung eines Insel-Perrons unpassierbar war. Wenigstens in seiner Mitte. So mußte Gordon denn an der Peripherie hin sein Heil versuchen, was ihn freilich nur in neue Wirrnisse brachte. Denn es war gerade Markt heute [...]“<sup>1178</sup>

Gordon wird auf seinem ursprünglich geplanten Weg von den aufgebauten Marktständen „gestört“. Er bleibt stehen und mustert die sich ihm bietende Szenerie. Trotz der Enge und Überfülltheit, die Gordon wahrnimmt, tritt der Markt hier nicht als Ort eines betriebsamen oder hektischen Chaos in Erscheinung, sondern als fast idyllisches Genrebild.<sup>1179</sup> Der typische großstadtspezifische „Wahrnehmungsschock“<sup>1180</sup> bleibt aus. Das Gedränge wird zwar von Gordon durchaus realisiert, jedoch nicht negativ konnotiert. Das sich ergebende Stadtbild, *harmonisch*

<sup>1176</sup> Vgl. Ch. Hehle, *Unterweltsfahrten*. Würzburg 2000, S. 73.

<sup>1177</sup> Vgl. K. R. Scherpe, *Ort oder Raum?* Würzburg 2000, S. 168. (Scherpe spricht von „ortsfixiert“.)

<sup>1178</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 137. (Anm. N. H.)

<sup>1179</sup> Vgl. R. Steinlein, *Die Stadt als geselliger und als „karnevalisierter“ Raum*. Theodor Fontanes „Berliner Romane“ in anderer Sicht, in: K. Siebenhaar (Hrsg.), *Das Poetische Berlin*. Wiesbaden 1992, S. 49.

<sup>1180</sup> Ebd., S. 49.



ergänzt durch die aufgebauten Marktstände, ist hier kein Abbild der tatsächlichen, das heißt der zeitgenössisch *realistischen*, Gegebenheiten. Die Raumbeschreibung ist in dieser Szene nicht auf das Objekt der Beschreibung, die Stadt, bezogen, sondern auf das *Subjekt* des Sehens, Gordon. Die Realität, perspektivisch also an Gordon gebunden, wird herabgedämpft und selbst die typische Massenhaftigkeit des Marktes als Moment des Genusses wahrgenommen.<sup>1181</sup> Grund dafür ist nicht die vermeintlich angenehme Atmosphäre des Marktes, sondern Gordons Hoffnung, einige Minuten später Cécile anzutreffen. Abermals ist sein Raumempfinden und seine Raumwahrnehmung beeinflusst von seinem Kreisen um Cécile. Dass Gordon überhaupt den Markt passiert, wird begründet mit zwei Baustellen: Die Arbeiten an der Kanalisation sowie die Errichtung eines Bahndammes zwingen ihn an die „Peripherie“<sup>1182</sup> des Potsdamer Platzes. Die sich verändernde Großstadt mit ihren zahlreichen Urbanisierungs- und Modernisierungsmaßnahmen wird zwar erwähnt, dient jedoch auch hier weniger dem Anspruch, die Realität originalgetreu wiederzugeben, als der Herstellung einer Motivstruktur, die die *wahrnehmende Figur* näher beschreibt. Gordon wird direkt oder indirekt mehrfach mit Elementen der Modernisierung in Verbindung gebracht. Am auffälligsten geschieht dies durch seinen Beruf: Als Kabelverleger arbeitet er aktiv an der Verbreitung der Telegrafie, an der Weiterentwicklung der technischen Kommunikation. Durch mehrere Telegramme wird er während des Handlungsverlaufes immer wieder abberufen, um in anderen Städten neue Projekte zu betreuen. Auch bei seinem Weg durch die Stadt *lenkt* der technische Fortschritt, die Urbanisierung, seinen Gang. Die modernisierte Welt bestimmt demnach seinen Aufenthaltsort und entzieht ihn seiner momentanen Umgebung. Der Fortschritt, als dessen Agent Gordon auftritt, lenkt sein Schicksal. Der Zivilingenieur ist zugleich Subjekt als auch Objekt, Agens und Patiens der technisch-wissenschaftlichen Welt.<sup>1183</sup> Die Steuerung durch die beruflichen Verpflichtungen findet ihre Entsprechung in seiner Faszination, die von der schönen Kranken ausgeht und Gordons Denken und Handeln immer maßgeblicher bestimmt. Er kreist um sie, versucht herauszufinden, was sich hinter der Fassade Céciles verbirgt und ist kaum in der Lage, ein von ihr unabhängiges Leben zu führen. Der Vertreter des *technisch-wissenschaftlichen* Fortschritts verliert sich immer mehr in dem „Roman seiner *Phantasie*“<sup>1184</sup>. Ihm entgleiten die Rationalität und Eindeutigkeit, die grundsätzlichen Strukturen seines wesensbestimmenden beruflichen eingebunden-Seins.<sup>1185</sup> Ebenso wie er sich in dem Kreisen um Cécile verirrt und sie nur noch vor dem

<sup>1181</sup> Vgl. R. Steinlein, Die Stadt als geselliger und als „karnevalisierter“ Raum. Wiesbaden 1992, S. 49.

<sup>1182</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 137.

<sup>1183</sup> Vgl. H. Fischer, Gordon oder die Liebe zur Telegraphie. In: Fontane Blätter 67 / 1999, S. 52.

<sup>1184</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 151. (Hervorh. N. H.)

<sup>1185</sup> Vgl. H. Fischer, Gordon oder die Liebe zur Telegraphie. In: Fontane Blätter 67 / 1999, S. 51.

Hintergrund seiner eigenen Fantasie wahrnimmt, so nimmt er auch den umgebenden Raum in der oben zitierten Szene nicht objektiv, sondern gefärbt von seinem eigenen Empfinden wahr: „Alles primitiv, aber entzückend in seiner Heiterkeit und Farbe.“<sup>1186</sup> Der großstädtische Markt verkommt in *seiner Realitätsdeutung* zum idealisierten Bühnenbild, an dem er sich bei seinem Ausflug in die „Niederungen der Gesellschaft“ erfreut und vor dem er sich selbst als moderner Kosmopolit inszenieren kann. Zwischen den beiden „guten Adressen“<sup>1187</sup>, seiner Wohnung und Céciles Villa, ist der Markt ein anregender Zwischenraum,<sup>1188</sup> der Gordon durch die vermeintliche Differenz zu seiner kultivierten und fortschrittlichen Welt in seiner Selbstwahrnehmung bestätigt.

Bei der Villa der St. Arnauds angekommen, erfährt Gordon, die Eheleute seien noch nicht wieder zurück in der Stadt. Einige Zeit später holt er seinen Antrittsbesuch nach und trifft dieses Mal Cécile und den Hofprediger an. Während Cécile nach diesem Wiedersehen verwirrt und ängstlich ist, da sie fürchtet, ihre Vergangenheit käme ans Licht, ist Gordon in guter Stimmung:

„Während der Hofprediger mit Cécile dies Gespräch führte, schlenderte Gordon am andern Kanal-Ufer auf seine Wohnung zu, bog aber, als er auf diesem Rückwege die Pfeiler der die Straße kreuzenden Eisenbahnbrücke passiert hatte, zunächst nach links hin in einen wenig belebten Weg ein, um hier, am Potsdamer Bahndamm entlang, ungehindert seinen Gedanken nachhängen zu können.“<sup>1189</sup>

Gordons zweiter Weg durch die Stadt führt ihn vorbei an der Insignie der Urbanisierung, der Eisenbahn. Erneut wird Gordon mit dem technischen Fortschritt in Verbindung gebracht und hier im Speziellen mit der Möglichkeit, Distanzen zu überbrücken und neue Räume zu erschließen. Als einzige Figur der Handlung überquert er *mehrfach* Bahndämme, fährt mit der Eisenbahn und erhält Telegramme. Er weiß um die neuen Möglichkeiten der Kommunikation, kennt die Durchquerung des Raumes mittels neuer Verkehrsmittel. Dadurch unterscheidet sich sein Raum- beziehungsweise sein Distanzverständnis von denen der anderen Figuren. Dies zeigt sich nicht nur in Bezug auf den konkreten Raum, auf tatsächliche Entfernungen zwischen einzelnen Orten, sondern auch auf den zwischenmenschlichen Raum, auf das Verhältnis Gordons zu seiner Umwelt, insbesondere zu Cécile. Im Umgang mit ihr tut er sich schwer, das richtige Maß zwischen Nähe und Distanz zu finden. Er überschreitet immer wieder Grenzen, nähert sich ihr in unangebrachter Weise oder distanziert sich durch subtile Anzüglichkeiten von ihr. Obwohl er also durch seinen Beruf eigentlich ein Experte für weltumspannende Kommunikation ist, versagt er in der direkten zwischenmenschlichen Verständigung.<sup>1190</sup> Auf seinem

---

<sup>1186</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 137.

<sup>1187</sup> R. Steinlein, Die Stadt als geselliger und als „karnevalisierter“ Raum. Wiesbaden 1992, S. 49.

<sup>1188</sup> Vgl. ebd., S. 49.

<sup>1189</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 150.

<sup>1190</sup> Vgl. H. Fischer, Gordon oder die Liebe zur Telegraphie. In: Fontane Blätter 67 / 1999 S. 52.

Nachhauseweg macht sich Gordon Gedanken über das zurückliegende Wiedersehen mit Cécile und scheint sich nun endlich, ein *vollständiges* Bild der geheimnisvollen Frau machen zu können:

„Ja, die Cécile seiner Thalenser Tage war eine schöne, trotz aller Melancholie beständig nach Huldigungen ausschauende Dame gewesen, während die Cécile von heute eine heitere, lichtvolle Frau war, vor der der Roman seiner Phantasie ziemlich schnell zu verblassen begann.

„Was bleibt übrig? Ich glaube jetzt klar zu sehen. Sie war sehr schön und sehr verwöhnt, und als der Prinz, auf den mit Sicherheit gerechnet wurde, nicht kommen wollte, nahm sie den Obersten. Und ein Jahr später war sie nervös, und zwei Jahre später war sie melancholisch. Natürlich, ein alter Oberst ist immer zum Melancholischwerden. Aber das ist auch alles. Und schließlich haben wir nichts als eine Frau, die, wie tausend andere, nicht glücklich und auch nicht unglücklich ist.“<sup>1191</sup>

Ähnlich wie bei Botho und Waldemar vollzieht sich in Gordon, zumindest in der eigenen Wahrnehmung, während der äußeren eine innere Bewegung beziehungsweise Entwicklung. Er glaubt nun, „klar zu sehen“<sup>1192</sup>. Cécile erscheint nicht mehr als geheimnisvolle Kranke, sondern als durchschnittliche Frau mit einem durchschnittlichen Schicksal. Der Weg durch die Stadt wird hier zu einem Weg zu vermeintlicher Klarheit. Doch auch auf diesem Weg, wird Gordon „gestört“.

„Unter solchem Selbstgespräche war er bis an die Bülowstraße gekommen und wollte sich eben unter Benutzung derselben, in weitem Bogen wieder zurück nach dem Thiergarten schlängeln, als er, in einiger Entfernung, eines Begräbniszuges gewahr wurde, der nach dem Matthäikirchhofe hinaus wollte. [...] Gordon wäre gerne ausgewichen, aber der gehabten Anwandlung sich schämend, blieb er und ließ den Zug an sich vorbeipassiren. „Es ist nicht gut, die Augen gegen derlei Dinge zu schließen, am wenigstens, wenn man eben Luftschlösser baut.“<sup>1193</sup>

Gordons hier zitierter letzter Satz entlarvt den Zweck seiner Cécile-Observationen. Seine Luftschlösser beziehen sich auf eine gemeinsame Zukunft mit ihr. Nachdem er nun das „wahre“ Wesen Céciles erfasst hat, kann er sich um eine „nähere Beziehung“ zu ihr bemühen, ohne dem eigenen Ruf zu schaden. Dies wäre problematisch gewesen, wäre Céciles Bedürfnis nach Huldigungen, wie zeitweise vermutet, Indiz einer moralisch verwerflichen Vergangenheit. Nun, da er jedoch „klar“<sup>1194</sup> sieht, geht er davon aus, dass er sich ihr gefahrlos nähern kann, da es sich bei der Angebeteten um eine Frau handelt, die (wie alle anderen) in Wahrheit auf den Retter aus der Ferne, und das ist hier Gordon selbst, wartet. Gordon liegt damit leider falsch. Er sieht eben nicht klar und deutet ihr Verhalten völlig falsch. Sie *hat* eine pikante Vergangenheit. Seine äußerliche Hinwendung zu dem Begräbniszug, sein Bemühen, sich mit der Realität

---

<sup>1191</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 150f.

<sup>1192</sup> Ebd., S. 151.

<sup>1193</sup> Ebd., S. 150f.

<sup>1194</sup> Ebd., S. 151.

auseinanderzusetzen, entspricht zwar seinem Gefühl, auch in Bezug auf Cécile nun die Realität zu sehen, stellt aber in Wahrheit die Umkehrung seiner tatsächlichen Wirklichkeitsauffassung dar. Gordon betrügt sich selbst. Er wendet sich zwar der Wahrheit, dem Begräbnis, zu, wendet sich jedoch in seinem unmittelbaren Lebensumfeld von den Tatsächlichkeiten ab, idealisiert Cécile und seine Bedeutung für sie und verschließt sich somit nicht nur vor der direkt umgebenden Realität, sondern auch vor Céciles tatsächlichem Sein.

Ähnlich wie Botho deutet Gordon den umgebenden Raum in *seinem Sinne*. Er fasst das Begräbnis als indirekte Bestätigung auf, die Realität objektiv einzuschätzen und verifiziert dadurch sein Bild Céciles. Der Raum, insbesondere die „Störungen“, die die Männer während ihrer Spaziergänge durch die Stadt erfahren, sind somit in allen Fällen nicht außerpersonelle Elemente eines anonymen Stadtbildes, sondern immer direkt auf die Figur bezogen. Fontanes Raumschilderung dient somit der *Figurencharakterisierung* und nicht der Darstellung der Stadt. Das sich ergebende Stadtbild entspricht so einerseits der Forderung nach Verklärung und Semantisierung und dem Postulat, das „Hässliche“ aus der Diegese auszulagern und fungiert andererseits als Verweis auf die Subjektivität der Raumwahrnehmung, die die Männer als egozentrisch und beständig auf sich selbst bezogen charakterisiert.

### *Schlendern, Gehen, Reiten – Die Männliche Bewegung*

Die Durchquerung des Raumes wird im Fall der männlichen Figuren zu einer Begegnung mit sich selbst. Die äußere Bewegung evoziert innere Vorgänge und lässt Botho, Waldemar und Gordon in veränderter Haltung von den verschiedenen Spaziergängen zurückkehren. Der Außenraum ermöglicht es dabei, Abstand von Gegebenheiten, Irritationen, Ereignissen oder Sichtweisen zu erlangen, die zuvor an den Innenraum gebunden wurden. Botho flieht für einen kurzen Moment vor der familiären Einbindung und Verpflichtung, die in seinem Wohnraum deutlich werden. Waldemar entzieht sich ebenfalls, auf seine Weise, den Erwartungen, die sein Umfeld an ihn heranträgt und die ebenfalls innerhalb des männlichen Wohnraumes, unter anderem durch die Art und Weise der Sitzgelegenheiten deutlich werden. Gordon meint, nun Klarheit über Céciles Wesen zu haben und empfindet auch seine Position ihr gegenüber als gefestigt. Entsprechend positiv nimmt er den umgebenden Raum wahr. Das Gefühl der Fremde, das innerhalb seines Wohnraumes dominiert, scheint verschwunden. Der Abstand zu den verschiedenen Innenräumen und den damit verbundenen Semantiken ermöglicht es den Männern, in Kontakt mit sich selbst zu treten. In der Bewegung durch den vermeintlich unbegrenzten Außenraum können sie ungestört ihren Gedanken und Reflexionen nachgehen. Die verschiedenen „Störungen“ und Eindrücke, mit denen sie sich bei ihren Wegen durch die Stadt

auseinandersetzen, befördern die jeweiligen Gedankengänge, stützen ihre Argumentationen oder bestätigen ihr jeweiliges Weltbild. Der Stadtraum in seiner Gesamtheit wirkt dabei nur mittelbar auf die Männer ein. Alles scheint gedämpft, gefiltert und in den Dienst der männlichen Realitätsdeutung gestellt. Die Großstadt, die in der der Literatur der Moderne als menschenfeindliche Sphäre auf den Einzelnen unerbittlich einwirkt und ihn in der Masse untergehen lässt, zeigt sich bei Fontane als geordneter, klar strukturierter und weitläufiger Raum, in dem der Einzelne seinen zugewiesenen Platz hat. Fontanes Schilderung des städtischen Raumes kann nicht als Kommentar des Autors zu soziologischen oder technischen Entwicklungen gelesen werden, wie es auf Stadtbeschreibungen der Moderne häufig zutrifft. Für Fontane geht es nicht um das Objekt der Beschreibung, sondern um das Subjekt der Wahrnehmung, um die Perspektive, aus der der Raum realisiert wird. Insofern steht bei der Untersuchung des städtischen Raumes stets die sich darin bewegende Figur im Fokus. Im Fall der Männer ist dies besonders interessant, da an ihnen die Subjektivität der Wahrnehmung sowie die Interpretation des Raumes besonders deutlich werden. Auch das in der Moderne verbreitete Motiv des Flanierens, das ziellosen Gehens durch die Stadt, ist bei Fontane nicht nachweisbar. Viel zu fokussiert sind die Männer auf *einzelne* Elemente des Raumes, die sie *gezielt* wahrnehmen.<sup>1195</sup> Auch erfolgen die Wege in allen Fällen aufgrund eines spezifischen Anlasses und nicht um ihrer selbst willen. Die Art und Weise der Bewegung gibt Aufschluss über den aktuellen Gemütszustand oder den Charakter der jeweiligen Figur. Wie bereits angedeutet, sind es vor allem die Männer, die das Stadtgebiet durchqueren. Ihr Bewegungsradius ist in fast allen Fällen deutlich größer als der der Frauen. Zudem ist die Bewegung der Frauen häufig eine passive, das heißt sie *werden*, mit Kutschen, Zügen oder Pferden, *bewegt*. Dies lässt sich nicht ausschließlich durch die generelle zeitgenössische Position der Frau erklären, die auf das Häusliche und die Hauswirtschaft reduziert ist, sondern auch mit der spezifischen Charakteristik der literarischen Figuren. Melanie und Lene, wie noch zu sehen sein wird, unterscheiden sich beispielsweise diesbezüglich von Effi und Cécile. Es ist also weder die Rolle als Frau, noch die Position als Arbeiterin, die eine Bewegung durch den Raum einschränkt oder erleichtert. Vielmehr ist es das Wesen der einzelnen Figur, das ihr die Begegnung mit der Welt, der Stadt, dem Raum und schließlich mit sich selbst ermöglicht.

Die Männer, deren Wege zuvor untersucht wurden, lassen sich ebenfalls anhand ihrer spezifischen Bewegungsform näher charakterisieren. Generell legen sie alle ähnlich weite Wege zurück. Ihre Spaziergänge erstrecken sich in allen Fällen auf das erweiterte Gebiet rund um ihre

---

<sup>1195</sup> Vgl. S. Ledanff, Raumpraktiken in den Romanen Theodor Fontanes. Mit besonderem Blick auf Michel de Certeaus Raumtheorien, in: T. J. Mehigan (Hrsg.), Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne, Bielefeld. 2012, S. 153.

Wohnungen und finden innerhalb eines bereits bekannten Radius statt. Keiner von ihnen betritt tatsächlich unbekannte Gegenden, verirrt sich oder ist für einen Moment unsicher bezüglich der eigenen Verortung. Ihre Begegnung mit dem umgebenden Raum ist somit eine Begegnung mit Bekanntem. Auch die verschiedenen „Störungen“ sind in gewisser Weise vertraut und ihr Einfluss beziehungsweise ihr Ausmaß einschätzbar. Entsprechend sind die Ergebnisse der Begegnungen mit sich selbst wenig überraschend. Keiner der Männer wird während der Durchquerung der Stadt tatsächlich in seinem Weltbild erschüttert, irritiert oder hadert mit seiner persönlichen Verortung. Sie unterscheiden sich jedoch hinsichtlich der Art der Bewegung, was besonders im Vergleich zwischen Waldemar und Botho deutlich wird:

„Da nahm er [d. i. Waldemar] Platz, denn er war müde geworden. Das viele Gehen in der Hitze hatte seine Kräfte verzehrt, und so schloß er unwillkürlich seine Augen und fiel in Traum und Vergessen.“<sup>1196</sup>

Während Botho auf seinem Pferd reitet, sich also *passiv* durch die Stadt führen lässt, kann sich Waldemar nach den beiden langen Wegen kaum noch auf den Beinen halten. In beiden Fällen ist die Art und Weise der Bewegung bezeichnend und gibt Aufschluss über die Funktion der Wege und die Charaktere der beiden Männer. Botho ist und bleibt vor und nach dem Spazierritt *passiv*, er findet auf seinem Weg die Zeichen, die seine Entscheidung, sich zu *ergeben*, legitimieren. *Aktiv* tut er nichts, außer die „Zeichen“ in seinem Sinne zu deuten. Entsprechend ist es das Pferd, das den Weg wählt. Eine Anstrengung ist weder für den Weg durch die Stadt, noch für die Entscheidung von Nöten. Waldemar dagegen ist von der Bewegung durch den städtischen Raum angestrengt. Jedoch ist es nicht nur der Weg durch die Stadt, sondern auch die zuvor erlittene Kränkung durch den Onkel und Stine, die derart kräftezehrend auf ihn wirken. Die körperliche Erschöpfung entspricht der emotionalen Ermüdung und Kraftlosigkeit. Beide Männer reflektieren auf ihren Wegen durch die Stadt ihre Situation, beide treffen am Ende eine mehr oder weniger durchdachte Entscheidung. Die Art und Weise der Bewegung verweist auf die damit einhergehende innere Bewegung und deren Auswirkung. Waldemars Weg durch die Stadt, die an seiner Figur deutlich werdende Analogie zwischen äußerer und innerer Bewegung, stellt die konsequentere Variante des bewegt-Seins dar. Botho gibt zwar vor, tragischer Weise auch gegenüber sich selbst, sich klar zu werden über die Entwicklungen, objektiv seine Situation zu analysieren und eine „richtige“ Entscheidung zu treffen, tatsächlich tut er jedoch gar nichts. Weder sein Inneres noch sein Äußeres bewegen sich aktiv aus sich selbst heraus. Beides wird gelenkt, einmal von der eigenen Bequemlichkeit, einmal von dem geschenkten Pferd. Waldemar dagegen begibt sich aktiv auf seinen Spaziergang, weniger um sich der Situation bewusst zu werden, sondern eher um Abschied zu nehmen. Die Ahnung des nahen Suizides

---

<sup>1196</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 99. (Anm. N. H.)

schwingt auch bei seinem Besuch im Sommerlokal mit, also bevor er überhaupt mit Stine gesprochen hat. Dieses Abschiednehmen ermüdet. Es entspricht zwar seinem Charakter, sich melancholisch der Betrachtung der einstigen „Glücksräume“ hinzugeben und durch die Stadt zu flanieren, er ist jedoch körperlich dazu kaum in der Lage. Sein Verfall, der sich bereits zu Beginn der Handlung andeutet, ist nun unaufhaltsam, der Selbstmord lediglich schlüssige Konsequenz seiner Unfähigkeit zu leben.

„Während der Hofprediger mit Cécile dies Gespräch führte, schlenderte Gordon am andern Kanal-Ufer auf seine Wohnung zu, [...].“<sup>1197</sup>

Gordons Schlendern ist die Fortbewegung eines entspannten Mannes, der es nicht eilig hat, der Zeit und Muße hat, seine Umgebung zu betrachten. Vor allem im Kontrast zu Cécile, die sich zur gleichen Zeit angstvoll an den Hofprediger wendet, wird deutlich, wie selbstsicher Gordon ist und wie zuversichtlich er nun in die Zukunft blickt. Auch geht bei ihm die Bewegung durch die Stadt mit keiner Anstrengung einher. Ebenso wenig bemüht er sich darum, Céciles Wesen tatsächlich zu verstehen oder sich auf sie einzulassen. Viel zu sicher ist er sich seiner eigenen Position und seiner Rolle für sie. Gordon ist, anders als Botho, nicht passiv. Er begibt sich absichtsvoll auf seinen Weg, nimmt sogar einen Umweg, den er „nur der längeren Vorfreude halber wählte.“<sup>1198</sup> Er nähert sich Cécile langsam aber zielstrebig. Der Weg durch die Stadt, hin zu der Angeboteten wird Teil des Vergnügens sie wiederzusehen. Aufgrund seines Selbstbewusstseins und seines impliziten Überlegenheitsgefühls hat er keinen Grund zur Eile. Er geht davon aus, Cécile warte in Wahrheit nur auf seine Ankunft. Der bewusst gewählte Umweg ist Teil der Jagd, er umkreist sein „Opfer“ in der Gewissheit, dass dieses keine Möglichkeit zur Flucht hat. Sein Schlendern wird so zu einer Zurschaustellung der eigenen Überlegenheit.

#### 10.1.1.2 Melanie und Lene – Begegnungen mit der Welt

Melanie und Lene bewegen sich, im Gegensatz zu Cécile, Stine und Effi aktiv durch die Stadt. Effi und Cécile begeben sich zwar auf verschiedene kürzere oder längere Ausflüge, Reisen oder Tagesfahrten, sie erscheinen jedoch trotzdem statischer als Lene und Melanie. In der Nähe ihrer tatsächlichen Beheimatung, der Stadt in der sie wohnen, der Gegend, in der ihre Wohnungen liegen, bewegen sie sich kaum. Die wirklich stattfindende Welt, die direkte soziale Umgebung bleibt außen vor. Auch werden die von Effi und Cécile zurückgelegten Wege, wie beispielsweise die Fahrten nach Hohen-Cremmen oder auf das Gut der Familie St. Arnaud, nicht beschrieben. Effi und Cécile werden zwar in einen anderen Raum versetzt, bleiben selbst jedoch

---

<sup>1197</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 150. (Hervorh. N. H.)

<sup>1198</sup> Ebd., S. 140.

passiv. Lene und Melanie entscheiden sich aktiv für einen Weg, der durch die Nennung der Straßennamen oder markanter Punkten des Berliner Stadtbildes vermittelt wird.

### *Melanie – Endlich im Schnee*

Melanies Weg durch die Stadt findet innerhalb der Handlung an einem markanten Punkt statt: Nach dem Gespräch mit Van der Straaten, in dem sie ihm von ihrem Plan, ihn und die Kinder zu verlassen, berichtet, verlässt sie das eheliche Haus und begibt sich in Richtung Bahnhof, um dort Rubehn zu treffen und ihre Flucht beziehungsweise Hochzeitsreise anzutreten.

„Das Haus war schon auf, und draußen blies ein kalter Wind von der Brüderstraße her, über den Platz weg, und der Schnee federte leicht in der Luft. Sie mußte dabei des Tages denken, nun beinah jählig, [...] wo die Flocken auch wirbelten wie heut, und die kindische Sehnsucht über sie kam, zu steigen und zu fallen wie sie.“<sup>1199</sup>

Melanies Raumempfinden nimmt in dieser Szene zuerst den kalten Wind wahr. Der Außenraum, den sie hier betritt, ist dadurch negativ konnotiert. Die empfundene Kälte korrespondiert dabei mit Melanies inneren Vorgängen, der Angst vor den Konsequenzen ihrer Handlungen, den „kalten“ und abweisenden Reaktionen der Gesellschaft. In *L' Adultera* ist Kälte jedoch nicht eindeutig beziehungsweise nicht ausschließlich negativ konnotiert. Bei der Untersuchung des heterotopischen Raumes auf dem Wasser zeigt sich, dass Kälte auch für Selbstsicherheit und Kontrolle stehen kann beziehungsweise diese auslöst. Innerhalb des Schwellenraumes, während des Gesprächs mit Van der Straaten, wird diese Zuschreibung umgekehrt und das aktive Erzeugen von spürbarer Wärme bewirkt bei Melanie die (Wieder-) Erlangung einer Selbstsicherheit. In der oben zitierten Szene wird Kälte nun wieder mit Selbstkontrolle in Verbindung gebracht, indem sie dann empfunden wird, wenn Melanie aktiv und selbstbestimmt handelt. Durch Melanies Erinnerung wird die Temperatur darüber hinaus in einen positiven Kontext gestellt. Der Anblick des Schneefalls bewirkt bei ihr die Rückbesinnung auf den Blick aus dem Fenster, kurz bevor der Tintoretto eintrifft. Der Anblick der Schneeflocken draußen und die Empfindungen, die diese auslösen, nehmen bereits zu Beginn der Handlung und noch vor der Einführung des Tintorettomotivs ihre Abwendung von ihrem Mann vorweg. In dieses „Bild“ kehrt sie nun zurück. Sie erlebt den Schneefall jetzt jedoch nicht als Beobachterin aus einem Innenraum heraus, sondern als Teil des Bildes, erlebt physisch die Kälte des Schnees und die Bewegung des Windes. Mit diesem Perspektivwechsel geht ein Neuanfang einher. Sie verlässt den vom Ehemann dominierten Innenraum und begibt sich auf einen selbstbestimmten Weg, der ihr Autonomie und Selbstverwirklichung verspricht, sie jedoch zunächst durch die dunklen

---

<sup>1199</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 119.



und kalten Straßen der Stadt führt. Der *Zeitpunkt* des angetretenen Weges ist typisch für Fontane. An entscheidenden Wendepunkte des Lebens setzen sich seine Figuren häufig in Bewegung. Der Weg durch die Stadt oder allgemeiner durch den umgebenden Raum wird zum Weg in eine sich verändernde oder veränderte Zukunft.<sup>1200</sup> In *L' Adultera* ist dies relativ eindeutig. Mit dem Verlassen des ehelichen Hauses und dem Treffen mit Rubehn am Bahnhof lässt sie endgültig ihr altes Leben an der Seite Van der Straatens hinter sich. Der Weg zum Bahnhof wird zu einem Weg in eine ungewisse Zukunft, der sich entsprechend schwierig gestaltet. Zunächst begegnet Melanie einem Laternenanzünder:

„Und nun hielt sie sich auf die Brücke zu, die nach dem Spittelmarkte führt, und sah nicht als den Laternenanstecker ihres Reviers, der [...] wenn er oben stand, halb neugierig und halb pffiffig auf sie niedersah und nicht recht wußte, was er aus ihr machen sollte.“<sup>1201</sup>

Die Blicke des Mannes und seine Irritation machen deutlich, dass Melanie als Frau spät abends, allein unterwegs ein *ungewöhnliches* Bild abgibt. Sie wird von ihrer Umgebung beobachtet und bewertet. Diese kurze Begegnung codiert die Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit innerhalb des Außenraumes. Der Laternenanstecker versucht, sie in ein *passendes* Bild zu integrieren, die Gründe für ihren spätabendlichen „Spaziergang“ zu entschlüsseln, was ihm jedoch nicht gelingt. Es zeigt sich, welche Struktur, welche Gesetzmäßigkeit den Außenraum als Ort der Begegnung mit der Öffentlichkeit strukturiert: Innerhalb des streng organisierten und ritualisierten Sozialraumes ist der Einzelne gezwungen, ein bestimmtes Schema, einen Rollenstereotyp zu erfüllen. Passiert dies nicht, wird das „Andersartige“ zum fremden, irritierenden Element, das der Beobachtung, Bewertung und möglicherweise der Normierung bedarf. Melanie scheint jedoch die Blicke des Mannes nicht zu bemerken beziehungsweise zu ignorieren. Sie weiß um ihr ungewöhnliches Erscheinungsbild, um die Assoziationen, die damit einhergehen, ist jedoch derart gefestigt, dass sie sich von den Beobachtungen und Spekulationen des Fremden nicht beirren lässt. Im weiteren Verlauf des Weges hat Melanie Schwierigkeiten, eine Droschke zu finden, die sie zum Bahnhof bringt. Sie muss den müden und sich eigentlich schon auf dem Weg nach Hause befindlichen Kutscher erst überreden, sie mitzunehmen. Ihr Aufbruch bedarf der Überzeugungsarbeit. Melanie muss sich mit der Reaktion ihrer Umwelt auf ihren Wunsch auseinandersetzen und ist gezwungen, für sich selbst einzustehen. Auch Botho in *Irungen Wirungen* sieht sich auf seinem Weg zum Jakobi Friedhof mit der Problematik konfrontiert, eine geeignete Droschke zu finden. Weder Botho noch Melanie gelingt es, eine

---

<sup>1200</sup> Vgl. Ch. Hehle, *Unterweltsfahrten*. Würzburg 2000, S. 67.

<sup>1201</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 119.

bequeme Sitzposition zu finden. In Bothos Fall,<sup>1202</sup> ist das Wageninnere „heiß wie ein Ofen“<sup>1203</sup>, Melanies Kissen sind „feucht und kalt und das eben erlöschende Lämpchen füllte die Droschke mit einem trüben Qualm.“<sup>1204</sup> Während Bothos Fahrt die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit codiert, ist es in *L' Adultera* die Zukunft, auf die verwiesen wird. Beiden wird eine angenehme Fahrt verwehrt. Die Fahrten durch die Stadt in *Irrungen Wirrungen* und in *L' Adultera* sind tatsächlich Fahrten zu sich selbst. Die äußeren unbequemen Umstände codieren die inneren Vorgänge der Figur, das Ringen der Beiden um das persönliche Glück, um das moralisch richtige Verhalten und die Vertretbarkeit des eignen Tuns vor sich selbst. Melanies Droschkenfahrt wird zur Strecke zwischen den beiden Teilen ihres Lebens,<sup>1205</sup> auf der ein Transformationsprozess vor sich geht: Zunächst fühlt sie sich benommen, „weh und widrig“<sup>1206</sup> in der stickigen Atmosphäre der Droschke.

„Endlich ließ sie die Fenster nieder und freute sich des frischen Windes, der durchzog. Und freute sich auch des erwachenden Lebens der Stadt.“<sup>1207</sup>

Sie richtet sich auf und spricht sich selbst Mut zu. Die Veränderung der körperlichen bewirkt eine Wandlung der inneren Haltung. Indem sie die Fenster herunterlässt und Luft ins Innere lässt, nimmt sie zudem (wieder) Teil an dem außerhalb stattfindenden Leben. Die langsam erwachende Stadt am Morgen bringt ihre Kräfte und ihren Mut zurück. Der Außenraum hat hier die Funktion, Melanie aus ihrer Isolation zu befreien und ihre Ängste zu mildern. War zuvor, in der Szene mit dem Laternenanstecker, der Außenraum eine feindliche Umgebung, dunkel, verlassen und durch den Beobachter mit einer sanktionierenden und wertenden Öffentlichkeit in Verbindung gebracht, so ist er nun ein Raum der Befreiung, der zum einen der beengenden Droschke entgegensteht und diesen Raum wortwörtlich öffnet, und zum anderen die Möglichkeit der freien Bewegung, des Weges zu Rubehn und weg von Van der Straaten, bietet. Diese Bewegung ist es, nach der Melanie sich unbewusst beim Anblick der Schneeflocken zu Beginn der Handlung sehnte.

Zurück in Berlin bemerkt Melanie nach einiger Zeit eine Zerstretheit und Abwesenheit Rubehns, die sie irritiert und verängstigt. In dieser Situation begibt sie sich auf einen weiteren Weg durch die Stadt.

---

<sup>1202</sup> Auffällig ist, dass Botho während der Fahrt *Wärme* empfindet. Überträgt man die Konnotation der Temperaturen aus *L' Adultera* auf *Irrungen Wirrungen* wird hier abermals Bothos charakterliche Schwäche, seine Unfähigkeit, für sich selbst einzustehen, seine Passivität sowie seine Unsicherheit betont. Dies verstärkt den Eindruck, dass Botho den Weg zum Friedhof weniger aufgrund eines Verpflichtungsgefühls gegenüber Frau Nimptsch unternimmt, als um der Lust nach Selbstmitleid nachzugeben.

<sup>1203</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 157.

<sup>1204</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 120.

<sup>1205</sup> Vgl. Ch. Hehle, *Unterweltsfahrten*. Würzburg 2000, S. 67.

<sup>1206</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 120.

<sup>1207</sup> Ebd., S. 120.

„Endlich entsann sie sich, daß Christel von Abendgottesdiensten erzählt hatte. Wo doch? In der Nicolaikirche. Richtig. Es war weit, aber desto besser. Sie hatte so viel Zeit übrig und die Bewegung in der frischen Luft war seit Wochen ihr einziges Labsal. So machte sie sich auf den Weg und als sie die große Petristraße passierte, sah sie zu den erleuchteten Fenstern des ersten Stockes auf. Aber *ihre* Fenster waren dunkel und auch keine Blumen davor. Und sie ging rascher und sah sich um, als verfolgte sie wer, und bog endlich in den Nicolaikirchhof ein.“<sup>1208</sup>

Der Außenraum ist während Melanies Spaziergangs prinzipiell positiv konnotiert. Wie schon in der Szene mit der Droschke, ist es die frische Luft, die Melanie Kraft und Stärke verleiht. Sah sie während des Ehelebens mit Van der Straaten sehnsuchtsvoll aus dem Fenster, kann sie nun, in ihrem „neuen Leben“ an der Seite Rubehns, Teil haben an dem umgebenden Draußen und sich *aktiv* in diesem zu bewegen. Sie ist in der Lage, ihrer inneren Unruhe und Unzufriedenheit nicht mit Resignation oder Rückzug zu begegnen, sondern aktiv durch den Weg an der frischen Luft für Ablenkung zu sorgen. Die äußere physische Bewegung geht dabei mit einer inneren Bewegung einher, indem Sie ihr einen Ausweg aus der als bedrückend empfundenen Situation eröffnet. Ihr Weg führt Melanie vorbei an der alten Wohnung, die sie mit Van der Straaten bewohnte. Der Gang zur Kirche wird somit nicht nur zur einer Auseinandersetzung mit dem Gegenwärtigen, sondern zusätzlich zu einer Konfrontation mit der Vergangenheit. In der Angst vor einem physischen verfolgt-Werden manifestiert sich ihr schlechtes Gewissen. Obwohl sie überzeugt ist, das Richtige getan zu haben, „verfolgt“ sie der Ehebruch und das Verlassen ihrer Kinder. Doch auch hier zeigt sich Melanies Fähigkeit, für ihr Wohlbefinden zu sorgen. Sie entzieht sich diesem Gefühl der Bedrohung durch ein schnelleres Gehen. Die körperliche Bewegung, die Veränderung des physischen Zustandes, hat abermals direkten Einfluss auf die Psyche. Anders als Effi, deren schlechtes Gewissen, manifestiert in der Figur des Chinesen, beständig präsent bleibt, kann Melanie das schlechte Gewissen verdrängen und es durch die Konzentration auf die Bewegung aus dem Bewusstsein auslagern.

Im weiteren Verlauf der Handlung verschlechtert sich die finanzielle Lage Rubehns, so dass Melanie sich dazu entschließt, ebenfalls zu arbeiten.

„Ich will nun zeigen, was ich kann, und will zeigen, daß alles Geschehene nur geschah, weil es geschehen mußte, weil ich Dich liebte, nicht aber weil ich leicht und übermüthig in den Tag hineinlebte und nur darauf aus war, ein bequemes Leben in einem noch bequemeren fortzusetzen.“<sup>1209</sup>

Die Arbeit wird für Melanie zum Sinnbild eines selbstverantwortlichen und selbstbestimmten Lebens. Ihre Bereitschaft, Verantwortung für sich, Ruben und ihr gemeinsames Tun zu übernehmen zeigt sich in ihrem unbedingten Willen, auch die „unbequemen“, die schwierigen Zeiten zu akzeptieren und sich damit zu arrangieren. Dadurch gewinnt auch ihre Beziehung eine

---

<sup>1208</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S.151 (Hervorh. i. O.)

<sup>1209</sup> Ebd., S. 155.

neue Qualität. Rubehns Offenheit bezüglich seiner Finanzen sowie Melanies Engagement führt zu einer neuen Nähe der beiden. Deutlich wird dies unter anderem an dem Weg zur Arbeit, den sie jeden Morgen gemeinsam unternehmen:

„Und nun folgten idyllische Wochen, und jeden neuen Morgen, wenn sie von der Wilmersdorfer Feldmark her am Rande des Thiergartens hin ihren Weg nahmen und an ihrer alten Wohnung vorüber kamen [...] athmeten [sic] freier, wenn sie der zurückliegenden schweren und sorgenreichen Tage gedachten. Und dann bogen sie plaudernd in die schmalen, schattigen Gänge des Parkes ein, bis sie zuletzt unter der schräg liegenden Hängeweide fort [...] in die breite Thiergartenstraße wieder einmündeten. Den schräg liegenden Baum aber nannten sie scherzhaft ihren Zoll- und Schlagbaum, weil sich dicht hinter demselben ein Leiermann postiert hatte, dem sie Tag um Tag ihren Wegezoll entrichten mußten.“<sup>1210</sup>

Wie schon in Szene mit dem Kirchgang werden die Figuren auch hier innerhalb des städtischen Außenraumes mit ihrer Vergangenheit konfrontiert. Der Weg führt Melanie und Rubehn vorbei an ihrer alten Wohnung, die deutlich herrschaftlicher und besser gelegen war als ihre jetzige, die sich das Paar jedoch nun nicht mehr leisten kann. Die Vergangenheit, der Anfang ihres gemeinsamen Lebens in Berlin, bleibt durch die passierte Wohnung präsent. Diese Konfrontation mit dem Vergangenen ist jedoch nicht negativ konnotiert, sondern gleicht einer Katharsis. Die bedrückenden Umstände, versinnbildlicht durch den alten Wohnraum, konnten zurückgelassen und die Beziehung von den negativen Einflüssen gereinigt werden. Der Weg zur Arbeit wird beinahe idyllisch beschrieben: Durch die kleinen Gänge des Parks, vorbei an der Hängeweide und musikalisch umrahmt von dem Drehorgelspieler hat dieser Weg eher den Charakter eines Sonntagsspazierganges als eines Arbeitsweges früh am Morgen, wenn außer dem fröhlichen Paar auch tausende andere Menschen, Fuhrwägen und Pferdekutschen unterwegs sind. Die Stadt, deren Geräusche und geschäftiges Treiben scheinen weg zu sein. Die Erzählerperspektive, aus der die Szene geschildert wird, idealisiert und poetisiert die Realität und versinnbildlicht das empfundene Glück der Figuren, deren subjektive Empfindungen. Der Raum ist somit, trotz seiner Bezüge zum realen Berlin, nicht eine objektive Entität, sondern vielmehr Schablone oder Bühne, auf der die psychischen Abläufe zum Ausdruck kommen. Trotz der Idealisierung bleibt der Park jedoch eingebunden in den städtischen Raum, in die soziale objektive Wirklichkeit. Dies wird in erster Linie durch den Drehorgelspieler, dem das Paar jeden Morgen „Wegezoll“<sup>1211</sup> entrichtet, deutlich. Der schöne gemeinsame Weg und die Zweisamkeit haben ihren Preis. Damit erinnert der Musikant an die scheinbar auf Distanz gehaltene Wirklichkeit. Sie sind bei ihrem Weg nicht ungestört und unabhängig von einem Außen, von einer normierenden Struktur, sondern werden durch den Drehorgelspieler daran erinnert, dass sie Teil

---

<sup>1210</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S.158f.

<sup>1211</sup> Ebd., S. 159.

eines Gesellschaftssystems sind. Ebenso wie sie den Drehorgelspieler bezahlen, so zahlen sie auch für ihr gemeinsames Leben, nehmen eine kleinere Wohnung, ein weniger komfortables Leben und die soziale Ächtung in Kauf. Innerhalb des Außenraumes, den die beiden hier durchschreiten, ist trotz der Idylle die gesellschaftliche Realität präsent. Ihre gemeinsame Zukunft, ihr gemeinsames Leben, ihr gemeinsamer Weg bedarf der Akzeptanz möglicher Widrigkeiten.

### *Lene – Endlich zur Arbeit*

Anders als in *L' Adultera* ist der Zeitpunkt des Weges durch die Stadt in *Irrungen Wirrungen* weniger markant. Der Grund für Lenes Weg ist ein Treffen mit ihrem Arbeitgeber Goldstein, der mit ihr das Muster einer Näharbeit besprechen will. Die Bewegung durch die Stadt geschieht hier nicht wegen einer selbstständig gefassten Entscheidung, sondern wird mit Lenes Rolle als Arbeiterin begründet. Der Außenraum, insbesondere der Stadtraum, durch den Lene sich bewegt, ist dadurch prinzipiell anders konnotiert als in *L' Adultera*. Er ist Teil von Lenes Arbeitswelt und ihrem Alltag. Während der Außenraum in *L' Adultera* durch die Schneeflocken in Bezug gesetzt wird zu Melanies Freiheitsbedürfnis, bestätigt der von Lene durchquerte Ausgangsraum ihre soziale Determination. Ausgehend von dem Grund des Weges durch die Stadt lässt sich der Außenraum in Melanies Fall als Fluchtraum, in Lenes Fall als Alltagsraum charakterisieren. Interessanterweise steht der Außenraum genau dadurch Lenes Ausgangsraum entgegen. Durch die Raumbeschreibung aus Erzählerperspektive sowie das Gespräch zwischen Frau Dörr und Frau Nimptsch zu Beginn der Handlung haftet dem Ausgangsraum rund um die Gärtnerei etwas Idyllisches, Märchenhaftes an. Lene selbst bleibt innerhalb dieses Raumes im Verborgenen, wird jedoch mit der Vagheit der Raumbeschreibung in Verbindung gebracht und als potenzielle (Märchen-) Prinzessin eingeführt. Ihr Weg durch die Stadt bestätigt dagegen Lenes enge Bindung an ihre *tatsächliche* soziale Rolle als Arbeiterin. Dadurch korrigiert der Außenraum das im Ausgangsraum entworfene Bild der Prinzessin und löst Lene aus ihrer Verortung in der Utopie. Mit dem Ende der Beziehung, die nicht in der Realität bestehen kann, erhält Lene innerhalb des (Stadt-) Raumes (wieder) den ihr eigentlich zugewiesenen Platz als Arbeiterin. Sie verlässt den idyllisch konnotierten Raum der Gärtnerei und begibt sich auf den Weg in die umgebende Realität. Auf ihrem Weg lässt sich Lene für kurze Zeit von der Betrachtung eines Wochenmarktes aufhalten:

„Die Sonne that ihr wohl und das Treiben auf dem Magdeburger Platze, wo gerade Wochenmarkt war und alles eben wieder zum Aufbruch rüstete, vergnügte sie so, daß sie stehen blieb und sich das bunte

Durcheinander mit ansah. Sie war wie benommen davon und wurd' erst aufgerüttelt, als die Feuerwehr mit ungeheurem Lärm an ihr vorbeirasselte.“<sup>1212</sup>

Für einen Moment verliert sie ihr eigentliches Ziel, möglichst schnell wieder bei Frau Nimptsch zu sein, aus dem Blick und gibt sich der Zerstreuung hin. Die Feuerwehr mahnt sie, sich wieder zu besinnen und ihren Weg fortzusetzen. Die Unterbrechung, ebenso wie das Signal zum Weitergehen, ergeben sich demnach aus einem innerliterarischen Zufall. Zweimal geschieht etwas Unvorhergesehenes. Die sich anschließende Begegnung erscheint dadurch als beinahe schicksalhaft.

„Aber mit einem Male hielt sie und wußte nicht wohin, denn auf ganz kurze Entfernung erkannte sie Botho, der, mit einer jungen, schönen Dame am Arm, grad' auf sie zukam. [...] [U]nd rasch entschlossen, eine Begegnung mit ihm um jeden Preis zu vermeiden, wandte sie sich, vom Trottoir her, nach rechts hin und trat an das zunächst befindliche große Schaufenster heran [...].“<sup>1213</sup>

Bei dem Aufeinandertreffen auf der Straße bleibt Lene für Botho und Käthe unsichtbar. Analog dazu verschwindet sie in der Folge auch beinahe vollständig aus dem Blickfeld des Lesers. Im Vordergrund steht im weiteren Verlauf der Handlung jetzt Botho, über Lenes weiteren Verbleib wird nur knapp berichtet. Indem Lene sich also in der oben zitierten Szene abwendet, gerät sie (wieder) ins Verborgene. Diese Zuschreibung des abwesend-Seins wurde im Ausgangsraum bereits angedeutet. Auch hier ist Lene zu Beginn nicht selbst vor Ort. Der Leser erfährt von ihr nur in Form eines Gesprächs über sie, das Frau Nimptsch und Frau Dörr führen und bei dem sie über Lenes Gefühlsleben angesichts der Beziehung zum höherrangigen Botho spekulieren. Auch im weiteren Erzählverlauf „existiert“ Lene beinahe nur in Bezug auf Botho und die Beziehung zu ihm. Eine Schilderung ihrer unabhängig von ihm stattfindenden Tätigkeiten taucht beinahe nie auf. Entsprechend „verschwindet“ Lene mit dem Ende der Beziehung zu ihm. Innerhalb des Stadtraumes erfolgt Lenes Ausschluss aus der Utopie, aus dem Blick des Lesers und des Erzählers und ihre Reintegration in ihre soziale Rolle: In dem anonymen Außenraum taucht sie in der Masse der anderen Arbeiterin unter. Lene ist von der Begegnung schwer mitgenommen. Sie biegt in eine Querstraße ein, verlässt also den ursprünglichen Weg und „schlepp[t] [...] sich bis an eine kleine zu Veranda und Hochparterre hinauf führende Freitreppe“<sup>1214</sup>, auf der sie schließlich ihn Ohnmacht fällt. Wiedererwacht, geht sie nun am Ufer des Kanals zurück, „wo sie sicher sein durfte, Niemandem zu begegnen.“<sup>1215</sup> Nach der als traumatisch empfundenen Begegnung entzieht sie sich erneut dem Blick ihrer Umgebung. Der Weg entlang am *Ufer* bildet dabei nicht nur einen deutlichen Kontrast zum zuvor passierten lebhaften

---

<sup>1212</sup> Th. Fontane, Irrungen Wirrungen. Berlin 1997, S. 119.

<sup>1213</sup> Ebd., S. 119.

<sup>1214</sup> Ebd., S. 120.

<sup>1215</sup> Ebd., S. 121.

Markttreiben, sondern stellt auch eine letzte Verbindung dar zu Lenes Zeit mit Botho, ihrer Begegnung auf dem *Wasser* und ihrer *Bootsfahrt* während der Landpartie.

Die Außenräume, in denen die Wege Melanies und Lenes stattfinden, haben die Funktion, eine Situation herzustellen, in der sich keine der beiden Frauen ihrer eigenen Vergangenheit entziehen kann. Melanies Wege führen sie vorbei an ihren alten Wohnungen, die sie an die Ehe mit Van der Straaten, den Ehebruch sowie die sich verschlechternde finanzielle Lage Rubehns erinnern und so auf ihr *Privatleben* rekurrieren. Der Laternenanzünder und der Drehorgelspieler verdeutlichen die *soziale Struktur*, der sie sich nicht entziehen kann und mit deren Sanktionen sie als Ehebrecherin rechnen muss. Privatheit und Öffentlichkeit verschränken sich innerhalb des Stadtraumes und verweisen so auf die ihr gegenseitiges bedingt-Sein. In *Irrungen Wirrungen* ist es Botho, der Arm in Arm mit seiner Ehefrau die Erinnerung an die vergangene Beziehung auslöst. Der Außenraum ermöglicht hier die Begegnung zweier Menschen, deren soziale Differenz sie eigentlich voneinander fernhält. Auch hier kommt es zu einer Vermischung von Öffentlichkeit und Privatheit: Im öffentlichen Raum, auf der belebten Straße, begegnet die ehemalige Geliebte ihrem *geheimen* „Prinzen“ und ist dann zu allem Übel gezwungen, dessen Plauderei mit ihrer Nachfolgerin, der Ehefrau, mit anzuhören. Ein Gespräch, das weder für sie noch für einen anderen Außenstehenden bestimmt ist und das die *Diskretion* selbst zum Thema hat. Das Private kann ebenso wenig wie in Melanies in Lenes Berlin privat bleiben. Lene und Melanie sehen sich innerhalb des *öffentlichen* Außenraumes konfrontiert mit den Konsequenzen ihrer *privaten* Entscheidung.

Die Folge von Lenes Einblick in das Private ihres ehemaligen Geliebten ist der Auszug aus der Dörrschen Gärtnerei. Lene erträgt die räumliche Nähe zu Bothos Wohnung, die ihr nun bewusst wird, nicht mehr<sup>1216</sup>: „Aber hier müssen wir fort. Ich muß jeden Tag da vorbei, das halt ich nicht aus Mutter.“<sup>1217</sup> Lene steht damit aktiv für ihre persönliche Zufriedenheit und ihre emotionale Stabilität ein. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen den sich bewegenden und den unbewegten Frauen. Die Bewegung rückt die Fähigkeit, für sich selbst zu sorgen, innerhalb des städtischen Raumes zurechtzukommen und sich in ihrem Umfeld als agierendes Subjekt zu behaupten, in den Blick.<sup>1218</sup> Effi, Stine und Cécile halten sich zwar innerhalb des städtischen Raumes auf, bewegen sich jedoch nicht durch diesen und nehmen ihre direkte Umgebung in den meisten Fällen lediglich durch das Fenster oder von Balkonen aus wahr. Mit Melanie und

---

<sup>1216</sup> Vgl. dazu auch KAPITEL 8.6 DER WOHNRAUMVERLUST

<sup>1217</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 126.

<sup>1218</sup> Vgl. H. Chambers, *Mobilität und Ehebruch. Frauen in der Stadt, Reisende, Provinz, Metropole und Welt bei Fontane und Ebner-Eschenbach*, in: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), *Metropole, Provinz und Welt*. Berlin [u. a.] 2013, S. 269.

Lene stellt Fontane dagegen, den Umständen entsprechend, starke und selbstbestimmte Frauen dar, die eben nicht an der Liebe oder dem eigenen Bedürfnis scheitern.

### 10.1.2 In der Stadt – Der erlebte Raum

#### 10.1.2.1 Stine – Rasch in der Stube zurück

Stine ist im Vergleich zu den anderen hier untersuchten Figuren sicherlich die „unbewegteste“. Es wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass sie sich während der Romanhandlung lediglich einmal außerhalb ihres Wohnraumes aufhält, nämlich um bei Waldemars Begräbnis dabei zu sein, von dem sie psychisch und physisch schwer geschwächt zurückkehrt. Es bleibt offen, ob und wie Stine die Geschehnisse überlebt. In denjenigen Szenen, in denen Stine anwesend ist und der Außenraum thematisiert wird, tritt sie lediglich einmal in Kontakt zu diesem Außenraum. In den meisten Fällen sind es die anderen Figuren, Pauline oder Waldemar, die Bezug auf den umgebenden Raum nehmen. Die Stadt wird jedoch auch von ihnen nur *indirekt* über den Drehspiegel wahrgenommen. Er fungiert als Filter, der die Straßenansicht verzerrt darstellt. Die Wahrnehmung richtet sich dadurch nur mittelbar auf die Straße vor dem Haus. Unmittelbar wird lediglich das Eigentümliche<sup>1219</sup>, die Verkleinerung und der Spiegel selbst realisiert. Stines Zimmer erhält dadurch die Konnotation des Merkwürdigen: Nicht nur der Innenraum und seine Bewohnerin unterscheiden sich von dem übrigen Haus und dessen Bewohnern, sondern auch die Perspektive auf den umgebenden Stadtraum, die Stines Zimmer vorgibt. Von dort oben aus erscheint die vor dem Fenster bestehende Realität gedämpft und verklärt. Bei Waldemars erstem Besuch in Stines Zimmer ist er wie zuvor auch schon Pauline fasziniert von dem Blick aus dem Fenster:

„[U]nd der junge Graf [...] sah in dem Fensterspiegel, wie, die ganze Straße hinunter, die Gaslaternen aufflammten. Er war so benommen davon, daß er eine Weile schwieg und dem eigentümlichen Straßenbilde zusah.

„Ich sehe,“ sagte Stine, „der Spiegel thut es Ihnen auch an. Ich weiß das schon; es ist immer dasselbe.“<sup>1220</sup>

Stines Kommentar lässt sich in dieser Szene auf zweierlei beziehen: Zum einen auf die Tatsache, dass alle Besucher zunächst angetan sind von der Installation des Spiegels und dem ungewöhnlichen Blick auf die Straße, der sich durch diesen ergibt. Zum anderen beschreibt Stine hier das Straßenbild selbst: „immer dasselbe“<sup>1221</sup>. Abermals klingt hier das bereits mehrfach thematisierte Spannungsfeld zwischen Merkwürdigem und Gewöhnlichem an. Stines Blick auf ihre Umgebung, sowohl auf den Spiegel als auch auf das die Straße, scheint abgeklärt. Sie kennt

---

<sup>1219</sup> Vgl. Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 48.

<sup>1220</sup> Ebd., S. 48.

<sup>1221</sup> Ebd., S. 48.



beides zur Genüge. Waldemar dagegen ist in den Bann gezogen. Stine, ihr Zimmer, ihre Arbeit und die Aussicht auf den Außenraum; von all dem geht eine Faszination aus, der er sich bereitwillig hingibt. Stines Reaktion auf seine Begeisterung offenbart ihre realistische Sicht auf die direkte Umgebung. Sie weiß um die Verzerrung der Realität durch den Spiegel, um deren Verkleinerung und „Verhübschung“<sup>1222</sup> und hat entsprechend kein Interesse daran. Gleichzeitig ist sie sich bewusst, dass das Bild, das sich ihr böte, nichts Außergewöhnliches zeigen würde. Die Straße, die Stadt bleibt letztlich und eben auch durch den eigentümlichen Filter immer gleich, immer gewöhnlich. An den Vorgängen auf der Straße, an den Strukturen der Welt ändert sich nichts. Sie kennt ihren umgebenden Raum und ihre Verortung in ihm. Anders als Waldemar gibt sie sich nicht einer Illusion hin. Sie ist weder von dem Blick aus dem Fenster noch von Waldemars Fantasie einer gemeinsamen Zukunft in Amerika beeindruckt, da sie in beiden Fällen um die Beschönigung der Wirklichkeit und deren Vergänglichkeit weiß. Der den Außenraum verzerrende Spiegel repräsentiert darüber hinaus eine Form der Unterhaltung. Er ist eine „Quelle herzlichen Vergnügens“<sup>1223</sup>. Von den Polzins im Wissen um die menschliche Neugierde installiert, befriedigt er jedoch eher „niedere Bedürfnisse“. Stines mehrfach geäußerte abwertende Kommentare über den Blick in den Spiegel, ihr Unverständnis für die Faszination, die dieser auslöst, stützt die prinzipiell negative Konnotation des Drehspiegels, als „billiger Zeitvertreib“. Auch Waldemar kann sich zunächst kaum von dem Blick in den Spiegel, von dem einfachen Vergnügen abwenden. Diese Form der Unterhaltung gehört jedoch im weitesten Sinne zu einem städtischen „Volksvergnügen [, das er] wenn nicht mit Sittenlosigkeit und Rohheit“<sup>1224</sup>, so doch mit einer Niveaulosigkeit gleichsetzt, dem er nichts abgewinnen kann: „Ich bin krank und ohne Sinn für das, was die Glücklichen und Gesunden ihre Zerstreuung nennen.“<sup>1225</sup> Seine Begeisterung für den Drehspiegel zeigt jedoch, dass sein Selbstbild nur teilweise richtig ist. Natürlich ist auch er angetan von derlei leichter Unterhaltung, von dem Spiegel, von dem heimlichen Blick auf die Straße und deren „komischem“ Aussehen und wohl auch insgeheim von dem Freizeitvergnügen der „Glücklichen und Gesunden“<sup>1226</sup>, von dem er sich innerhalb seines Wohnraumes abwendet. Der Grund für diese Abwendung, für seine Überzeugung, keinen „Sinn“ für derartiges kurzweiliges Amüsement zu haben, ist sicherlich, und damit hat Waldemar Recht, seine prinzipiell kränkelnde und melancholische Konstitution. In der Spiegelszene zeigt sich jedoch, dass er durchaus einen „Sinn“ dafür hat, sich diesen nur nicht

---

<sup>1222</sup> Pauline sagt über das Spiegelbild: „Un ein bißchen anders is es auch. Ich glaube, der Spiegel verkleinert, un verkleinern is fast ebenso gut wie verhübschen.“ (Ebd., S. 13.)

<sup>1223</sup> Ebd., S. 12.

<sup>1224</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 52.

<sup>1225</sup> Ebd., S. 43.

<sup>1226</sup> Ebd., S. 43.

eingesteht. Er passt nicht zu seinem Selbstbild als „anders“ als die Menschen seiner Umgebung, als sensibler als der grobschlächtige Onkel. Der Außenraum, der hier durch den Spiegel wahrgenommen wird, stellt durch die verschiedenen Reaktionen der Figuren eine Form der Realität dar, vor der sich sowohl Waldemar als auch Stine verschließen beziehungsweise deren Existenz beide voreinander und sich selbst leugnen. Zu dieser Realität gehört die Faszination für Voyeurismus, für Beschönigung und Komik, dazu gehört auch eine „Einfachheit“, nicht im Sinne einer Natürlichkeit, wie Waldemar sie Stine zuschreibt, sondern im Sinne einer Körperlichkeit, einer Sexualität, von deren Thematisierung sich Stine und Waldemar während Paulines Abendgesellschaft so abgestoßen fühlen. Denn als kurzweiliger, „niederer“ und moralisch fragwürdiger Zeitvertreib wird der Drehspiegel indirekt in Verbindung gebracht mit Figuren, die mit Sexualität und Begierde scheinbar keine Probleme haben: Waldemars Onkel als Repräsentant einer lockeren Sexualmoral, der Stine mit seinen anzüglichen Anspielungen in Verlegenheit bringt, sowie der Baron, der die Tänzerinnen begafft und sich am Liebesakt der Sperlinge erfreut, sind die „Glücklichen und Gesunden“<sup>1227</sup>, von denen Waldemar sich selbst ausschließt. Waldemar und Stine geben sich, wenn auch auf verschiedene Weise, der Illusion einer vergeistigten, transzendenten Liebe hin, die jenseits der bestehenden Realität besteht. Entsprechend blendet Stine den Außenraum aus, entsprechend nimmt Waldemar im weiteren Verlauf nur noch das „Schöne“, den Sonnenuntergang, das Tragische und Melancholische wahr, dasjenige, was sein *Bild* der schicksalhaften Zusammenführung mit Stine stützt. Der Außenraum wird so zu einem Gefahrenraum, der dieser Liebe entgegensteht. In ihm findet all das statt, was den zerbrechlichen Bund zerstören könnte. Hierhin ist der Krieg, das Militär, die soziale Kontrolle, die leichte und durch Stine und Waldemar beinahe als obszön charakterisierte Unterhaltung verlagert. All das bleibt außerhalb des schützenden Raumes von Stines Zimmer. Hier kann sich Stine auf ihre Arbeit, die von ihr zur Moral erhoben wird, konzentrieren, hier kann sich die fleißige Näherin von dem Lebensentwurf der Schwester distanzieren, hier kann Waldemar in den Sonnenuntergang blicken und von seiner traumatischen Vergangenheit berichten. Die Wahrheit, die Realität, zu der auch das riskante aber offene Aussprechen der eigenen Gefühle gehört, das Eingeständnis der eigenen Unvernunft, der Liebe zu dem nicht standesgemäßen Mann, bleibt außen vor. Diese fragile Atmosphäre wird zerstört, als Waldemar durch sein Geständnis und seine Fluchtpläne den Außenraum, die Realität, in den schützenden Raum hereinholt.

Zunächst verabschiedet Waldemar sich jedoch für den Abend und bittet Stine um Erlaubnis, sie wieder besuchen zu dürfen. Diese willigt unsicher ein. Höflichkeit und ein

---

<sup>1227</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 43.

Verpflichtungsgefühl gegenüber der Schwester erlauben es ihr nicht, abzulehnen, obwohl sie bereits weiß, dass eine Verbindung zwischen dem Grafen und der Arbeiterin keine Zukunft haben wird.

„Stine gab ihm das Geleit bis auf den kleinen Korridor; dann aber rasch in ihre Stube zurückkehrend, trat sie ans offene Fenster und sog die frische Luft ein, die vom Park herüberkam.“<sup>1228</sup>

Diese Szene ist die einzige, in der Stine aktiv und direkt in Kontakt mit dem Außenraum tritt und sich diesem bewusst zuwendet. Der Grund dafür ist, dass Stine für einen kurzen Moment in ihrem gefestigt-Sein irritiert wird. Der Besuch Waldemars, der ihr insgeheim natürlich schmeichelt und den sie auch genießt, hinterfragt ihr stabiles Weltbild und ihre determinierte Position in diesem. Sie ist durcheinander und verliert temporär die Orientierung. Plötzlich ist es nicht mehr das Zimmer und ihre Arbeit, auf die sich ihre ganze Aufmerksamkeit richtet, sondern der gegenüberliegende Park und die kühle Luft, die ihr guttut. Ihr Blick, ihre Wahrnehmung wird durch Waldemar *geweitet* und richtet sich auf das *ferner*-Liegende. Der Außenraum, dem sie sich hier zuwendet, bildet dadurch einen starken Kontrast zum Innenraum, der in erster Linie die sozialen Strukturen der erzählten Welt verdeutlicht. Der gegenüberliegende Park, zu dem Waldemar später einen intensiven Bezug herstellt, wird zu einem Raum, der diesen Strukturen entgegensteht, da er die Grenzen des Innenraumes aufbricht. Indem Stine also für einen Moment am offenen Fenster steht, wird sichtbar, dass sie *kurzzeitig* die gesellschaftliche Realität und ihre Verortung in dem sozialen System hinter sich lässt. Der Außenraum codiert eine Öffnung dieses Systems und die damit verbundene Möglichkeit des Glücks jenseits des familiären eingebunden-Seins. Stine besinnt sich jedoch sofort wieder auf ihre moralischen Prinzipien:

„Warum hab’ ich nicht nein gesagt? Ich habe mich nun in seine Hand begeben ... Und doch, ich will nicht, will nicht. Ich hab’ es ihr auf dem Sterbebette schwören müssen. ‚Stine,‘ sagte sie, ‚halte Dich. [...]‘ – Ich war noch ein halbes Kind damals; aber was ich ihr versprochen, ich will es halten.“<sup>1229</sup>

Hier wird Stines innere Überzeugung, die Moral, die ihrem Handeln zu Grunde liegt, deutlich. Es geht darum, Haltung zu bewahren und einmal gegebene Versprechen nicht zu brechen. Diese simplen Regeln stehen über dem persönlichen Empfinden, über dem Streben nach individuellem Glück und sind unantastbar und unveränderbar. Haltung zu bewahren, gerade im Gegensatz zu Pauline, moralisch einwandfrei zu handeln, sich nichts vorwerfen zu können, darauf ist Stines Leben ausgerichtet. Diese Prinzipien verteidigt sie tragischerweise auch gegen sich selbst. Denn natürlich genügt das bloße Vorhaben, Waldemar nicht „zu nahe“ kommen zu lassen und das Gebot, die Gefühle nicht auszusprechen, nicht, um ihn tatsächlich auf Abstand zu halten

---

<sup>1228</sup> Th. Fontane, Stine. Berlin 2000, S. 48f.

<sup>1229</sup> Ebd., S. 49.

und die Liebe nicht real sein zu lassen. Zwar handelt Stine moralisch korrekt, zwar verfällt sie nicht der Illusion einer gemeinsamen Zukunft und dennoch geht auch sie, wie so viele Frauen bei Fontane, an der Begegnung mit „ihm“ zu Grunde. Sie verliert wortwörtlich den Boden unter den Füßen und bricht später im Flur des Wohnhauses zusammen. Durch Waldemar und die Liebe zu ihm wird ihr vermeintlich sicherer Raum geöffnet und ihr die mit diesem in Verbindung gebrachte Stabilität und Verortung entzogen. Der auf diese Weise geöffnete Raum kann nicht mehr geschlossen werden. Auf die kurzzeitige Hinwendung zu dem Außen vor dem Fenster folgt der tatsächliche Weg ins Außen, die Fahrt mit dem Zug zu Waldemars Begräbnis.

Lotman unterscheidet zwischen „ortsgebundenen Helden“ und „Helden des offenen Raumes“.<sup>1230</sup> Anders als die im vorherigen Kapitel untersuchten Figuren, Waldemar, Botho, Gordon, Melanie und Lene handelt es sich bei Stine um eine *ortsgebundene* Figur. Im Vergleich zu dem übrigen Personal der hier thematisierten Romane ist sie die Einzige, die sich dieser Kategorie zuordnen lässt. Basierend auf Lotmans Annahme, der künstlerische Raum werde zu einem „formalen System für die Konstruktion unterschiedlicher, darunter auch ethischer Modelle“<sup>1231</sup> unterscheidet er die Figuren nicht in erster Linie im Hinblick auf ihre tatsächliche Raumverortung, sondern in Bezug auf ihre „moralische Charakteristik“<sup>1232</sup>. Ortsgebundene Helden bewegen sich zwar entsprechend der Anforderung des Sujets von einem in einen anderen semantisierten Raum, zeichnen sich jedoch grundsätzlich durch eine ethische Unbeweglichkeit aus beziehungsweise übertragen ihren ihnen eigentümlichen Raum in einen neuen.<sup>1233</sup> In Stines Fall decken sich ihre moralische und physische Unbeweglichkeit. Sie kommt während der Romanhandlung zu keinem Zeitpunkt „vom rechten Weg ab“. Tut sie es am Ende, verlässt sie nämlich den sicheren Innenraum und begibt sich in ein Außen, führt sie dieser Weg in den Untergang.<sup>1234</sup> Anders als die Figuren Waldemar, Botho, Melanie und Lene durchquert Stine also nicht den städtischen Raum, sondern erlebt ihn als ein Außen, zu dem sie nur indirekten Bezug hat und der zu einer Welt gehört, die sich jenseits ihrer sicheren Verortung innerhalb des Wohnhauses befindet.

---

<sup>1230</sup> Vgl. J. Lotman, Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa. Kronberg Taunus 1974, S. 206.

<sup>1231</sup> Ebd., S. 206.

<sup>1232</sup> J. Lotman, Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa. Kronberg Taunus 1974, S. 206.

<sup>1233</sup> Vgl. ebd., S. 206.

<sup>1234</sup> Vgl. zu Stines Weg in den Außenraum KAPITEL 8.6 „WAR JA ‘NE HALBE LANDPARTIE ...“ – ZUM FRIEDHOF.

### 10.1.2.2 Effi – Den ganzen Tag am Fenster

*Keithstraße – „[I]m Hause gestaltete sich alles zum guten“<sup>1235</sup>*

Nachdem das Ehepaar Innstetten Kessin verlassen hat, bezieht es eine Wohnung, einen „Neubau“<sup>1236</sup>, in der Keithstraße. Effis Mutter ist zunächst besorgt, die feuchten Wände könnten der Gesundheit der Tochter schaden, Rumschüttel kann sie jedoch beruhigen. Er erkennt, dass Effis Nervenleiden „mit Virtuosität gespielt“<sup>1237</sup> ist und sich entsprechend nicht durch *äußere* Umstände verschlimmert. Ungünstige Bedingungen zeichnen sich dennoch in der neuen Wohnung ab. Durch den Straßennamen wird deutlich, dass Effi auch in Berlin von einer bedrohlichen Atmosphäre umgeben sein wird, in die sie sich nicht einfügen kann. Namensgeber der Keithstraße ist der preußische Generalfeldmarschall Jakob von Keith, der zum engsten Bekanntenkreis Friedrich des II. gehörte.<sup>1238</sup> Effi verlässt also das unheimliche Kessin mit seinem Spuk, um sich im Zentrum der preußisch-hohenzollernschen Macht wiederzufinden und dort, wie zu sehen sein wird, ebenfalls mit einer nicht greifbaren Autorität konfrontiert ist. Zu Beginn der Berliner Zeit ist Effi jedoch zuversichtlich und hofft auf einen Neubeginn:

„Nein, Geert, damit [d. i. der Spuk] ist es nun vorbei. Nun bricht eine andere Zeit an, und ich fürchte mich nicht mehr und will auch besser sein als früher und Dir mehr zu Willen leben.“<sup>1239</sup>

Aus der Ehebrecherin spricht das schlechte Gewissen, das sie in Kessin als Auslöser für das eigene Spukerleben erkennt. Effi hofft, dass durch die räumliche Trennung von Crampas und das Ende des Versteckspiels auch der Spuk aufhört. Der erste Tag beginnt idyllisch. Am Morgen nehmen die Eheleute das Frühstück auf dem Balkon ein und aus dem nahegelegenen Park ist Vogelgezwitscher zu hören. Effi hält, was sie am Abend zuvor versprochen hat. Es war Innstettens Wunsch, „den Finkenschlag aus dem Tiergarten [zu hören] und die Papageien aus dem Zoologischen“<sup>1240</sup>. Nun ist es zwar „nicht der eigentliche Tiergarten, aber doch beinah“.<sup>1241</sup> Dieses „beinah“ wird zum Leitmotiv des nun folgenden Ehelebens: *Beinahe* wäre der Neuanfang geglückt, beinahe hätte Effi ihre Rolle als zuvorkommende und Innstettens Willen entsprechende Ehefrau erfüllt. Die Innstettens scheinen sich jedoch zunächst gut einzuleben: „[I]m Hause gestaltete sich alles zum guten“<sup>1242</sup>, man trifft sich in Restaurants und schlendert durch die Stadt. Auffällig ist, dass es beinahe keine Schilderungen des Stadtraumes gibt. Zwar wird die Wohnung in der Stadt verortet, zwar werden authentische Restaurants und Parks genannt,

---

<sup>1235</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 243.

<sup>1236</sup> Ebd., S. 237.

<sup>1237</sup> Ebd., S. 235

<sup>1238</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Effi Briest. Berlin 1998, S. 484.

<sup>1239</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 239. (Anm. N. H.)

<sup>1240</sup> Ebd., S. 242.

<sup>1241</sup> Ebd., S. 242.

<sup>1242</sup> Ebd., S. 243.

eine nähere Beschreibung der Stadt bleibt jedoch aus. Wer sich in Berlin auskennt, kann zwar die Wege der Figuren nachvollziehen, weiß, dass mit „Helms“ und „Hiller“<sup>1243</sup> elegante Café-Restaurants gemeint sind, der Text jedoch spart diese Informationen und somit auch den städtischen Raum aus. Hinzu kommt, dass Innstetten und Effi sich häufig durch naturnahe Räume, durch den Tiergarten, den Schloßgarten oder ähnliche Parks bewegen. Die fehlende Beschreibung der Stadt- und die Dominanz der Naturräume verweist schon zu Beginn der Berliner Zeit auf eine sich andeutende Problematik. Die Stadt ist kein positiv konnotierter Gesellschaftsraum und wird es auch mit dem Beginn der Saison nicht werden. Sie bleibt ein anonymer Raum, in dem die ebenso anonymen aber umso bindenderen Normen und Konventionen dominieren und in dem langfristig keine heimatliche Verortung für Effi möglich sein wird. Auch bei den Parks, Außenräume, die Effis Charakter eigentlich entgegenkommen, handelt es sich um *geordnete, kultivierte* Naturräume. Der doppelte Verweis auf die Gültigkeit und historische Legitimation des Preußischen, durch Keith und, wie zu sehen sein wird, durch Bismarck, bekräftigt die Dominanz einer bestehenden und dominierenden Ordnung.

Am 1. April, wenige Tage nachdem Innstetten in Berlin eingetroffen ist, begibt er sich zum Kanzlerpalais, um sich in die Gratulationsliste zu Bismarcks Geburtstag einzutragen. Ohne direkt beim Namen genannt zu werden, taucht der Kanzler bereits im dritten Satz der Alltagsschilderung auf. Die Aussparung des Namens Bismarcks setzt ihn in Beziehung zu dem ebenfalls nicht kommunizierten Spuk. Bismarck ist zu keinem Zeitpunkt der Handlung greifbar, er existiert nur durch die Auffüllung des wissenden Lesers, durch Anspielungen und Verweise. Trotzdem organisiert er Innstettens Verortung, bestimmt wann dieser wo zu sein hat, ohne direkt in Erscheinung zu treten. Für Innstetten stellt er die Entäußerung seiner pädagogischen Instrumentalisierung des Chinesen dar:<sup>1244</sup> Bismarck ist für ihn, was der Spuk für Effi hätte sein sollen. Er reguliert sein Leben und seine Bewegungen. *Beide* Eheleute sehen sich mit einer übergeordneten Macht konfrontiert, die je weniger sie tatsächlich vorhanden ist, umso stärkeren Einfluss hat. Direkt wird Innstettens Beziehung zu Bismarck und seine Verbundenheit mit der preußischen Ordnungsstruktur jedoch (noch) nicht problematisiert. Effi und Innstetten sind zufrieden. Alles scheint sich gut zu entwickeln.

„Er war glücklicher als vordem in Kessin, weil ihm nicht entging, daß Effi sich unbefangener und heiterer gab. Und das konnte sie, weil sie sich freier fühlte. Wohl blickte das Vergangene noch in ihr Leben hinein, aber es ängstigte sie nicht mehr, oder doch um vieles seltener und vorübergehender, und alles, was davon noch in ihr nachzitterte, gab ihrer Haltung einen eigenen Reiz.“<sup>1245</sup>

---

<sup>1243</sup> Vgl. Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 242.

<sup>1244</sup> Vgl. R. Helmstetter, Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. München 1998, S. 20.

<sup>1245</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 243f.

Die positive Stimmung wird getrübt, als sich das Leben in der Großstadt anders zeigt als gedacht:

„Das gesellschaftliche Leben der großen Stadt war, als sie während der ersten Aprilwochen ihre Besuche machten, noch nicht vorüber, wohl aber im Erlöschen, und so kam es für sie zu keiner rechten Teilnahme mehr daran.“<sup>1246</sup>

Das Paar muss also mit sich selbst vorliebnehmen. Bei einem Spaziergang vorbei am Charlottenburger Belvedere entspinnt sich ein Gespräch über Geistererscheinungen, die, laut Innstetten, „immer gemacht“<sup>1247</sup> werden, während Spuk „natürlich“<sup>1248</sup> sei. Auf Effis Frage, ob er demnach doch an derart Übersinnliches glaube, antwortet er:

„Gewiß glaub‘ ich dran. Es giebt so ‘was. Nur an das, was wir in Kessin davon hatten, glaub‘ ich nicht recht. Hat Dir denn Johanna schon ihren Chinesen gezeigt?“<sup>1249</sup>

Damit zeigt sich Effis Hoffnung, in Berlin von dem Spuk befreit zu sein, als Illusion. Der Chinese ist in Form des Bildchens, das Johanna in ihrem Portemonnaie aufbewahrt, wieder da. Und nicht nur er. Die Geistererscheinungen, von den Innstetten hier spricht, gehen zurück auf König Friedrich Wilhelm II, der im Belvedere spiritistische Sitzungen abgehalten haben soll.<sup>1250</sup> Das Unheimliche ist somit auch in Form der ehemals beschworenen Geister in Effis direkter Umgebung präsent. Erneut zeigt sich ihr umgebender Raum als beeinflusst von Übersinnlichem, Mystischen und Undurchsichtigem. Innstettens dubiose Antwort verstärkt dies. Der Chinese scheint einer dritten Kategorie, neben Spuk und Geistererscheinungen, anzugehören, welcher, bleibt *ungesagt*. Wieder wird der Spuk in den Bereich des Nichtkommunizierbaren gesetzt. Auch Effi hat Stillschweigen über das Bild in Johannas Portemonnaie zu bewahren: „Nun thu‘ was Du willst. Aber sag‘ es niemandem.“<sup>1251</sup> Sie bleibt, wie schon in Kessin, auf sich selbst zurückgeworfen. Das Unheimliche, von dem Effi sich so dringlich gewünscht hatte, es hinter sich zu lassen, kommt ihr in Berlin nun genauso nahe wie in Kessin: Als Bild des Chinesen (wieder) innerhalb ihres Wohnraumes präsent, als Geistererscheinung in dem diesen umgebenden Außenraum. Wie das Grab des Chinesen in den Dünen konnotiert das Belvedere im nahen Park das Außen als ebenso gefahrvoll wie das Innen. Die räumliche Verortung, in der Effi sich wiederfindet, gleicht also beinahe vollständig derjenigen in Kessin. Sie ist eingekreist von Elementen des Unheimlichen. Anstelle des gesellschaftlichen Lebens, das sich das Paar von Umzug nach Berlin erhofft hat, tauchen, wieder von Innstetten heraufbeschworen, die Geister auf.

---

<sup>1246</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 244.

<sup>1247</sup> Ebd., S. 244.

<sup>1248</sup> Ebd., S. 244.

<sup>1249</sup> Ebd., S. 244.

<sup>1250</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Effi Briest. Berlin 1998, S. 487.

<sup>1251</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 245.

Die nun folgende Berliner Zeit ist stark gerafft. Nach einem Urlaub auf Rügen und einem Besuch in Hohen-Cremmen kehrt das Ehepaar wieder zurück und

„Innstetten war ernsthaft gewillt, auf das stille Leben, das er in seiner landrätlichen Stellung geführt, ein gesellschaftliches angeregeres folgen zu lassen, um seiner- und noch mehr um Effi's willen; es ließ sich aber anfangs nur schwach und vereinzelt damit an, die rechte Zeit war noch nicht gekommen, und das beste, was man zunächst von dem neuen Leben hatte, war genau so wie während des zurückliegenden Halbjahres, ein Leben im Hause.“<sup>1252</sup>

Man bleibt im kleinen Kreis, der Kontakt beschränkt sich auf Wüllersdorf, Vetter Briest und das junge Ehepaar Gizicki. Der Stadtraum bleibt unerwähnt. Abgesehen von den Spaziergängen zu Beginn der Berliner Zeit, fällt auch die Beschreibung der Bewegungen durch den Stadtraum weit geringerer aus als beispielsweise in *L' Adultera* oder *Irrungen Wirungen*. Im Vergleich zu Bothos sind Innstettens Wege stets zielgerichtet und haben immer den Zweck, zur Arbeit zu gelangen. Von Effis Bewegungen durch den städtischen Raum erfährt der Leser nichts. Deutet man die Bewegung durch den Stadtraum als eine Bewegung des Inneren, eine Auseinandersetzung mit selbst oder der Welt, zeigt sich, dass in *Effi Briest* eine solche Bewegung nicht zu Stande kommt. Die Werte und grundsätzlichen Normen, mit denen sich Melanie, Waldemar und zumindest in der Selbstwahrnehmung auch Botho auf ihren Wegen auseinandersetzen, sind in *Effi Briest* derart stark verinnerlicht, dass ein Zweifel daran zunächst nicht aufkommt. Effis Bewegungslosigkeit zeigt, dass sie ernsthaft gewillt ist, die an sie herangetragenen Erwartungen zu erfüllen, die Grenze der Konvention nicht zu übertreten. Der Stadtraum als Außenraum veranschaulicht in *Effi Briest* entsprechend die gültige Ordnung, innerhalb derer für die Figuren wenig Raum bleibt. Es sind vorgezeichnete Wege, zur Arbeit oder durch den Schlossgarten, die Effi und Innstetten beschreiten. Auffällig ist, dass mit der Erwähnung des Spukes auch diese wenigen Bewegungen aus der Narration verschwinden. Nach dem Spaziergang zum Belvedere wird kein weiterer gemeinsamer Weg mehr erwähnt. Das Verhältnis der Eheleute, Innstetten als Erzieher, Effi als ängstliche und schweigende Ehefrau, ist wiederhergestellt, folglich werden beide fortan ausschließlich in ihrem Wohnhaus, dem Raum des ehelichen Zusammenlebens, verortet. Innstetten kommt erst nach dem Bekanntwerden der Affäre in Bewegung:

„Wüllersdorf setze sich. Innstetten ging wieder auf und ab und wäre bei der ihn verzehrende Unruhe gern in Bewegung geblieben, sah aber, daß das nicht gehe.“<sup>1253</sup>

Trotz der Zweifel an der Notwendigkeit der Duellforderung, kann er nicht anders, als sich dem „Ganzen“ und dem „Etwas“ zu beugen:

---

<sup>1252</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 260f.

<sup>1253</sup> Ebd., S. 275.



„Man ist nicht bloß ein einzelner Mensch, man gehört einem Ganzen an, und auf das Ganze haben wir beständig Rücksicht zu nehmen, wir sind abhängig von ihm. [...] [I]m Zusammenleben mit den Menschen hat sich ein Etwas ausgebildet, das nun ‘mal da ist und nach dessen Paragraphen wir uns gewöhnt haben, alles zu beurteilen, die andern und uns selbst. Und dagegen zu verstoßen, geht nicht;“<sup>1254</sup>

Die Zeit, die das Ehepaar Innstetten in Berlin verbringt, beträgt circa sechseinhalb Jahre, werden in der Romanhandlung jedoch lediglich in wenigen Sätzen behandelt. Erzählte Zeit und Erzählzeit stehen in einem starken Kontrast. Das Berliner Eheleben wird dadurch zu einer Heterotopie auf der Ebene des *discours*. Es findet innerhalb eines Zeitraumes statt, der durch das nicht-Gesagte der Zeitstraffung einen umso größeren Einfluss auf den umgebenden Zeit-Raum hat, der weniger gerafft beschrieben wird. Die Verschiebung in einen solchen heterotopischen Zeit-Raum hat sowohl Auswirkungen auf das Leserverständnis als auch auf das Wirklichkeitsverständnis der Figuren: Innstetten thematisiert zwar das Thema der Verjähmung, ist jedoch nicht fähig, diese als angemessen zu betrachten und auf die Duellforderung zu verzichten. Er scheint dadurch als von dem eigentlichen Handlungsverlauf isoliert.<sup>1255</sup> Nicht die erzählte Zeit ist ausschlaggebend für den weiteren Verlauf, sondern die *vom Leser* wahrgenommene. Innstetten handelt entsprechend dieser wahrgenommenen Zeit, als seien zwischen dem Umzug nach Berlin und dem Entdecken der Briefe nur wenige Wochen vergangen, als wären nur wenige „Seiten“ zwischen beiden Ereignissen. Mit seinen Andeutungen über den Spuk war er es, der bisher durch Sprechakte und Erzählungen eine Realität (für Effi) erschaffen hat. Nun sieht er sich mit einer durch Erzählung geschaffenen Realität konfrontiert, die er nicht fähig ist, zu beeinflussen. Er *kann* nicht so agieren, wie es der *tatsächlichen* Zeit angemessen wäre, sondern handelt entsprechend der durch den Erzähler vorgegebenen Zeit. Wie auch im Zusammenhang mit dem Spuk ist Realität das, was gesprochen, *erzählt* und kommuniziert wird, nicht was tatsächlich passiert. Die Macht des Erzählten ist dabei nicht nur auf das Verhältnis der Figuren untereinander beschränkt, sondern wirkt auch von dem Erzähler auf die Figuren.

### *Innstetten – Nach links hin*

Im Zusammenhang mit dem Stadtraum und der Bewegung durch diesen muss an dieser Stelle Innstettens Fahrt nach Kessin betrachtet werden. Dort soll nach Crampas‘ Wunsch das Duell stattfinden. Fasst man den städtischen Außenraum auf als Entäußerung der herrschenden Norm, kann das *rechtswidrige* Duell nur in einem von diesem getrennten Raum stattfinden. Kessin ist somit nicht nur der Ort, an dem sich die Affäre abgespielt und zu dem nun, um diese zu rächen,

---

<sup>1254</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 278.

<sup>1255</sup> Vgl. Y. Zhang (Choi), Verschwiegene und schweigende Individuen im realistischen Roman. Pfaffenweiler 1996, S. 183.

zurückgekehrt wird, sondern auch ein Raum, der *fern ab der großen Stadt* und den an diese gebundenen Hoffnungen auf ein glückliches Eheleben liegt. Dass das Duell in Kessin, und wichtiger noch in den Dünen, einem naturnahen Raum, stattfindet, stellt die Gültigkeit des Duells in Frage und unterstreicht die Zweifel, die Innstetten an dieser Praxis hat. Innstetten bricht wissentlich das geltende Gesetz und handelt entsprechend einer Ehrauffassung, die er zunehmend hinterfragt. Der Raum, in dem die tödlichen Schüsse fallen, und vor allem die Richtungs- und Ortsangaben konnotieren das Duell als „Unrecht“ und verweisen auf Innstettens Unsicherheit, auf seine Verwirrung bezüglich der eigenen moralischen Überzeugung. Während der städtische Raum äußerst knapp beschrieben wird und es beinahe keine Bewegung durch diesen Raum gibt, fallen die Landschafts- und Naturbeschreibungen in der Duellszene relativ ausführlich aus. Ebenso detailliert werden Innstettens Bewegungen beschrieben: Er fährt mit dem Zug, dem Dampfer, einem Waagen und geht noch einige Schritte durch die Dünen. Eine solche Vielzahl an Bewegung ist einmalig im gesamten Handlungsverlauf. Innstettens äußere Bewegung korrespondiert mit seiner inneren Zerrissenheit. Seine bisherigen Ordnungssysteme scheinen erschüttert oder zumindest in Frage gestellt. Sein Weg nach Kessin und wieder zurück nach Berlin kann verglichen werden mit Bothos oder Waldemars Wegen durch die Stadt. Alle Männer reflektieren während der Bewegung ihre momentane Situation, zweifeln an Entscheidungen oder versuchen, diese zu rechtfertigen. Dass Innstetten sich dabei nicht in einem städtischen Raum, sondern in Kessin, auf dem Wasser, am Strand und in den Dünen, bewegt, verdeutlicht, dass er sich mit der Duellforderung nicht nur von sich selbst, sondern auch von der rationalen Prinzipientreue entfernt, in deren Sinne er *eigentlich* zu handeln versucht. Denn was Innstetten hier tut, ist nicht die Entsprechung mit der gültigen Norm, sondern der Tribut, den er *seinem* Spuk, seiner *Vorstellung* von Ehre und Moral zollt. Die Notwendigkeit des Duells ergibt sich lediglich aus der von Innstetten durch das Gespräch mit Wüllersdorf *geschaffenen* Öffentlichkeit<sup>1256</sup>. Für Effi gewinnt der Spuk dadurch Bedeutung, dass er in den Bereich des nicht-Kommunizierbaren gedrängt wird, ihre Vorstellung davon ist bedrohlicher, als das tatsächlich Faktische. Ebenso verhält es sich bei Innstetten: es ist die *Imagination* des Ehrverlusts, die ihn agieren lässt, nicht die Wirklichkeit, in der die Verjährung eine Rolle spielt. Der „Götze Ehre“<sup>1257</sup>, dem Innstetten glaubt verpflichtet zu sein, ist nicht das politische System und dessen ordnungsstiftende Kraft, sondern ein Instrument der sozialen Kontrolle, das Missachtung und Respekt verteilt.<sup>1258</sup> Entsprechend muss der Götzendienst in denjenigen Raum verlagert

<sup>1256</sup> Vgl. Y. Zhang (Choi), *Verschwiegene und schweigende Individuen im realistischen Roman*. Pfaffenweiler 1996, S. 202.

<sup>1257</sup> Vgl. Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 280.

<sup>1258</sup> Vgl. R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 1998, S. 189.

werden, der getrennt ist von dem Raum des Herrschenden, des Geordneten und Faktischen. Innstetten kehrt zurück in den Spukraum Kessin, um den eigenen Spuk zu beschwören. Innstettens Zweifel verstärken sich nach dem Duell noch, doch er ist ebenso wenig wie Effi in Bezug auf ihren Spuk fähig, vernünftig zu handeln. Beide verfallen einer Angst, die sie von sich selbst und ihrer Überzeugung entfernt. Während es bei Effi die Angst vor der Ehe, den Anforderungen der Welt, die Angst vor der Einsamkeit und schließlich die Angst vor der Aufdeckung ihrer Lügen ist, handelt es sich bei Innstetten um die Angst vor dem vermeintlichen Ehrverlust, vor dem Aufdecken seiner *Rolle als Erzieher*. Beide handeln aus Angst vor Selbstverlust, für beide ist ihr jeweiliger Spuk die Verkörperung des Scheiterns an ihrer *Vorstellung* der Realität. Durch die Auslagerung des Duells aus dem Stadtraum wird dessen Bedeutung als Raum der Öffentlichkeit, des Tatsächlichen und der sozialen Wirklichkeit bestätigt. Als solcher steht er auch für eine sich andeutende Erneuerung, was sich konkret räumlich auf die Infrastruktur ebenso wie auf die Gesellschaft bezieht. Innerhalb des Stadtraumes dominieren zwar immer noch althergebrachte Direktive, die Namensgebung der Keithstrasse verweist auf diese, jedoch zeichnet sich auch Innovation und Modernisierung an, was sich beispielsweise an den Erwähnungen der Bahngleise zeigt. In Kessin dagegen, dem Raum des Duells, sind diese Tendenzen noch nicht angelangt. Hier kumulieren Spuk, Vergangenheit und Imagination. In den Dünen, dem Ort, an dem Crampas und Effi sich näherten, vorbei an dem alten Wohnhaus, im Dienste des „Götzen Ehre“ wendet Innstetten sich von seiner umgebenden Gegenwart, der Stadt, ab. Auffällig an den räumlichen Schilderungen seines Weges hin zum Duell sind die zahlreichen Richtungsangaben:

„Er [...] war bald nach fünf Uhr früh auf der Bahnstation, von wo der Weg nach Kessin links abzweigte.“<sup>1259</sup>

„In diesem Augenblicke wurde von links her ein zurückgeschlagener Chaisewagen sichtbar [...].“<sup>1260</sup>

„Wüllersdorf trat an den Kutscher heran und sagte: ‚Nach der Mole.‘

Die Mole lag nach der entgegengesetzten Strandseite, rechts statt links, und die falsche Weisung wurde nur gegeben, um etwaige Zwischenfälle, die doch immerhin möglich waren, vorzubeugen.“<sup>1261</sup>

„Bald danach hatte man die Plantage passiert, und der Kutscher wollte jetzt rechts einbiegen auf die Mole zu. ‚Fahren Sie lieber links. [...].‘ Und der Kutscher bog links in eine breite Fahrstraße ein [...].“<sup>1262</sup>

---

<sup>1259</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 280.

<sup>1260</sup> Ebd., S. 283.

<sup>1261</sup> Ebd., S. 284.

<sup>1262</sup> Ebd., S. 284f.

„Als sie bis an die ziemlich tiefe Senkung gekommen waren, die zwischen den beiden vordersten Dünenreihen hinlief, sahen sie, nach links hin, schon die Gegenpartei: [...].“<sup>1263</sup>

Es entsteht der Eindruck, Innstetten wende sich während seines Weges vom Bahnhof zu den Dünen beständig nach links. Überträgt man die bisher festgestellte Bedeutung von „links“ auf Innstettens Bewegung wird deutlich, wohin ihn sein Weg führt.<sup>1264</sup> Links wurde bisher in Verbindung gebracht mit zweierlei: zum einen mit einer Liebe, einer Beziehung, die nicht konform ist mit bestehenden Ordnungen. Davon abgeleitet, deutet die körperliche Bewegung nach links ein Aufgeben der geforderten moralischen Haltung an. Zum anderen scheint eine nicht konforme, „linksgerichtete“ Liebe leidenschaftlicher beziehungsweise „echter“ zu sein als die „rechte“ Beziehung. Orientiert sich Innstetten nun in der Duellszene derart nach links, lässt sich demnach auf zwei wesentliche Aspekte schließen: Mit der Bewegung wendet er sich von dem Recht(s) ab: Er bricht das Gesetz, handelt rechtswidrig. Seine Bewegung zeigt jedoch auch, dass er entgegen seinem eigentlichen, echten Gefühl, seiner, wie er es selbst bezeichnet, Liebe zu Effi, handelt. Eigentlich weiß er, dass ein Duell sowohl ihn als auch Effi vernichten und sie letztlich beide um ihr Glück bringen wird. Dieser Gedankengang äußert sich in seiner Linksgerichtetheit. Seine Bewegung entspricht der Konnotation von links als Richtung der wahren Liebe, steht jedoch seinem tatsächlichen (angenommenen rechtem) Agieren entgegen. Seine innere Überzeugung, die er zu verdrängen versucht, wird durch seine äußere Linksgerichtetheit nach außen gebracht. Er handelt entsprechend eines angenommenen Rechts, während er sich nach links bewegt und verstößt damit gegen das Recht. Innstetten hat jegliche Orientierung verloren. Die fehlerhafte Richtungsangabe an den Kutscher ist zu lesen als fehlerhafte Bewegung an sich. Innstetten bewegt sich anders als er handelt. Er verwechselt links und rechts, Liebe und Ehre, Glück und Ehre und Wirklichkeit und Vorstellung. Die fehlerhafte Richtung „zur Mole“<sup>1265</sup> stiftet nicht etwa bei dem Kutscher oder möglichen Zeugen Verwirrung, sondern offenbart Innstettens inneres Durcheinander und seine Unsicherheit. Auf der Rückreise nach Berlin schließlich gänzlich von der Vernünftigkeit der Verjährung überzeugt fragt er: „Die Grenze, die Grenze. Wo ist sie? War sie da? War sie schon überschritten?“<sup>1266</sup> Die Grenze, von der Innstetten hier spricht, ist die Zahl an Jahren, die vergangen sein muss, um das Hinwegsehen über einen Ehebruch zu legitimieren. Was er aber tatsächlich meint, ist die Grenze zwischen rechts und links, die Grenze zwischen „können“ und „müssen“. Bezeichnenderweise nutzt

---

<sup>1263</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 285.

<sup>1264</sup> Vgl. zur Bedeutung von „links“ unter anderem KAPITEL 8.3.3 „NATÜRLICH, EINE FAHRT NACH STRALOW WAR JA DAS UNGEWÖHNLICHERE“ sowie KAPITEL 9.1 „DA WIRD ES DANN EIN SOOG.“ – DER SCHLOON.

<sup>1265</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 284.

<sup>1266</sup> Ebd., S. 287.

Innstetten bei seiner Reflexion einen Begriff aus dem semantischen Feld der Räumlichkeit, der seine tiefgreifende Orientierungslosigkeit veranschaulicht.

Setzt man nun Kessin als Raum des Duells abermals in Kontrast zu dem städtischen Raum, zeigt sich erneut dessen Bedeutung: Berlin ist der Raum des Rechts. Und zwar nicht des angenommenen Rechts, das auf veralteten Ehrvorstellungen beruht, sondern der Raum des gelebten Rechts mit seinen Grauzonen und eben ohne die Eindeutigkeit der Grenze. Dennoch, und das zeigt die Erwähnung der Keithstraße, Bismarcks oder des Hohenzollern Königs Friedrich Wilhelm II, bleibt auch dieser Raum gebunden an einen historisch etablierten Konservatismus. Solange die Figuren sich innerhalb dieses Raumes bewegen, die vorgezeichneten Wege nicht verlassen, ein halbwegs normales und scheinbar glückliches Eheleben führen, gewährt dieser Raum eine bestimmte Freiheit. Diese Freiheit nutzt Innstetten nicht. Er verpflichtet sich selbst dem „Etwas“<sup>1267</sup>. Aus Angst, die Grenze zu überschreiten, zieht er sie enger.

*Königgrätzerstraße* – „Und das ist das schrecklichste, daß einem die Welt so zu ist [...].“<sup>1268</sup>

Nach Bekanntwerden der Affäre bewohnt Effi zunächst eine Pension, zieht wenig später jedoch gemeinsam mit Roswitha in eine Wohnung:

„Drei Jahre waren vergangen, und Effi bewohnte seit fast eben so langer Zeit eine kleine Wohnung in der Königgrätzerstraße, zwischen Askanischem Platz und Halleschem Thor: ein Vorder- und Hinterzimmer, und hinter diesem die Küche mit Mädchengelaß, alles so durchschnittsmäßig und alltäglich wie nur möglich.“<sup>1269</sup>

Verwies die Namensgebung der Keithstraße auf ein scheinbar glückendes Leben im Zentrum des preußischen Staates, zeigt die unmittelbare Umgebung der neuen Wohnung, dass Effi mitten im preußisch-protestantischen Berlin nun ins Lager derer verbannt ist, die nicht zum Hohenzollernreich gehören: Der Anhalter Bahnhof, der später erwähnt wird, und der Askanische Platz sind benannt nach der Herrscherdynastie *vor* den Hohenzollern.<sup>1270</sup> Der Außenraum spiegelt Effis soziale Realität: Sie ist ausgeschlossen aus dem sozialen Gefüge derer, die die Werte und Direktive der Gesellschaft bestimmen. Gemeinsam mit der *katholischen* Roswitha gehört sie fortan zu den Außenseitern.

Durch Geheimrat Rummschüttel, der Effi mehrfach aufgrund ihrer kränkelnden Konstitution besucht, erfährt der Leser von dem Ausblick der Wohnung:

„Sehen Sie doch nur die verschiedenen Bahndämme, drei, nein vier, und wie es beständig darauf hin und her gleitet ... und nun verschwindet der Zug da wieder hinter einer Baumgruppe. Wirklich herrlich.

---

<sup>1267</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 278.

<sup>1268</sup> Ebd., S. 315.

<sup>1269</sup> Ebd., S. 306.

<sup>1270</sup> Vgl. Ch. Hehle, Anhang - Effi Briest. Berlin 1998, S. 370ff.

Und wie die Sonne den weißen Rauch durchleuchtet! Wäre der Matthäikirchhof nicht unmittelbar dahinter, so wäre es ideal.<sup>6</sup>

„Ich sehe gern Kirchhöfe.“<sup>1271</sup>

Die direkte Umgebung der Wohnung nimmt den weiteren Verlauf der Handlung vorweg. Die Bahngleise, als Elemente der Reise und der Bewegung, verweisen darauf, dass Effi auch hier keine tatsächliche Heimat finden wird. Der Matthäikirchhof, direkt hinter den Gleisen, codiert den nahenden Tod. Ihre Aussage „Ich sehe gern Kirchhöfe“<sup>1272</sup> macht zudem ihr Gespür für die eigene Vergänglichkeit, die körperliche sowie seelische Schwäche deutlich, die sich nach wenigen Jahren in der Königgrätzerstraße in ihrem häufigen „Kränkeln“ manifestiert.

Das geschilderte Außen ist wie immer bei Fontane kein Abbild der zeitgenössischen Realität, sondern lediglich ein figurenperspektivisch begrenzter Ausschnitt.<sup>1273</sup> Der Qualm der Eisenbahn sowie die Schienen sind in dieser Szene Teil eines poetischen Bildraumes und nicht Anzeichen des industriell-urbanisierten Lebens und dienen ähnlich wie bei Gordons Spaziergang über den Markt der Erzeugung einer Tiefenstruktur. Die vorbeifahrenden Züge verweisen auf eine Bewegung, auf einen fernen Zielort, der jenseits der momentanen Situation liegt, in der sich die Figur befindet. Sie implizieren Sehnsucht und Heimatverlust oder das Bedürfnis, sich der gegenwärtigen Situation zu entziehen. In *Effi Briest* taucht das Motiv bereits im elften Kapitel auf:

„Hier gleich hinter meinem Hofe führt eine Treppe den Damm hinauf, Wärterhaus 417...“

„O, das wollen wir uns zu Nutze machen,“ sagte Effi. „Ich sehe so gern Züge ...“

[...]

„Sechs Uhr fünfzig ist er in Berlin,“ sagte Innstetten, „und noch eine Stunde später, so können ihn die Hohen-Cremmener [...] in der Ferne vorbeiklappern hören. Möchtest Du mit, Effi?“

Sie sagte nichts. Als er aber zu ihr hinüberblickte, sah er, daß eine Thräne in ihrem Auge stand.<sup>1274</sup>

Das vorangehende zehnte Kapitel endet mit Innstettens Warnung an Effi, sich vor dem „Aparten“ zu hüten: „Was Dir so verlockend erscheint [...] das bezahlt man in der Regel mit seinem Glück.“<sup>1275</sup> Das Aparte, von dem Effi in der Szene angetan ist, ist die Aussicht auf Unterhaltung, sie ist fasziniert von der Lebensgeschichte der Trippelli und letztlich auch von der spannenden Geschichte des Chinesen und der Kapitänsenkelin Nina. Innstetten bremst die junge Ehefrau jedoch aus. Mit seiner Warnung deutet er indirekt an, dass Effi sich nicht allzu viel von dem Leben in Kessin versprechen und sich möglichst angepasst verhalten soll. Das elfte Kapitel, in dem sich die oben zitierte Zugszene abspielt, beginnt mit einem kurzen Geplauder

---

<sup>1271</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 307.

<sup>1272</sup> Ebd., S. 307.

<sup>1273</sup> Vgl. R. Steinlein, *Erkundungen. Aufsätze zur deutschen Literatur (1975–2008)*, Heidelberg 2009, S. 47.

<sup>1274</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 103.

<sup>1275</sup> Ebd., S. 100f.

zwischen Innstetten und Golchowski über Bismarck. Der herannahende Zug unterbricht dieses Gespräch. In dem Moment, in dem Effi am Bahndamm steht, hat sie also alle relevanten Informationen über ihr zukünftiges Leben als Innstettens Ehefrau erhalten: Sie hat sich anzupassen und sich in keinem Falle dem Aparten zuzuwenden. Andernfalls droht das Unglück, wie die tragische Geschichte des Chinesen veranschaulicht. Das Gespräch über Bismarck dürfte Effi deutlich machen, dass die Politik und das berufliche Fortkommen ihres Mannes im Zentrum seines Interesses stehen, und dass es mit Unterhaltung, wie sie sie sich vorgestellt hat, in Kessin nicht weit her ist. In diesem Bewusstsein sieht Effi nun den Zug. Äußerte sie sich im zehnten Kapitel noch negativ über die allzu ruhigen Tage in Hohen-Cremmen, scheint ihr nun bewusst zu werden, wie sehr sie sich dorthin zurücksehnen wird und dass sich ihre Hoffnungen auf ein Eheleben als Prinzessin im „exotischen Kessin“ zerschlagen.

In *Cécile* kommt es zu einer ganz ähnlichen Szene.

„Und siehe da, keine Minute mehr, so vernahm man auch schon den Pfiff der Lokomotive [...].

„Er geht nach Berlin,“ sagte St. Arnaud. „Willst Du mit?“

„Nein, nein.“<sup>1276</sup>

Der Szene voran geht ein Gespräch, in dem der Privatgelehrte Cécile über das Fürstengeschlecht der Askanier aufzuklären versucht. Cécile ist gelangweilt von derartigem Unterricht und froh um die Unterbrechung durch den hinzukommenden Ehemann. Während die anderen den Spaziergang fortsetzen, bleibt Cécile körperlich geschwächt mit ihm zurück und blickt auf die Bahngleise. Die Szene in *Cécile* ist weniger eindrücklich als in *Effi Briest* und doch löst auch hier der vorbeifahrende Zug eine unbestimmte Sehnsucht aus. Auch wenn sie gegenüber St. Arnaud ihre Sehnsucht nach Berlin verneint, geht aus dem Kontext hervor, dass Cécile sich in der momentanen Situation unwohl fühlt und sich sehr wohl „fort“ wünscht. Ihr eigenes Unwissen, das in dem Gespräch mit dem Privatgelehrten deutlich wird, scheint sie zwar nicht tiefgreifend zu stören, macht ihr jedoch bewusst, „woher“ sie kommt. Entsprechend begegnet sie den pädagogischen Bemühungen mit Koketterie. Auch weiß sie, dass ihre Umgebung, allen voran ihr Ehemann, ihr intellektuelles Unvermögen als durchaus unangemessen beziehungsweise merkwürdig empfindet. Hinzu kommt die körperliche Schwäche, die ihre Stimmung beeinträchtigt und an ihrem Selbstwertgefühl zehrt. So müssen die „zufällig“ aufsteigenden Schmetterlinge herhalten, um die Dame aufzurichten:

„Ah, Pierre,“ sagte Cécile. „Sieh nur das bedeutet etwas.“

„O gewiß“, lachte St. Arnaud. „Es bedeutet, daß Dir alles huldigen möchte [...].“<sup>1277</sup>

---

<sup>1276</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 84.

<sup>1277</sup> Ebd., S. 85.

In beiden Fällen sind es vorbeifahrende Züge, die die Sehnsucht und Unzufriedenheit der wahrnehmenden Frauen verdeutlichen. Die Bewegung des Zuges führt Effi und Cécile die eigene Bewegungslosigkeit beziehungsweise Bewegungsunfähigkeit vor Augen. Die Frauen sind in ihrer gesellschaftlichen Rolle festgelegt und wissen um die Unmöglichkeit, aus dem ihnen zugewiesenen Raum auszubrechen.

Effi wird während der Zeit in der Königgrätzerstraße zunehmend schwermütig, sie langweilt sich, ein Weg zurück in die Gesellschaft bleibt ihr verwehrt. Gern würde sie jungen Mädchen Nachhilfe geben, weiß jedoch, dass die Damen des Vereins sie ablehnen würden. Effi bleibt auf den Aufenthalt in ihrem Wohnraum beschränkt, die „Welt“ hat sich vor ihr verschlossen. Entsprechend werden während dieser Episode keine Außenräume näher beschrieben. Der Blick aus dem Fenster von Geheimrat Rumschüttel sowie der knappe Verweis auf die gegenüberliegende Kirche, zu der Effi manchmal sieht, sind die einzigen Bezugspunkte, die Effis Wohnraum in den städtischen Raum einbinden. Frustriert klagt Effi gegenüber Roswitha: „Ich kann doch nicht den ganzen Tag am Fenster sitzen und nach der Christuskirche hinübersehen.“<sup>1278</sup> Effis Aussage offenbart die ganze Dramatik. Außer dem Blick aus dem Fenster ist ihr nichts geblieben. Sie bleibt auf die Position der Beobachterin beschränkt, das Leben, die Welt, läuft außerhalb des Fensters ab.

Der Weg zurück von der Malstunde, bei dem Effi zufällig ihre Tochter Anni trifft, ist der einzige Weg, der während Effis Zeit in der Königgrätzerstraße beschrieben wird. Ähnlich wie in *L'Adultera* bei Melanies Weg vorbei an ihrem ehemaligen Wohnhaus, wird Effis Aufenthalt im Außenraum zu einer Begegnung mit der Vergangenheit und dem eigenen Vergehen. Die zufällige Begegnung endet dramatisch. Anni darf zwar die in Ungnade gefallene Mutter besuchen, ist jedoch derart von Innstetten manipuliert, dass Effi verstört zurückbleibt. Sie erleidet einen physischen und psychischen Zusammenbruch. Effi sieht nun nicht mehr gern Züge, wie zu Beginn der Kessiner Zeit, sondern Kirchhöfe. Sie hat mit ihrem Leben, mit einer Existenz innerhalb der (städtischen) Gesellschaft abgeschlossen. War in Kessin Hohen-Cremmen noch ein Fluchtraum, nach dem sie sich sehnen konnte, weiß sie nun, dass ihr eine Zukunft auch dort verwehrt bleibt. Es ist egal, wohin die Züge fahren, das Ziel wird für Effi der Kirchhof sein.

---

<sup>1278</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 314.



## 10.2 Rügen, Hohen-Cremmen und der Harz – Der touristische Außenraum

Bei der Betrachtung der Außenräume in den hier untersuchten Romanen fällt auf, dass ein Großteil der naturnahen Räume im Zusammenhang mit Heterotopien auftauchen. Insbesondere während der Landpartie brechen die Figuren in der „freien Natur“ aus den sozialen Strukturen aus oder widersprechen mit ihrem Verhalten den geforderten Normen. Innerhalb des heterotopischen Naturraumes handeln sie ihrer Natur gemäß, entsprechend ihres Triebes, ihrer verborgenen Sehnsüchte oder Wünsche. Der umgebende Raum befördert in seiner vermeintlichen Ursprünglichkeit das Tieferliegende der Figuren, enthüllt was sie im Alltag bewusst oder unbewusst verbergen.<sup>1279</sup> Aufgrund des häufigen Zusammenfallens des heterotopischen und des naturnahen Raumes wird dem städtischen nicht der naturnahe Raum gegenübergestellt, sondern zwei Raumkategorien eingeführt, die Außenräume abdecken, die nicht heterotopisch sind, also nicht der *prinzipiellen Ordnung* des umgebenden Raumes entgegenstehen. Dabei wird zwischen den touristischen Außenräumen, die im Zuge einer Reise oder eines Ausfluges besucht werden, sowie den fremden Außenräumen, die abseits der direkten Zugriffsmöglichkeit der Figuren liegen, unterschieden. Beide Raumtypen befinden sich entfernt von dem jeweiligen Alltagsraum, dem Raum der vermeintlichen Beheimatung oder stellen einen nur zeitlich begrenzten Aufenthaltsraum dar. Für die Figuren bilden diese Räume entsprechend einen Gegenpol zu dem heimatlichen Raum, zu ihrer sozialen Verortung, wie sie innerhalb des städtischen Raumes deutlich wird, oder zu ihrer Privatheit, wie sie sich innerhalb des Innenraumes zeigt. Aus Perspektive des Lesers bestätigen jedoch sowohl die touristischen als auch die fernen Räume die prinzipielle Ordnung, mit der sich die Figuren konfrontiert sehen. Innerhalb dieser Räume kommt es zu keinem Grenzübertritt, auch wenn sich die Figur dort möglicherweise einen temporären Ausbruch aus den bindenden Normen des Alltagsraumes erhofft oder mit einem solchen Raum den Bruch der Konvention in Verbindung bringt. Es handelt sich also trotz der Ausnahmesituation, in der touristische oder fremde Räume betreten oder aufgerufen werden, nicht um Heterotopien im Sinne der der vorliegenden Arbeit zugrundeliegenden Definition.

### 10.2.1 Effi zwischen Galerie und Garten

#### *Effi auf Hochzeitsreise*

Effi Briest führt ihre Hochzeitsreise mit Innstetten in den Süden: Nach München, Innsbruck, Vicenza, Padua, Capri und Sorrent. Der Leser erfährt von der Reise ausschließlich durch Briefe, die Effi ihren Eltern schickt. Zentral darin ist Innstettens Verhalten während der Reise: „Und

---

<sup>1279</sup> Vgl. K. Scheiding, Raumordnung bei Theodor Fontane. Marburg 2012, S. 201.

vor allem ist er engelsgut gegen mich und gar nicht überheblich und auch gar nicht alt.“<sup>1280</sup> Auch schildert Effi seine Ambitionen, ihr die Kultur der verschiedenen Städte nahezubringen. Sie besuchen die Pinakothek, Galerien und Kirchen, was Effi als „sehr schön, aber anstrengend“<sup>1281</sup> empfindet und mehrfach betont, wie erschöpft sie sei. Trotz ihres Versuches, die Reise gegenüber ihren Eltern in einem positiven Licht darzustellen, wird deutlich, wie unwohl sie sich tatsächlich fühlt. Innstettens Erzählungen über den Marcusplatz in Venedig lösen in ihr Sehnsucht und Heimweh aus:

„Ach, ich gäbe ‘was drum, wenn ich mit ihnen [d. s. die Jahnke’schen Mädchen] auf unserem Hof [...] sitzen und *unsere* Tauben füttern könnte.“<sup>1282</sup>

Venedig als Stadtraum übt auf Effi keine Faszination aus, ihre Freude auf den dortigen Aufenthalt ergibt sich lediglich aus der Vorstellung des Tauben Fütterns, den dadurch hergestellten Bezug zu ihrer Vergangenheit und der Hoffnung, dort Innstettens Kulturprogramm entgehen zu können. Effi bemerkt, dass ihre Vorstellungen der Hochzeitsreise, des Zusammenlebens mit Innstetten und die Realität möglicherweise nicht übereinstimmen. Sie ist angestrengt und sehnt sich „nach Hause“. Die häufige Betonung, es sei doch eigentlich schön und Innstetten ein zuvorkommender und intelligenter Ehemann, zeigt jedoch, dass sie darum bemüht ist, das *Bild* der Ehe (noch) aufrechtzuerhalten. Der direkt folgende Satz: „Es soll ja auch das Schönste sein.“<sup>1283</sup>, zeigt ihre Erwartungshaltung sowie den Versuch durch das bloße Aussprechen beziehungsweise Schreiben, die Realität zu gestalten. Indem sie *schreibt*, dass es schön ist, hofft sie, ihr Wunsch, ihre Vorstellung werde real. Der Raum der Hochzeitsreise bleibt außen vor. Wieder sind es Vorstellungen, Erwartungen und Projektionen, die den Raum organisieren und strukturieren. Die einzelnen Orientierungspunkte, Städte, Kirchen und Galerien, ermöglichen zwar ein Nachvollziehen der Reise, stehen jedoch in keinem Bezug zu den Figuren oder dem Handlungsverlauf. Wo tatsächlich die Hochzeitsreise hin geht, welche Kirche besucht wird, ist völlig egal. Zentral ist die Wirkung des Raumes auf die Figur, ihr Verhalten innerhalb des Umgebenden. Venedig wird aufgerufen als Klischeebild des romantischen Reiseziels, als Raum der kulturhistorischen Ansammlung, anhand derer Innstetten seine Rolle als Erzieher festigen kann.

Die Hochzeitsreise in *Effi Briest* stellt, wie jede andere, laut der Foucaultschen Definition eine Heterotopie dar, da durch sie die eheliche Sexualität in einen fernen Raum ausgelagert wird. Jedoch zeigt sich an Effis Schilderungen der Reise, dass eine *zwischenmenschliche* Nähe, eine

---

<sup>1280</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 46.

<sup>1281</sup> Ebd., S. 45.

<sup>1282</sup> Ebd., S. 46. (Hervorh. i. O., Anm. N. H.)

<sup>1283</sup> Ebd., S. 47. (Hervorh. N. H.)

wirkliche Beziehung zwischen den eigentlich Fremden nicht entsteht.<sup>1284</sup> Vielmehr tritt Innstetten als Pädagoge auf, der seine Schülerin in der Kultur- und Geistesgeschichte der Städte unterweist. „Mit Entzücken“<sup>1285</sup> spricht Innstetten von Luise Briest, nicht aber von Effi. Insofern kann die Hochzeitsreise nicht als Heterotopie, im Sinne derjenigen Definition gelten, die der *vorliegenden Arbeit* zugrunde gelegt wird. Vielmehr bestätigt sich durch sie die *prinzipielle Ordnung*, mit der Effi konfrontiert ist. Innstettens Charakter, die Rolle der Eltern, die Funktion Hohen-Cremmens sowie Effis kindliche Vorstellungen des Ehelebens und ihre damit verbundene Realitätserschließung, alles Elemente, die die grundlegenden Strukturmerkmale der innerliterarischen Welt sind, werden durch die Schilderung der Reise, durch die Art der Raumbeschreibung deutlich. Der konkrete Raum verliert angesichts dieser Funktion der Reise an Bedeutung. Er wird in Effis Briefen überhaupt nicht beschrieben. Die einzelnen Städte werden, ebenso wie bei der Hochzeitsreise in *L' Adultera* als „kulturell vorgeprägt[e] Wahrnehmungsräume“<sup>1286</sup> aufgefasst, die in *Effi Briest* in den Dienst von Effis Erziehung und Bildung gestellt werden.

### *Effi auf Rügen*

Kurz nach ihrem Wegzug aus Kessin führt eine weitere Reise die Innstettens nach Rügen. Effi ist zunächst angetan von der Umgebung, bis sie auf der Suche nach einer Unterkunft von dem benachbarten Dorf Crampas und bei einem Ausflug zum Herthasee die Geschichte der Opfersteine hört:

„Es war schön, auch Effi fand es, aber wenn sie dann über die glitzernde Fläche hinweg sah, bemerkte sie, nach Süden zu, wieder die hell aufleuchtenden Dächer des langgestreckten Dorfes, dessen Name sie heute früh so sehr erschreckt hatte.“<sup>1287</sup>

Sie spricht sich bei Innstetten gegen einen längeren Aufenthalt aus und will abreisen. Die Geschichte der Opfersteine trübt die anfänglich gute Stimmung: „Und ich muß Dir bekennen, ich habe nichts in meinem Leben gesehen, was mich so traurig gestimmt hätte.“<sup>1288</sup> Innstetten ist irritiert:

„Und gestern war es Dir noch der Golf von Neapel und alles mögliche Schöne.“

„Ja, gestern.“

---

<sup>1284</sup> Aufgrund von Annis Geburtsdatum am 3. Juli ist davon auszugehen, dass es während der Hochzeitsreise, Anfang Oktober, durchaus zu sexuellen Annäherungen zwischen Innstetten und Effi kommt. Damit handelt es sich bei den hier besuchten touristischen Räumen zwar um Heterotopien im Sinne Foucaults, in diesen Räumen wird jedoch die prinzipielle Ordnung nicht gebrochen, sondern durch die Erfüllung der ehelichen Pflicht noch bestätigt. Die Hochzeitsreise ist somit keine Heterotopie im Sinne der vorliegenden Arbeit.

<sup>1285</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 45.

<sup>1286</sup> N. Wichard, *Berliner Wohnräume – Kulturraum Venedig*. Berlin 2009, S. 64.

<sup>1287</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 249.

<sup>1288</sup> Ebd., S. 249.

„Und heute? heute keine Spur mehr von Sorrent?“

„Eine Spur noch, aber auch nur eine Spur; es ist Sorrent, als ob es sterben wollte.“<sup>1289</sup>

Effis innere Verfassung lenkt ihre Raumwahrnehmung. Der Name des Dorfes wirft sie zurück in die Vergangenheit, bringt ihr schlechtes Gewissen erneut zu Bewusstsein. Bereits in Berlin deutet sich an, dass der Neubeginn, den Effi sich von dem Umzug in die Stadt erhofft, nicht recht glücken will. In dem Raum fern ab der Stadt verdichtet sich durch die Opfersteine (am Wasser!) die Atmosphäre der Bedrohung: Im Süden liegt der „ehemalige Geliebte“, vor ihr die Steine, die die Rache an der untreuen Frau mahnen. Erinnerung und Reflexion weisen den an sich neutralen Raumelementen Bedeutung zu. Dadurch entsteht eine Verbindung zwischen dem hier betretenen touristischen Raum und Kessin: Der ländliche Raum ist ein Raum des Irrationalen. Hier kumuliert Vergangenheit, Mystisches und Gefahr. Der Naturraum, der im Zuge einer Landpartie beispielsweise in *Irrungen Wirrungen* besucht wird, stellt einen eindeutigen Gegenraum zum städtischen Raum dar, da hier die Normen und Konventionen gelockert erscheinen. In *Effi Briest* dagegen ist sowohl der Natur- als auch der Stadtraum gefahrvoll und von einer mehr oder weniger unbestimmten Macht dominiert und strukturiert. Effi kann sich in keinem der beiden Raumtypen heimisch fühlen. In der Stadt als Raum der Gesellschaft, des vermeintlich Rationalen und Geordneten, bleibt sie außen vor, auf dem Land sieht sie sich mit den Mythen und Geistern der Vergangenheit konfrontiert.

### *Effi in Hohen-Cremmen*

Bevor die Innstettens nach Berlin zurückkehren, besuchen sie Hohen-Cremmen, „wo man sich nun einer wohlverdienten Ruhe hingeben wollte.“<sup>1290</sup> Luise Briest bemerkt, wie wohl sich Effi in ihrem Elternhaus fühlt und ist besorgt um den Zustand der Ehe.

„Eigentlich ist es, als wäre dies hier immer noch ihre Heimstätte. Sie hat doch den Mann und das Kind, und der Mann ist ein Juwel und das Kind ist ein Engel, aber dabei thut sie als wäre Hohen-Cremmen immer noch die Hauptsache für sie, und Mann und Kind kämen gegen uns beide nicht an.“<sup>1291</sup>

Die Mutter hat Recht. Hohen-Cremmen, Effis Ausgangsraum, ist ihre „Heimstätte“<sup>1292</sup>. Es ist der einzige Raum, in dem Effi nicht von Elementen des Unheimlichen bedroht ist. Hier kann sie gemäß ihrer Kindrolle, gemäß ihrem eigentlichen Wesen, agieren und fühlen. Während sich die „Tochter der Luft“<sup>1293</sup> in beinahe allen sonstigen beschriebenen Außenräumen nach kurzer

---

<sup>1289</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 249.

<sup>1290</sup> Ebd., S. 252.

<sup>1291</sup> Ebd., S. 253.

<sup>1292</sup> Ebd., S. 252.

<sup>1293</sup> Ebd., S. 7.

Zeit unwohl oder von einer subtilen Gefahr bedroht fühlt, bewegt sie sich in Hohen-Cremmen fast ausschließlich in Außenräumen ohne dort verängstigt oder verunsichert zu sein.<sup>1294</sup>

Der Garten, die nähere Umgebung sowie der Blick aus dem Fenster werden mehrfach und relativ ausführlich beschrieben. Den symbolischen Gehalt erhalten die einzelnen Elemente des Außenraumes in erster Linie durch das Textverstehen und die Interpretationsleistung des Lesers. Für Effi ist die Verweisfunktion beispielsweise der Sonnenuhr nicht greifbar. Ihre Raumererschließung geschieht intuitiv. In Hohen-Cremmen erfasst sie den Raum nicht als Bühne des eigenen Vergehens wie während der Reise nach Rügen, sie fühlt sich nicht bedroht von Krokodil und Spuk und ist nicht gezwungen, den umgebenden Raum mit Vorstellungen zu überladen wie während der Hochzeitsreise. Die intuitive Raumerfahrung löst eine Erinnerungskette aus, die von ihrer Kindheit in das Eheleben führt. Es scheint, der Blick in den elterlichen Garten ermögliche es Effi zum ersten Mal seit Beginn der Handlung, objektiv und realistisch ihre eigene Situation zu bedenken. Durch die intuitive und nicht überlagerte Raumwahrnehmung erhält Effi Zugang zu sich selbst und zu ihrer Transformation vom Kind zur Ehefrau.

„Und nun schloß sie das eine Fenster und setzte sich an das andere, dessen Flügel sie offen ließ. Wie that ihr das alles so wohl. Neben dem Kirchturm stand der Mond und warf sein Licht auch auf den Rasenplatz mit der Sonnenuhr und den Heliotropbeeten. [...] [U]nd sie mußte des Tages gedenken, nun erst wenig über zwei Jahre, wo sie hier mit Hulda und den Jahnke'schen Mädchen gespielt hatte. Und dann war sie, als der Besuch kam, die kleine Steintreppe neben der Bank hinaufgestiegen, und eine Stunde später war sie Braut. [...] Und mit einemmale, [...] traten unaufgerufen allerlei Bilder aus den Kessiner Tagen wieder vor ihre Seele [...].“<sup>1295</sup>

Das Resultat ist eine schonungslose Selbstreflexion.

„Und ich habe die Schuld auf meiner Seele,“ wiederholte sie. „Ja, da *hab*‘ ich sie. Aber *lastet* sie auch auf meiner Seele? Nein. Und das ist es, warum ich vor mir selbst erschrecke. Was da lastet, ist etwas ganz anderes – Angst, Todesangst und die ewige Furcht: es kommt am Ende doch an den Tag. [...] Ich schäme mich. Aber wie ich nicht die rechte Reue habe, so habe *hab*‘ ich auch nicht die rechte Scham. Ich schäme mich bloß wegen dem ewigen lug und Trug; [...]. Wenn alle Weiber so sind, dann ist es schrecklich, und wenn sie nicht so sind [...], dann steht es schlecht um mich, dann ist etwas nicht in Ordnung in meiner Seele, dann fehlt mir das richtige Gefühl.“<sup>1296</sup>

Der Blick in den Garten ihrer Kindheit, in den einzigen Raum, in dem Effi sich sicher und beheimatet fühlt, führt zu der Erkenntnis, dass sie „Fehl am Platz“ ist, dass etwas mit ihr nicht in Ordnung ist. Grund dafür ist nicht das moralische Vergehen an sich, der Ehebruch, sondern die Einsicht in die Unfähigkeit, ein Schamgefühl zu entwickeln oder Reue zu empfinden. Nicht

---

<sup>1294</sup> Auch innerhalb des heterotopischen Raumes in den Kessiner Dünen empfindet Effi eine Bedrohung. Ihr Hang nach Risiko und Abenteuerlust, den sie durch Crampas befriedigt sieht, lässt sie diese jedoch zumindest zeitweise genießen. (Vgl. dazu KAPITEL 8.1.1 „GEHT NICHT, [...] HAFENPOLIZEI.“.)

<sup>1295</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 257.

<sup>1296</sup> Ebd., S. 258.

die gesellschaftlich verwerfliche und geahndete Affäre quält Effi, sondern die Einsicht in den „Verlust ihrer Aufrichtigkeit als Verlust ihres Selbst“<sup>1297</sup>. Anders als im Fall von Melanie trägt das außereheliche Verhältnis nicht zu der Ausbildung einer gesicherten Identität bei. Denn Effi *liebt* nicht, sondern ist lediglich „verführerisch“ und lässt sich weitestgehend *passiv* auf die Beziehung mit Crampas ein.<sup>1298</sup> Somit ist es nicht der Bruch mit der sozialen oder moralischen Konvention, die die Erfüllung in der Affäre hemmt, sondern die Subjektlosigkeit der Frau, die dem von Innstetten zugeschriebenen „Verführerischen“ immanent ist.<sup>1299</sup> Diese Subjektlosigkeit wiederholt sich nun im Zusammenhang mit den Auswirkungen ihrer Taten auf die Gegenwart. In der Selbstreflexion gelingt es ihr nicht, sich innerhalb der bestehenden Ordnung zu integrieren, sie bleibt verunsichert ob des eigenen Empfindens, ob der Verlässlichkeit und Richtigkeit ihres Gefühls und hat jegliche Verankerung verloren. Räumlich zurückversetzt in die Kindrolle, am Fenster ihres Elternhauses, überdenkt sie die wesentlichen Prämissen ihrer Frauenrolle und überprüft die Grundsätze ihrer moralischen Entwicklung. Das Ergebnis ist die Einsicht in die eigene Fehlbesetzung. Es bedarf somit des konkret räumlichen Perspektivwechsels, um aus der Distanz die gegenwärtige Situation zu reflektieren. Innerhalb des täglich umgebenen Raumes, des ehelichen Raumes in Berlin, ist eine solche Erkenntnis nicht möglich. Effi hat hier keinen Zugang zu sich selbst und ihrem Gefühl, agiert aus der Rolle der bemühten Ehefrau, deren Anforderungen sie nicht erfüllen kann. Einzig in der Position des Kindes, in Hohen-Cremmen, ist Effi sich sicher. Dort wo Effis Identität in der Vergangenheit noch gesichert war, kann sie jetzt zumindest den Verlust derselben realisieren.

Auffällig bei der Beschreibung des Hohen-Cremmener Außenraumes ist die Wiederholung der immer gleichen Raumelemente. Die Sonnenuhr, das Wasser, der Gartensaal und der wilde Wein werden mehrfach erwähnt und bilden den Ausgangs- und den Endpunkt von Effis Geschichte. Dieser Raumentwurf bildet das *Zentrum* von Effis eigentlicher Verortung. Alle genannten Elemente verweisen auf ihren Charakter, stellen Vorausdeutungen auf ihre Zukunft oder ihr eingebunden-Sein in eine soziale Struktur dar. Der Gartensaal, dessen Schwelle den Übergang zwischen Kindheit und Erwachsenenalter markiert, die Sonnenuhr als Mahnung des nahenden Todes, als Verweis auf die nur wenigen „Sonnenstunden“ in Effis Leben, der wilde Wein, hinter dem die Freundinnen „Effi komm“<sup>1300</sup> rufen und enttäuscht werden, und schließlich das Wasser, das Element der Fontaneschen Melusinen, das die Frau zugleich fasziniert und zerstört.<sup>1301</sup>

---

<sup>1297</sup> K. Tebben, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Heidelberg 2011, S. 284.

<sup>1298</sup> Vgl. ebd., S. 284.

<sup>1299</sup> Vgl. ebd., S. 284.

<sup>1300</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 18.

<sup>1301</sup> Vgl. dazu KAPITEL 9.1.1 „GEHT NICHT, [...] HAFENPOLIZEI.“

Der gesamte Raumentwurf dient einzig und allein der näheren Figurenbeschreibung. Durch die mehrfache Wiederholung einzelner Raumelemente und deren auffällige Ausführlichkeit wird Effi jedoch nicht nur charakterisiert und ihre Geschichte voraus- und angedeutet, sondern ihr wird die einzige ihr mögliche Verortung zugewiesen. Diese Beheimatung ergibt aus dem Mangel an Leerstellen innerhalb des hier beschriebenen Raumes. Wie bereits dargestellt spielt die Nichtkommunikation, das Verschweigen oder Auslassen bestimmter Wahrheiten eine zentrale Rolle in der Beziehung zwischen den Figuren. Eine solche Nichtkommunikation zeigt sich auch in der Erzählweise des Autors. Dabei werden nicht nur einzelne Elemente der Handlung lediglich angedeutet, sondern auch verschiedene Räume nur selektiv beschrieben oder von den Figuren wahrgenommen. Die so entstehenden Leerstellen in der Raumbeschreibung zeigen, dass eine Beheimatung dort nicht möglich ist. Wenn Hohen-Cremmen, und insbesondere der Außenraum dort, ausführlich dargestellt wird und sich nur wenige bis gar keine Leerstellen im Raumbild ergeben, wird deutlich, dass Effi sich hier unabhängig von tatsächlichen oder imaginierten (Raum-) Vorstellungen frei bewegen kann. Umso dramatischer ist, dass es sich hierbei um einen *touristischen* Raum handelt, Effi zu diesem Zeitpunkt dort also lediglich Gast ist. Ihr eigentlich heimatlicher Raum, der Wohnraum, in dem sie mit Innstetten lebt, Berlin, Kessin, die einzelnen Wohnungen, vermögen ihr kein Gefühl der Beheimatung zu geben. Emotional bleibt sie dort von sich und ihrer Umgebung entfremdet.

### 10.2.2 Cécile zwischen Hexen und Prinzessinnen

Der Ausgangsraum in *Cécile* ist das Zugabteil, in dem das Ehepaar zu einem Kuraufenthalt nach Thale fährt. Die Ausflüge, die während der Tage im Harz unternommen werden, haben eine ähnliche Funktion wie die typischen Landpartien und werden darum in KAPITEL 8.3.2 „JETZT ABER PROGRAMM, HERR VON GORDON.“ untersucht. Im Folgenden steht nun der Außenraum rund um das Hotel Zehnpfund im Fokus. Am ersten Morgen nach seiner Ankunft nimmt das Ehepaar St. Arnaud Platz auf dem Balkon des Hotels. Der Ehemann kommt angesichts der Landschaft in „Erklärungseifer“<sup>1302</sup>, was Cécile in ihrer „träumerischen Stimmung“<sup>1303</sup> stört.

„Vieles, [...] hat sich speziell an dieser Stelle geändert seit ich in meinen Fähnrichstagen hier war. Aber ich finde mich doch noch zurecht. Das Plateau dort oben [...] muß der Hexentanzplatz sein. Ich höre, man kann jetzt bequem hinauf fahren.“

---

<sup>1302</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 11.

<sup>1303</sup> Ebd., S. 11.

„O gewiß kann man,“ sagte sie, während sie, sichtlich gleichgiltig gegen diese Mittheilung, mit ihren Augen den Balkon überflog [...]. Zugleich [...] wandte [sie] den Kopf so, daß man, von der anderen Seite des Balkons her, ihr schönes Profil sehen mußte.“<sup>1304</sup>

Die unterschiedliche Raumwahrnehmung der beiden Figuren stellt eine deutliche Charakterisierung dar. St. Arnaud ist um Raumbeherrschung und um topographische Orientierung bemüht,<sup>1305</sup> während sich Cécile zunächst der auf sie wirkenden Atmosphäre hingibt. Von dem Ehemann aus ihren Betrachtungen gerissen, wendet sie sich jedoch nicht dem Raum zu, auf den er sich in seinen Ausführungen bezieht, sondern dem *direkt umgebenden*. Sie tut also genau das Gegenteil dessen, was St. Arnaud beabsichtigt, wenn er auf den Hexentanzplatz und seine diesbezüglichen Kenntnisse hinweist. Céciles Raumbetrachtung war bis zu dem Moment der Störung ebenfalls auf die Landschaft vor dem Balkon gerichtet. St. Arnaud nimmt durch seine von Rationalität geprägte Bemerkung der Umgebung jedoch das Atmosphärische, dem Cécile sich zuwandte. Die unterschiedliche Raumwahrnehmung verweist schon hier, zu Beginn der Handlung, auf die Verschiedenartigkeit der Realitätserschließung der Figuren. Cécile spürt Stimmungen, nimmt (vermeintliche) Zwischentöne und Anspielungen wahr. St. Arnaud dagegen fokussiert sich auf die tatsächlichen Gegebenheiten, ist bemüht darum, seine Welt „in Ordnung“ zu halten, seine Frau zu erziehen, sie zu isolieren und ihr ihren Platz zuzuweisen. Aus ihren Betrachtungen gerissen, setzt Cécile sich in Pose. Sie verhält sich entsprechend ihrer Sozialisation am Hof. Sie weiß, um die Wirkung, die sie auf ihre Umgebung hat, um ihr Aussehen und darum, dass sie damit noch am ehesten die Gunst und das Ansehen der Anderen gewinnen kann. Sie ist bereit, Schmeicheleien zu empfangen, was in den meisten Fällen auch geschieht. Einmal „entzaubert“ wird der Außenraum von ihr ausgeblendet und der sie direkt umgebende Raum zur Bühne ihrer selbst. Sie inszeniert sich vor einer Kulisse, tut was sie kann, was ihr beigebracht wurde und entzieht sich so der Langeweile, die sich durch St. Arnauds Ausführungen ankündigt.

Mit Gordons Blick auf die Landschaft kommt eine weitere Form der Raumerschließung hinzu. Auch er nimmt Bezug auf den Hexentanzplatz, überlagert die real umgebende Natur jedoch mit mythologischen Anekdoten.

„Die Hexen sind hier nämlich ein Landesprodukt und wachsen wie der tothe Fingerhut überall auf den Bergen umher. [...] Allen Ernstes, die Landschaft ist so gesättigt mit derlei Stoff, daß die Sache schließlich ein reelle Gewalt über uns gewinnt, und was mich persönlich angeht, [...]: als ich neulich, die Mondichel am Himmel, das im Schatten liegende Bodethal passirte, war mir’s, als ob hinter jedem Erlenstamm eine Hexe hervorsähe.“<sup>1306</sup>

---

<sup>1304</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 11.

<sup>1305</sup> Vgl. K. Grätz, Tigerjagd in Altenbrak. Berlin 2013, S. 208.

<sup>1306</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 34.



Während St. Arnaud um die konkrete topographische Orientierung bemüht ist, gibt Gordon sich der Stimmung hin, begreift sich selbst als Teil einer mythischen Atmosphäre. Gleichzeitig schafft er es, mit der Geschichte des Hexentanzplatzes unterhaltsame „Lebensweisheiten“ von sich zu geben, zeigt sich als anregender und kurzweiliger Gesprächspartner. Dadurch gewinnt er Céciles Interesse und ihre Zuneigung, denn er ist in der Lage, *ihre* Art und Weise der Raumererschließung aufzugreifen und ihr Bedürfnis nach Unterhaltung zu befriedigen, während St. Arnaud Cécile mit Daten und Fakten langweilt.<sup>1307</sup> Gordons Blick auf die Landschaft offenbart jedoch auch ein zentrales Problem seiner Persönlichkeit. In Bezug auf den Außenraum, den naturnahen Raum der Harzlandschaft, ist seine Wahrnehmung überlagert von mythischer Überformung. Auch seine Bemerkungen über die Heimat, Deutschland und Berlin, sind geprägt von nostalgischer Verklärung.

„Ein immer wachsendes Wohlgefühl überkam ihn. Ich glaube, ich bin so glücklich, weil ich wieder in der Heimat bin. Wo war ich nicht alles? Aber solche Momente hat man nur daheim.“<sup>1308</sup>

Gleichzeitig ist er als Naturwissenschaftler bemüht um die technische Erschließung und Strukturierung des Raumes. Als Kabelverleger nimmt er den Raum anhand von empirischen, rationalen Daten wahr. Durch diese Widersprüchlichkeit zeigt sich seine Raumererschließung als instabil und variabel.<sup>1309</sup> Ebenso instabil ist seine Realitätserschließung in Bezug auf Cécile. Auch hier schwankt er zwischen Faktenwissen und Projektion, zwischen Vernunft und Begierde. Das eigene Unwissen wird angereichert durch Fantasien und Vorstellungen, die die erotische Anziehungskraft Céciles mehr und mehr steigern.

Der Außenraum, die Harzlandschaft, wird zur Vergegenwärtigung des Umgangs der Männer mit der Frau. St. Arnaud präsentiert sich, übrigens ähnlich wie Innstetten, als Realitätserschließer, der seiner Gattin den Raum durch topographische Ordnungen näherbringt und sich damit als Lehrer inszeniert, dem die Dame intellektuell unterlegen ist. Dabei ignoriert er wissentlich die Interessen seiner Frau, tut sie im späteren Verlauf der Handlung zudem als unpassend ab, und versucht sie in seinem Sinne zu erziehen.

„Ich [d. i. Cécile] lese viel.“

„Aber nicht das Rechte. Da hab ich neulich einen Blick auf Deinen Bücherschrank geworfen und war halb erschrocken über das, was ich da vorfand. [...] [F]ür die Kreise, darin wir leben oder doch wenigstens leben sollten, für *die* Kreise bedeutet Ehrenström nichts [...].“<sup>1310</sup>

Gordon dagegen zeigt sich ähnlich wie Crampas als amüsanter Erzähler, der das Bedürfnis Céciles wahrnimmt und auf dieses reagiert. Seine Raumwahrnehmung ist geprägt von einer

<sup>1307</sup> Vgl. K. Grätz, *Tigerjagd in Altenbrak*. Berlin 2013, S. 208.

<sup>1308</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 169.

<sup>1309</sup> Vgl. K. Grätz, *Tigerjagd in Altenbrak*. Berlin 2013, S. 209.

<sup>1310</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 39. (Hervorh. i. O., Anm. N. H.)

Stimmung, der er sich bereitwillig hingibt. Dadurch signalisiert er mehr oder weniger unbewusst, seine Bereitschaft, das rein Rationale zu Gunsten des Atmosphärischen oder auch des ästhetisch Ansprechenden hinter sich zu lassen. Der naturwissenschaftliche Aspekt seiner Realitäts- und Raumerschließung, die ihm als Kabelverleger nutzt, offenbart jedoch seine Ähnlichkeit zu St. Arnaud. Auch Gordon strebt nach Orientierung und Beherrschung des Raumes und wichtiger noch nach Überwindung von Distanzen. In Bezug auf den konkreten Raum ist Gordons Wahrnehmung immer wieder überlagert von Eindrücken früherer Aufenthalte im Ausland, Anschauung und Erinnerung vermischen sich. Distanzen und Differenzierungen marginalisieren sich in seiner Raumerschließung. Auch im Umgang mit Cécile geht es ihm nach kürzester Zeit um die Überwindung der Distanz zu ihr, darum Klarheit über ihr Wesen zu erlangen. Auffälliger Weise ist seine Wahrnehmung Céciles dabei geprägt von Vergleichen und Metaphern, die dem Bereich des Wetters und der Natur, sprich des Außenraumes, entnommen sind.

„Und *doch* eine Wolke! Sie hat eine Geschichte, oder er, oder Beide, und ihre Vergangenheit wirft nun ihre Schatten.“<sup>1311</sup>

Gordon, nachdem er durch Eva Lewinski von Céciles Vergangenheit erfährt:

„Die Nebel drüben sind fort, aber ich stecke darin, tiefer, als ob ich auf dem Watzmann wär.“<sup>1312</sup>

„Dabei sah er Cécile beständig vor sich, die, wie ein hinschwindendes Nebelbild, ihn aus weiter Ferne her zu grüßen und doch zugleich auch abzuwehren schien.“<sup>1313</sup>

Bei Gordon führt diese Verunsicherung, diese Irritation der eigenen Wahrnehmung, das Unvermögen das Geheimnis zu ergründen, dazu, dass er als Vertreter des naturwissenschaftlich-technischen Fortschritts umso mehr darum bemüht ist, die Fakten offenzulegen und das *Tatsächliche* hinter der schönen Fassade zu begreifen.

Die Bemerkungen über den Hexentanzplatz offenbaren nicht nur das Wesen der beiden Männer, sondern deuten auch den weiteren Verlauf der Handlung an. An die Geschichte des Hexentanzplatzes schließt sich die der Rosstrappe an.

„Aber Sie vergessen [...], wo das Uebel liegt, liegt in der Regel auch die Heilung, und ich kenne Gott sei dank kein Stück Land, wo, bei drohensten Gefahren, zugleich so viel Rettungen vorkämen, wie gerade hier. Und immer siegt die Tugend und der Böse hat das Nachsehen. [...] Eben hier, in unserer nächsten Nähe, haben wir ein solches Rettungsterrain [...]. Sehen Sie dort [...] den Roßtrapp-Felsen? Die Geschichte seines Namens wird Ihnen kein Geheimniß sein.“<sup>1314</sup>

Rosa kennt die erwähnte Geschichte und antwortet:

---

<sup>1311</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 125. (Hervorh. N. H.)

<sup>1312</sup> Ebd., S.177. (Hervorh. N. H.)

<sup>1313</sup> Ebd., S. 191. (Hervorh. N. H.)

<sup>1314</sup> Ebd., S. 34.

„Aber wenn ein Ritter und ein Cavalier von einer gefährlich-schönen Prinzessin oder auch nur von einer gefährlich-schönen Hexe, was mitunter zusammenfällt, verfolgt wird, da thut der Himmel gar nichts und ruft nur sein aide toi même herunter.“<sup>1315</sup>

In den Gesprächen über Hexen und Prinzessinnen klingt das Thema der Jagd an. Gordon fühlt sich von den Hexen verfolgt, ebenso lassen ihn später die Gedanken an Cécile nicht los. Der Ritter in Rosas These wird von der Prinzessin und oder der Hexe gejagt, Gordon wird von einer Frau fasziniert sein, die als schöne Kranke, als möglicherweise fremdländische Kurtisane, als katholische Schönheit Elemente der Unschuld, der Verführung und der Gefahr in sich trägt, ebenso wie die gefährlich-schöne Hexen-Prinzessin. Weder die Prinzessin noch der Ritter werden am Ende von dem Schicksal oder dem Himmel gerettet. Cécile stirbt allein. Gordon wird seine Begierde zum Verhängnis.

Für die Figur kommt dem Außenraum eine weitere Funktion zu. Er ermöglicht es, den Fokus auf die nähere Umgebung zu lenken. Er bietet Anlass zu Betrachtungen, zu Gesprächen und Geschichten, hinter denen die Figur zurücktritt. Cécile kann das nur Recht sein. Solange die Landschaft Objekt der Betrachtung und der Gespräche ist, ist sie es nicht. Sie muss sich im Außenraum weniger darum bemühen, ihr Privates geheim zu halten. Auch wenn sie häufig hinter einzelnen Bemerkungen Anzüglichkeiten vermutet oder sich peinlich berührt fühlt, ist es innerhalb des Außenraumes einfacher, sich der Situation zu entziehen oder das Gesprächsthema zu lenken. Insbesondere der touristische Raum, ein Raum also, in dem sich für einen *begrenzten* Zeitraum verschiedene und immer wieder andere Menschen aufhalten, kommt Céciles Grundbedürfnis nach Rückzug, aber auch nach Unterhaltung entgegen.

„Ach, Pierre, wir hätten uns statt der großen Stadt einen stillen Platz suchen sollen, da wär‘ uns manch Bitteres erspart geblieben. Einen stillen Platz, oder lieber gleich ein paar, um mit ihnen wechseln zu können. Wie leicht macht sich hier das Leben. Und warum? Weil sich beständig neue Beziehungen und Anknüpfungen bieten. Das ist doch der Vorzug des Reiselebens, daß man den Augenblick walten und überhaupt alles gelten läßt, was einem gefällt.“<sup>1316</sup>

Das Problem, mit dem sich Cécile im weiteren Verlauf der Handlung konfrontiert sieht, ist, dass Gordon den touristischen Raum verlässt und ihren *heimatlichen Raum* betritt. Damit verstößt er gegen die „Augenblicklichkeit“ der Reisebekanntschaft.

Für Cécile hat der Außenraum noch eine weitere Funktion. Naturphänomene werden von ihr in ihrem Sinne gedeutet und an ihnen Zeichen, Vorausdeutungen und Schmeicheleien

---

<sup>1315</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 35.

<sup>1316</sup> Ebd., S. 65.

abgelesen.<sup>1317</sup> Die Ästhetik der Natur springt dann ein, wenn die menschliche Umgebung ihr Huldigungen versagt oder sie deren mehr bedarf.

„Und ein Windstoß, der eben in das große, mit Centifolien dicht besetzte Rondél gefahren war, trieb eine Wolke von Rosenblättern auf Cécile zu.

„Sieh nur,“ wiederholte der Oberst, und im selben Augenblicke sanken die herangewehten Blätter [...] zu Füßen der schönen Frau nieder.

„Ah, wie schön,“ sagte Cécile. „Das ist mir eine gute Vorbedeutung.“<sup>1318</sup>

Aufgrund der verschiedenen Raumwahrnehmungen durch die Figuren sowie der Raumdarstellung des Erzählers zeigt sich der Harz als höchst ambivalenter Raum. Er bewegt sich zwischen Kurort, Kulturlandschaft (insbesondere durch Hinzuziehung der Ausflugsziele), mythologisch aufgeladenem Naturraum und touristischem Reiseziel, das nicht unberührt von der Industrialisierung ist.<sup>1319</sup>

„[U]nd nur ein Dutzend Personen etwa sah auf das vor ihnen ausgebreitete Landschaftsbild, das durch die Feuerseen und Rauchsäulen einer benachbarten Fabrik nicht allzu viel an seinem Reize verlor.“<sup>1320</sup>

Je nach Perspektive, nach innerer Verfassung oder Charakter weisen die Figuren dem Außenraum spezifische Bedeutungen zu. Er stellt sich nicht als eindeutige Gegebenheit dar, sondern unterliegt der jeweiligen Deutung. Der Raum wird somit von den Figuren einerseits und von dem Erzähler andererseits in den Dienst einer bestimmten Intention gestellt. Den Figuren gelingt es, über den Bezug zum Außenraum, Gespräche zu führen, tiefer liegende Emotionen zu verbergen oder auszudrücken. Dem Erzähler ermöglicht die Raumbeschreibung, Stimmungen zu schaffen und Verweise zu herzustellen. Dabei zeigt sich, dass die Insignien der Modernisierung, wie auch schon in der Darstellung des städtischen Raumes, sowohl von den Figuren als auch durch den Erzähler in ein ästhetisch ansprechendes und poetisch sinnvolles Bild integriert werden. Die Schornsteine der Fabriken in der näheren Umgebung des Hotels werden zwar erwähnt und auch von den Figuren kurzzeitig mehr oder weniger missmutig wahrgenommen, allerdings zu Gunsten einer Vorstellung der Harzlandschaft als idyllische Provinz ausgeblendet, sofern sie nicht dem Tourismus nützlich sind.<sup>1321</sup> Durch die zahlreichen Anekdoten und Mythen sowie seiner Funktion als Kurort wird der Harz zu einem *Vorstellungsraum*, der dem städtischen Raum entgegengesetzt wird. Ähnlich wie auch der touristische Raum in *Effi Briest* wird dieser naturnahe Raum zu einem Raum des Mythischen und Irrationalen. Wenn auch nicht in der

---

<sup>1317</sup> Eine ähnliche Szene taucht bereits im ersten Kapitel auf (vgl. KAPITEL 5.3 CÉCILE – DER BEWEGTE RAUM) und wiederholt sich im zwölften Kapitel (Vgl. KAPITEL 10.1.2.2 EFFI: DEN GANZEN TAG AM FENSTER).

<sup>1318</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 67f.

<sup>1319</sup> Vgl. K. Grätz, Tigerjagd in Altenbrak. Berlin 2013, S. 205.

<sup>1320</sup> Th. Fontane, Cécile. Berlin 2000, S. 10.

<sup>1321</sup> Vgl. D. Darby, Theodor Fontane und die Vernetzung der Welt: die Mark Brandenburg zwischen Vormoderne und Moderne, In: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus, Berlin 2013, S. 159.

selben Ausprägung, so werden doch auch in *Cécile* innerhalb dieses Raumes die Geister und das Unheimliche sicht- beziehungsweise greifbar. In beiden Fällen verweisen die Mythen der Landschaft auf die Vorgänge zwischen den Figuren, aktualisieren sich die historischen Ereignisse im gegenwärtigen Erleben der Figuren.

### 10.3 Amerika, der Urwald und Persien – Der fremde Außenraum

Das „Ausland“ spielt in den hier untersuchten Romanen keine besonders bedeutende Rolle. Andere Länder werden zwar ab und an erwähnt, ein direkter Bezug zu diesen ergibt sich jedoch nicht, auch wird selten ausführlich über sie gesprochen. Die Raumkonstruktion bleibt topographisch überschaubar.<sup>1322</sup> Dennoch taucht das *fremde* Land in allen hier untersuchten Romanen auf und wird in Opposition oder Relation zu der bestehenden Umgebung gesetzt und gibt so Auskunft über den bekannten, den heimischen Raum. Fremde Räume können einerseits direkt aufgerufen, das heißt durch Gespräche oder Gegenstände in die Handlung integriert werden, oder sind an Figuren gebunden. Im ersten Fall entsteht durch die Integration des Fremden in das „Hier“ eine zweite Ebene der Raumkonstruktion, durch die die Figuren einen weiteren semantischen Referenzraum erhalten.<sup>1323</sup> Vor allem im zweiten Fall der Integration des fremden Raumes kommen häufig Nationalstereotype zum Tragen. Stammt eine Figur aus einem fremden Land oder hat sie sich längere Zeit dort aufgehalten, werden damit bestimmte charakterliche Eigenschaften in Verbindung gebracht. Derartige Klischees bilden eine semantisch aufgeladene räumliche Struktur, die die Welt der Figuren organisiert und hierarchisiert.<sup>1324</sup> In den hier untersuchten Romanen lassen sich zwei verschiedene Kategorien von „fremden“ Außenräumen ausmachen: Zum einen der *zivilisierte fremde* Raum, Amerika, zum anderen der *exotisch-wilde fremde* Raum, mit dem Persien, Indien und Afrika gemeint ist.

#### *Amerika – Weltschliff und Ungemütlichkeit*

Amerika als fremder Raum wird tendenziell positiv bewertet. Hierhin reist der welterfahrene Mann, um dort sein Glück zu suchen, sich beruflich weiterzuentwickeln und erfolgreich in die Heimat zurückzukehren. Wer dort war, hat „die Welt“ gesehen. Der längere Auslandsaufenthalt zeigt sich jedoch bei genauerer Betrachtung als ambivalent. Am auffälligsten zeigt sich diese Zwiespältigkeit in *L' Adultera* an der Figur Rubehns:

„Ja, er ist mir zu kalt. [...] Es ist Selbstbewußtsein. Er hat etwas amerikanisch Sicheres. Und so sicher er ist, so kalt ist er auch.“<sup>1325</sup>

<sup>1322</sup> Vgl. S. Tetzlaff, *Heterotopie als Textverfahren*. Berlin [u. a.] 2016, S. 149.

<sup>1323</sup> Vgl. R. Parr, *Die nahen und die fernen Räume*. Berlin 2013, S. 72.

<sup>1324</sup> Vgl. ebd., S. 67.

<sup>1325</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 74f.

Riekchen deutet Rubehns Unnahbarkeit, sein Selbstbewusstsein als etwas typisch Amerikanisches. Auch für den Leser bleibt seine Figur relativ blass, der kaum etwas über sein Seelenleben oder seine Sicht der Dinge erfährt. Zwar verhilft die Beziehung zu ihm Melanie zur Selbstverwirklichung, doch worin ihre Faszination für ihn besteht, bleibt undeutlich. Es scheint weniger sein Charakter, als die sich durch ihn bietende Chance auf ein Ausbrechen zu sein, die Melanie dazu bewegen, ihre Familie zu verlassen. Am Ende des Romans wiederholt sich dieses Mal durch den Erzähler die negative Konnotation des „Amerikanischen“:

„Und glücklich waren Alle, besonders auch Rubehn, und wer ihn an diesem Abende gesehen hätte, der hätte nichts von Behagen und Gemütlichkeit an ihm vermißt. Alles Amerikanische war abgestreift.“<sup>1326</sup>

Das Amerikanische wird hier der typisch deutschen Eigenschaft der Gemütlichkeit entgegengesetzt, die Fontane in *Ein Sommer in London* angesichts des englischen Wesens vermisst:

„[U]nd mitten in unser Staunen hinein mischt sich eine unendliche Sehnsucht zurück nach unserem kleinbürgerlichen Deutschland, wo man so gar nicht zu repräsentieren, aber so prächtig, so bequem und gemütlich zu leben versteht.“<sup>1327</sup>

Rubehns amerikanische Art wird weder den Figuren noch dem Leser näher erläutert. Auch wird nicht eindeutig klar, warum Riekchen ihn als „kalt“ empfindet. Doch genau die Auslassung einer näher spezifizierten Eigenart zeichnet ihn und das Amerikanische aus. Seine Figur gibt ein vages Schema vor, bildet einen Hintergrund, vor dem sich Melanie das erträumte Leben entwirft und schließlich auch verwirklicht. In Bezug auf Van der Straaten stellt Rubehn ein Kontrastbild dar, das weniger zu seiner als zu der Charakterisierung des Ehemanns beiträgt. Die wenigen beschriebenen Eigenschaften Rubehns sagen mehr über die mit ihm in Relation gesetzten Figuren aus als über den Beschriebenen selbst. Van der Straatens Eigenarten, die in der Gesellschaft häufig auf Missfallen und Irritation stoßen, haben ihren Grund darin,

„daß er zu wenig ‚draußen‘ gewesen war und die Gelegenheit versäumt hatte, sich einen allgemein giltigen Weltschliff [...] anzueignen.“<sup>1328</sup>

Rubehn dagegen war äußerst viel draußen:

„War in Paris und London, selbstverständlich, und kommt eben jetzt von New York, um hier am Ort eine Filiale zu gründen. Vorher will er aber in unserem Hause die Sitte dieses Landes kennen lernen, oder sag‘ ich lieber wieder kennen lernen, weil er sie draußen halb vergessen hat.“<sup>1329</sup>

Somit wird der zeitweilige Hausgast noch vor seinem tatsächlichen Erscheinen in Kontrast zu Melanies Ehemann und in Beziehung zu ihr gesetzt, die durch ihre Herkunft aus der französischen Schweiz ebenfalls eine Bindung an das Draußen hat. Das Amerikanische erhält durch die

---

<sup>1326</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S.131.

<sup>1327</sup> Th. Fontane, *Ein Sommer in London*. In: W. Keitel (Hrsg.), *Theodor Fontane – Sämtliche Werke*. Abt. III, Bd. III, München 1975, S. 168.

<sup>1328</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 5. (Hervorh. N. H.)

<sup>1329</sup> Ebd., S. 18. (Hervorh. N. H.)

*Kontrastierung* zu Van der Straaten eine *positive* Bedeutung. Dabei zentral ist weniger der konkrete fremde Raum, Amerika, als eine Form der Erfahrung, ein „Weltschliff“<sup>1330</sup>, der es ihm ermöglicht, sich sicher innerhalb der Gesellschaft zu bewegen und einen respektvollen und rücksichtsvollen Umgang zu pflegen. Van der Straaten, der so eng mit seinem Drinnen verbunden ist, scheitert diesbezüglich.<sup>1331</sup> Seine Umgangsformen lassen Rubehn jedoch auch „langweilig“ erscheinen und wohl ist es genau das, was Riekchen meint, wenn sie ihn als „kalt“ charakterisiert. Anders als Van der Straaten ist er zwar nicht angreifbar, aber auch nicht greifbar. Rubehns Amerikanisches sowie seine Erfahrungen im „Draußen“ erhalten eine weitere positive Spezifizierung, die innerhalb des Textes jedoch nicht thematisiert wird und sich in erster Linie aus den (klischeehaften) Assoziationen ergeben, die mit Amerika verbunden sind. Als es finanziell notwendig wird, ist es Rubehn möglich, seinen männlichen Stolz zu überwinden und Melanies Hilfe anzunehmen. Beide berufstätig, führen sie fortan eine durchaus *fortschrittliche* und gleichberechtigte Beziehung. Die Verknüpfung des Amerikanischen mit einer Modernität und einer liberalen Haltung wird durch dessen Konnotation in *Irrungen Wirrungen* bekräftigt. Im Gespräch mit Botho stellt Rexin der preußisch konservativen Gesellschaft, die amerikanische entgegen:

„Ritten wir hier statt an diesem langweiligen Kanal, so langweilig und strippengrade wie die Formen und Formeln unsrer Gesellschaft, ich sage, ritten wir hier statt an diesem elenden Graben am Sacramento hin und hätte wir statt der Tegeler Schießstände die Diggins vor uns, so würd' ich die Jette freiweg heirathen [...]“<sup>1332</sup>

In Rexins Vorstellung wird Amerika zur Utopie. Dort, so seine Theorie, sei es möglich, eine nicht standesgemäße Beziehung zu führen. Amerika wird mit Toleranz und einer fortschrittlichen Gesellschaft in Verbindung gebracht. Die Diggins stehen symbolhaft für Aufbruch, Neuanfang und Verheißung. Auch Waldemar in *Stine* hat eine solche Vorstellung von dem fernen Land, der Stine jedoch eine realistischere Weltansicht entgegenstellt: „Du willst nach Amerika, weil es hier nicht geht. Aber glaube mir, *es geht auch drüben nicht*.“<sup>1333</sup> Auch Lenes Bräutigam, Gideon Franke, hat sich längere Zeit in Amerika aufgehalten. Ähnlich wie Rubehn ist auch bei ihm die Normrigidität, die die bestehende Gesellschaft kennzeichnet, weniger stark ausgeprägt.<sup>1334</sup> Er ist bereit, Lene, obwohl sie „zweimal ein Verhältniß“<sup>1335</sup> gehabt hat, zu heiraten. Ähnlich wie Rubehn wird jedoch auch Gideon nur bedingt sympathisch wahrgenommen:

<sup>1330</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 5.

<sup>1331</sup> Vgl. zu Van der Straatens Bindung an das Drinnen KAPITEL 5.4 L' ADULTERA – DER RAUM DER VORBILDER.

<sup>1332</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 174.

<sup>1333</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 92. (Hervorh. i. O.)

<sup>1334</sup> Vgl. M. Allenhöfer, *Vierter Stand und Alte Ordnung* bei Fontane. Stuttgart 1986, S. 66.

<sup>1335</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 141.

„[E]in ordentlicher und gebildeter Mann, von nicht gerader feinen, aber sehr anständigen Manieren [...]“<sup>1336</sup>

Auch er tritt während der Handlung nicht näher in Erscheinung und bleibt ebenso blass und ungreifbar wie Melanies zweiter Ehemann.

Rubehn, Gideon und auch Gordon in *Cécile*: Alle drei Männer haben sich für einen längeren Zeitraum im Ausland aufgehalten, alle drei stattdessen ihre temporäre Abwesenheit mit etwas „Besonderem“ aus. Sie alle sind in der Lage, über gewisse Konventionen hinwegzusehen, auch wenn sich dies in Gordons Fall als Selbsttäuschung herausstellt. Ihre Entfernung von ihrem heimatlichen Raum lässt sie weniger verhaftet sein in den traditionellen Strukturen der preußischen Gesellschaft. Es bedarf also dieser Figuren, um die „gefallenen“ Frauen zu retten, sie aus ihrer gesellschaftlichen Randstellung und vor der drohenden Isolation zu befreien. Diese Konnotationen und Assoziationen, die mit dem *fremden* Raum in Verbindung gebracht werden, verweisen auf den *vertrauten Raum*: Für Frauen wie Lene, Melanie oder Cécile ist „hier“ kein Platz. Ihr Verstoß gegen geltende Norm und Anstand wird mit dem Ausstoß aus der Gesellschaft oder drohender Ehelosigkeit bestraft. Erst der Mann, der durch seine Erfahrungen im Ausland, durch seine „Weltgewandtheit“, tolerant und gönnerhaft über die weiblichen Vergehen hinwegsieht, ermöglicht die Reintegration. Dass die Rettung nicht notwendigerweise das vollkommene Glück oder die persönliche Erfüllung nach sich zieht, wird insbesondere an Cécile, aber auch an Lene deutlich. In ihrem Fall sorgt Gideon jedoch für die Wiederherstellung der Ordnung, von der sie sich durch ihre Beziehung zu Botho kurzzeitig entfernt hat. Rubehn ermöglicht es, ein Leben zu führen, das Melanies Bedürfnis nach Selbstbestimmung entgegenkommt und das ihr in der arrangierten Ehe verwehrt geblieben wäre. Gordon schließlich macht deutlich, wie verhaftet der Einzelne trotz seines „Weltschliff[s]“<sup>1337</sup> in den Strukturen seiner Sozialisation bleiben kann.

### *Persien, Afrika, Indien – Blutige Messer und rote Seidenkissen*

Ein weiterer fremder Raum stellt der exotisch-wilde Raum dar, unter dem die Länder Persien, Indien und Afrika zusammengefasst werden. Gemeinsam ist diesen Ländern, dass sie in der Vorstellung der Romanfiguren in sich einerseits Elemente des Unzivilisierten und „Wilden“ andererseits des märchenhaft Exotischen bergen. Während Amerika mit Fortschritt und Nüchternheit in Verbindung gebracht wird, sind die südlichen Staaten mit gegenteiligen

---

<sup>1336</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirungen*. Berlin 1997, S. 130.

<sup>1337</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 5.



Assoziationen ausgestattet. In *Cécile* wird der Aspekt der Kulturlosigkeit besonders an der Aussage der Baronin von Snatterlöw deutlich:

„Sie waren in Persien, Herr von Gordon. Man spricht jetzt so viel von persischer Civilisation [...]. Ich kann mir aber nicht denken, daß diese Civilisation viel bedeute, da persische Minister hier im königlichen Schlosse, wenn auch freilich durch culturelle Gebräuche dazu veranlaßt, eine ganze Reihe von Hämmeln eigenhändig geschlachtet und die Schlachtmesser an den Gardinen abgewischt haben.“

„Ich halte dies für Übertreibung, Frau Baronin.“

„Sehr mit Unrecht, mein Herr von Gordon. Ich hasse Uebertreibungen [...]. Aber Anstand und Sitte stehen mir hoch, und blutige Messer an hellblauen Atlasgardinen abwischen, [...], ist ein Roheitsakt, den ich beinah unsittlich nennen möchte [...].“<sup>1338</sup>

Baronin von Snatterlöw bezieht sich hier auf den historisch belegten Besuch des persischen Schahs Nasreddin, der sich im Juni 1873 in Berlin aufhielt und dort entsprechend der persischen Bräuche einen Hammel im Berliner Stadtschloss schlachten ließ.<sup>1339</sup> Die persische beziehungsweise islamische Tradition, auf die sich die Baronin bezieht, löst bei ihr Abscheu, Irritation und Wut aus. Wie Gordon richtig feststellt, ist ihre Beschreibung völlig übertrieben. Die persischen Minister werden zum Sinnbild der Sittenlosigkeit und der Rohheit, dem preußischer Anstand und Moral entgegengestellt werden. Persien und seine Gebräuche sind für die Baronin so derart fremd, dass sie sie nicht in ihre Ordnungssysteme integrieren kann. Das Fremde kann *nicht vollständig* erfasst werden, bestimmte Bereiche bleiben für das wahrnehmende Subjekt unbekannt. Diese Leerräume werden aufgefüllt bis sich ein vollständiges Bild ergibt, das in ihre Realitätskonstruktion passt. Gordons Einwand, der sich vermutlich aus seinem *Faktenwissen* ergibt, wird abgetan. Der Zeitungsbericht über den Besuch des Schahs wird mit irrationalen Vorstellungen angereichert, die ein abstruses Bild entstehen lassen, das dem „Eigentlichen“ und damit dem „Richtigen“ entgegengestellt wird. Das Fremde wird hier durch die Vermengung von gesicherten Informationen, individuellen Vorstellungen und Gerüchten in den heimischen Raum integriert. Dadurch klingt das altbekannte Thema des Romans *Cécile* an: Baronin Snatterlöw verfährt mit dem fremden Raum ähnlich wie Gordon mit der fremden Frau. Vorstellungen, Projektionen, Ängste oder Begierde, also persönliche Prämissen, bestimmen die Realitätswahrnehmung.

Ähnlich wie in *Cécile* ist der fremde Raum, und das ist hier Afrika, in *Effi Briest* konnotiert:

„Und da hab‘ ich mir denn, weil das alles nicht geht, als ein bestes herausgeklügelt: weg von hier, weg und hin unter lauter pechschwarze Kerle, die von Kultur und Ehre nichts wissen. Diese Glücklichen! Denn gerade *das*, dieser ganze Krimskrams ist doch an allem schuld.“<sup>1340</sup>

<sup>1338</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 156.

<sup>1339</sup> Vgl. H. J. Funke, Ch. Hehle, Anhang - *Cécile*. Berlin 2000, S. 320.

<sup>1340</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 340.

Auch die „pechschwarzen Kerle“<sup>1341</sup> haben keinen Anstand, keine Ehre und keine Sittlichkeit so Innstettens Vermutung. Anders als Baronin Snatterlöw wertet Innstetten genau diesen Mangel positiv. Im oben zitierten Gespräch mit Wüllersdorf stellt er resigniert fest, dass die Ernennung zum Ministerialdirektor ihm nicht recht glücklich machen kann:

„Denn was das Höherhinaufklimmen auf der Leiter anging, so war es seit dem Morgen in Kessin, wo Crampas mit einem Blick, den er immer vor Augen hatte, Abschied genommen, etwas kritisch gegen derlei Dinge geworden.“<sup>1342</sup>

Der kurz zuvor eingetroffene Brief Roswithas, in dem sie ihn bittet, Rollo nach Hohen-Cremmen zu schicken, da Effi eine Begleitung bei ihren Spaziergängen guttäte, verstärkt sein schlechtes Gewissen und seine Unsicherheiten in Bezug auf die getroffenen Entscheidungen. Innstetten erkennt, dass es das unbedingte Festhalten an „Kultur und Ehre“<sup>1343</sup> war, das ihn und Effi ins Unglück stürzte. Die berufliche Auszeichnung erscheint nun als Bürde, die ihn noch stärker an dasjenige System bindet, das für sein Leid verantwortlich ist. Innstetten reagiert mit Fluchtgedanken. Der fremde Raum, „weg von hier“<sup>1344</sup>, hin zu einem vorzivilisatorischen, archaischen Zustand scheint der ideale Fluchtraum zu sein. Ähnlich wie auch in *Cécile* wird der fremde Raum in Innstettens Vorstellungen mit Klischees, Vorurteilen und Mutmaßungen angereichert. Die zeitgenössische Imagination des „schwarzen Kontinents“ lässt das Fremde als kulturlos und unterentwickelt erscheinen. Für Innstetten erscheint der fremde Raum genau dadurch interessant. Die Affäre seiner Frau, das Duell und seine damit verbundenen Gewissenskonflikte lassen ihn an dem bestehenden System, an der Ordnung des „Hier“, zweifeln. Gerade die vollzogene „Weiterentwicklung“ der ihn bestimmenden Gesellschaft erscheint jetzt als Unterdrückungsmechanismus, der den Überzeugungen und Bedürfnissen des Individuums keinen Raum lässt. Innstettens Afrika hat somit eine ähnliche Funktion wie Gideons und Rubehns Amerika. Die beiden fremden Räume, den kultivierten wie auch den unzivilisierten, vereint, dass sie scheinbar die Möglichkeit bieten, Distanz zur momentanen, direkt umgebenden Gesellschaft einzunehmen und damit deren Normrigidität hinter sich zu lassen. Während Amerika dies aufgrund seiner vermeintlichen Fortschrittlichkeit erlaubt, ist es innerhalb des unzivilisierten Raumes die Unterentwicklung beziehungsweise die Stagnation einer zivilisatorischen Entwicklung, die Freiheit möglich macht. In beiden Fällen ist der fremde Raum dem Eigenen, dem Hier entgegengestellt, dessen Grenzen durch die Konnotation des Fremden als zu eng begriffen werden. Wüllersdorf hält nichts von Innstettens Fluchtplänen:

---

<sup>1341</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 340.

<sup>1342</sup> Ebd., S. 337.

<sup>1343</sup> Ebd., S. 340.

<sup>1344</sup> Ebd., S. 340.

„Ach was, Innstetten, das sind Launen, Einfälle. Quer durch Afrika, was soll das heißen? [...] Es ist Thorheit mit dem im Urwald-Umherkriechen oder in einem Termietenhügel nächtigen; wer's mag, der mag es, aber für unserein ist es nichts. In der Bresche stehen und aushalten, bis man fällt, das ist das beste. Vorher aber im kleinen und kleinsten so viel herausschlagen wie möglich, und ein Auge dafür haben, wenn die Veilchen blühen oder das Luisendenkmal in Blumen steht oder die kleinen Mädchen mit hohen Schnürstiefeln über die Korde springen. Oder auch wohl nach Potsdam fahren und in die Friedenskirche gehen, wo Kaiser Friedrich liegt [...].“<sup>1345</sup>

Seine Alternative ist, im persönlichen Umfeld, im „Kleinen“, das individuelle Glück zu suchen. In seinen Ausführungen bedient er sich des direkt umgebenden Raumes. Potsdam, das Luisendenkmal und die blauen Veilchen werden zu Insignien des hier möglichen Glücks, die nicht zufällig in Beziehung zur Obrigkeit, zum normgebenden System stehen. Dem Urwald wird der Tiergarten, wo das Luisendenkmal steht, und damit dem Ungebändigten die geordnete Natur, der Kulturlosigkeit die Kultiviertheit entgegengesetzt. Ähnlich wie in *Irrungen Wirrungen* wird der konkrete Raum zum Sinnbild der gesellschaftlichen Struktur: Die sichtbare landschaftliche Ordnung korrespondiert mit der nicht greifbaren, aber umso bindenderen sozialen Ordnung. Der exotisch-wilde fremde Raum erhält insbesondere in *Effi Briest* aber auch in *L' Adultera* eine weitere Konnotation. In *Effi Briest* zeigt sich dies besonders an der Thematik des Chinesen, mit dessen Motivstruktur das „Orientalische“ und „Exotische“ zusammenhängt. Innstettens Arbeitszimmer löst in Effi Assoziationen aus, die Aufschluss über die Vorstellung des Orients und dessen Funktion für die Figuren geben:

„Ich habe 'mal ein Bilderbuch gehabt, wo ein persischer oder indischer Fürst (denn er trug einen Turban) mit untergeschlagenen Beinen auf einem roten Seidenkissen saß, und in seinem Rücken außerdem noch eine große rote Seidenrolle, die links und rechts ganz bauschig zum Vorschein kam, und die Wand hinter dem indischen Fürsten starrte von Schwertern und Dolchen und Parderfellen und Schildern und langen türkischen Flinten. Und sieh, ganz so sieht es hier bei Dir aus, und wenn Du noch die Beine unterschlägst, ist die Ähnlichkeit vollkommen.“<sup>1346</sup>

Effi versucht, den tatsächlichen Raum, die beängstigende Atmosphäre des neu bezogenen Hauses mit fantastischen, an einem klischeehaften Orientbild orientierten Vorstellungen aufzuwerten. Der fremde Raum wird durch Effis Wunschvorstellung in den umgebenden Raum integriert und bildet einen Kontrast zur tatsächlich umgebenden Realität, in der sich Innstetten eben nicht als romantischer Prinz, Effi nicht als nordische Prinzessin und Kessin nicht als unterhaltsame, exotische Küstenstadt darstellt. Persien, Indien, die Türkei werden als Fantasieräume über den realen Raum gelegt. Wie auch in Innstettens und Baronin Schnatterlöws Schilderungen wird hier der fremde Raum mit Klischees überladen, Assoziationen vermischen sich in der

---

<sup>1345</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 341.

<sup>1346</sup> Ebd., S. 63.

Vorstellung, um das „Hier“ gegen das „Fremde“ unbewusst abzugrenzen. Während sich das Fremde in Innstettens und Baronin Schnatterlöws Vorstellung als vorzivilisatorischer Raum darstellt, erhält es bei Effi eine positive Konnotation, indem es mit romantischen Imaginationen eines fremdländischen Prinzen angereichert wird.<sup>1347</sup>

Van der Straaten in *L' Adultera* meint, einen ähnlichen Mechanismus bei Frauen im Allgemeinen zu beobachten:

„Denn jede von Euch ist wenigstens für einen indischen Prinzen oder für einen Schah von Persien geboren. Allein schon wegen der Teppiche.“<sup>1348</sup>

Er unterstellt hier Melanie, dass die Ästhetik des Fremden eine anziehende Wirkung auf sie habe. Effi Briest scheint dies durch ihre Ausführungen zu bestätigen. Auch sie bezieht sich auf ein Seidenkissen und Tierfelle. Die Exotik der Ausstattung, die konkreten Interieurgegenstände, genügen scheinbar, um bei den Frauen eine Faszination und eine naive Schwärmerei auszulösen. Das Fremde aus der kindlichen Erfahrungswelt des *Bilderbuches* wird zum Synonym der weiblichen Fiktion einer erfüllenden Liebe. Durch die Auslagerung dieser Vorstellung in einen vollkommen fremden Raum wird auch das hier (unterstellte) weibliche Bedürfnis ausgelagert und jenseits der Realität, des konkret umgebenen Raumes, angesiedelt. Das Bedürfnis nach dem „indischen Prinzen“, nach einer Erfüllung in der Liebe wird als kindlich-naives Wunschenken abgetan. Der exotisch-wilde fremde Raum steht dadurch für den Bereich des Irrationalen, dem die Tatsächlichkeit und Realität des umgebenden, bestehenden Raumes entgegengesetzt wird, in dem die Liebe zwar nicht romantisch ist und ohne Prinz auskommen muss, in dem der Einzelne aber „im kleinen und kleinsten so viel herausschlagen [kann] wie möglich“.<sup>1349</sup>

#### 10.4 „[E]in Auge dafür haben, wenn die Veilchen blühen [...]“<sup>1350</sup> – Außenräume

Die Schilderungen der verschiedenen Außenräume zeigt in erster Linie die Subjektivität des Räumlichen und die Bindung der Raumwahrnehmung an individuelle Prämissen. Das Außen wird dabei entweder durch den Erzähler in den Dienst der Erzeugung einer Tiefenstruktur gestellt oder von den Figuren in gewisser Weise gedeutet, wahrgenommen oder vorgestellt. Während der Innenraum Aufschluss gibt über das Private der Figur, über ihre Stellung innerhalb des engsten sozialen Kreises und ihre persönliche Verortung innerhalb diesem, macht der Außenraum die Stellung der Figur in und zu der Welt deutlich. Im Außen kommt es zu einer

---

<sup>1347</sup> Vgl. zu der Differenz zwischen dem fremdländischen Prinzen und Innstetten KAPITEL 8.2 „DER VON OBEN?“ – AUF DEM DACHBODEN.

<sup>1348</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 68.

<sup>1349</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 341.

<sup>1350</sup> Ebd., S. 341.

Begegnung mit sich selbst, mit anderen, mit der mehr oder weniger anonymen Gesellschaft. Die Figur ist gezwungen, sich mit der eigenen Verortung, mit der Sicht auf die Welt und der Sicht der Gesellschaft auf sie auseinanderzusetzen. Wenn auch den Figuren nicht bewusst, ist das Ergebnis immer die Selbstbestimmung. Der Weg durch die Stadt, der Platz am Fenster, der Aufenthalt in Rügen, die Kur im Harz, der Weg entlang der Diggins und die Flucht nach Afrika: Immer geht es darum, das eigene Selbst vor dem Hintergrund des bestehenden zu rechtfertigen, zu hinterfragen oder zu schützen. Die Figuren begeben sich wenn auch nur für kurze Zeit auf *Distanz* zu ihrem heimatlichen Innenraum, die eine Reflexion der bestehenden Verortungen und Prämissen zulässt und so eine gewisse Form der Freiheit ermöglicht. Die prinzipielle Offenheit des Außenraumes, die Weitläufigkeit der Stadt, die Naturnähe der touristischen Räume Rügen und Harz sowie die Unkultiviertheit des fremden Raumes ermöglichen eine Aufladung mit persönlichen Vorstellungen, Hoffnungen und Klischees, denen die Enge des Innenraumes, das eingebunden-Sein in die Ordnung des heimatlichen Raumes sowie die Struktur und Ordnung des Hier entgegengesetzt wird. Dadurch zeigt sich jedoch umso stärker die Bindung der Figuren an ihre vorgesehene und erwartete räumliche Verortung, an ihre private Verantwortung, ihre soziale Stellung und die Alternativlosigkeit der herrschenden Direktive. Die Raumbeschreibung zeigt dies, indem ein Ausweg, ein *konkreter Fluchtraum* nicht auftaucht. Der Außenraum bleibt *temporärer* Aufenthaltsraum, aus dem die Figuren nur selten in veränderter Haltung „nach Hause“ zurückkehren. Die Offenheit des Außen bleibt ferne Vorstellung, bleibt beschränkt auf Kur, Urlaub oder Bilderbuch.

## **11 Der Zielraum**

Vergleichbar mit der Definition des Ausgangsraumes wird unter Zielraum derjenige Raum verstanden, in dem die Handlung des jeweiligen Romans endet. Er ist der letzte beschriebene oder betretene Raum der erzählten Zeit. In ihn gelangt die Figur nach der Überwindung der Grenze zwischen zwei semantischen Feldern. Seinem Betreten geht also die Verletzung einer spezifischen, im Ausgangsraum angelegten, Ordnung voraus. Prinzipiell fällt die Darstellung der Zielräume weit weniger umfangreich aus als die der Ausgangsräume. Meist handelt es sich lediglich um die kurze Erwähnung des Zimmers, in dem die Handlung stattfindet, ohne eine nähere Beschreibung des Interieurs oder der genauen Verortung. Grund hierfür ist, dass die prinzipielle Ordnung, die im Ausgangsraum angelegt ist und durch Topologie und Einrichtung kodiert ist, im Zielraum bestehen bleibt. Nicht die Ordnungsstruktur ändert sich, sondern die Stellung der Figur innerhalb dieser. Die Dominanz der Ordnung zeigt sich darin, dass die Wege der Figuren bereits im Ausgangsraum vorgezeichnet sind. Hier deutet sich an, in welchen gegensätzlichen

semantischen Teilraum die Figur innerhalb des Zielraumes wechseln wird. Es kommt zwar zu einem Übertritt der klassifikatorischen Grenze und zu einem Bruch mit einer Norm oder Erwartung, die strukturgebenden Regularien und Direktive behalten aber ihre Gültigkeit. Im Zielraum entscheidet sich, inwieweit sich die Figur vor diesem Hintergrund verorten kann und sie die „Schuld“ zu tragen bereit ist. Entsprechend der prinzipiellen Prädestination der Figuren, kehren in drei der fünf Romane die Handlungsträger „wieder zurück“, entweder in den Raum ihrer Kindheit oder in einen topologisch oder semantisch mit dem Ausgangsraum identischen Zielraum. Auch wenn dies nicht der Fall ist, wie in *L' Adultera*, so dominiert doch auch hier eine Kreisstruktur, die den Anfang der Handlung mit dem Schluss in Verbindung setzt. Trotz und gerade wegen des Grenzübertritts, dem Bruch mit einer ordnungsstiftenden Norm, führt der Weg der Figuren wieder zum Anfang. Er lässt die Protagonisten sich selbst zurücknehmen, negiert eine identitätsstiftende Weiterentwicklung oder verwehrt ihnen einen neuen und eigenen Raum in der umgebenden Welt. Betroffen sind davon vor allem die Frauen. Ihnen, nach dem Grenzübertritt „moralisch degeneriert“ und nicht fähig, sich gegenüber ihrer Umwelt zu behaupten, bleibt meist nur die verschiedenartig gestaltete Entsagung. Sie geben ihren Raum auf und beugen sich einer Ordnungsstruktur, die von Beginn an keinen Zweifel an der ihnen zugewiesenen Verortung lässt. Verlassen sie diese Verortung, übertreten sie Grenzen, kostet das seinen Preis. Innerhalb des Spannungsfeldes zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen persönlichem Glück und sozialer Anerkennung bleibt für die einzelne Figur wenig Bewegungsraum. Entsprechend knapp fällt die Beschreibung des Zielraumes aus. Hier zeigt sich lediglich, was von Beginn an vorherbestimmt ist. Zwar hat die Figur die „Möglichkeit“, sich innerhalb der prinzipiellen Ordnung zu bewegen, sich mit dieser auseinanderzusetzen, diese sogar in Frage zu stellen, doch der „revolutionäre Akt“ des Grenzübertritts wird in beinahe allen Fällen letzten Endes wieder zurückgenommen.

### 11.1 Der offene Raum – Effi Briest

Der Roman *Effi Briest* endet, wo er begonnen hat: Im Herrenhaus der Familie von Briest in Hohen-Cremmen. Während ihres letzten Aufenthaltes in Hohen-Cremmen ist Effi verändert. Konnte sie es in Berlin nicht ertragen, den ganzen Tag am Fenster zu sitzen, findet sie nun genau darin Befriedigung:

„Sie bildete statt dessen die Kunst aus, still und entzückt auf die Natur zu blicken, und wenn das Laub von den Platanen fiel, wenn die Sonnenstrahlen auf dem Eis des kleinen Teiches blitzten oder die ersten Krokusse aus dem noch halb winterlichen Rondell aufblühten, - das that ihr wohl, und auf all das konnte

sie stundenlang blicken und dabei vergessen, was ihr das Leben versagt, oder richtiger wohl, um was sie sich selbst gebracht hatte.“<sup>1351</sup>

Die umgebende Natur in ihrem jahreszeitlichen Lauf lenkt sie scheinbar von der Auseinandersetzung mit sich selbst ab. War es bei ihrem vorherigen Aufenthalt in Hohen-Cremmen eben diese Natur, die Erinnerung auslöste, ist es nun der Außenraum, der sie von der Vergangenheit ablenkt.<sup>1352</sup> In der Zuwendung zu einem Außen, wendet sie sich von sich selbst und der eigenen Schuld ab. Grund dafür ist jedoch nicht die Verdrängung des Vergangenen, Effi hat sich wohl in Berlin zu Genüge mit ihrem „Vergehen“ auseinandergesetzt, sondern vielmehr die Rückbesinnung auf das *eigene Ich*, von dem sie sich durch die Heirat mit Innstetten und die Affäre mit Crampas entfernt hat. Entsprechend desjenigen Ichs, das nicht durch das „Hereinbrechen“ der Ehe erschüttert wurde, verhält sich Effi, während sie in Hohen-Cremmen ist: Sie agiert aus ihrer *Kindrolle* heraus:

„Sie sprang hinauf, mit einer Behendigkeit wie in ihren jüngsten Mädchentagen, und ehe sich noch der Alte, der ihr zusah, von seinem halben Schreck erholen konnte, hockte sie schon zwischen den zwei Stricken nieder und setzte das Schaukelbrett durch ein geschicktes Auf- und Niederschnellen ihres Körpers in Bewegung. Ein paar Sekunden noch, und sie flog durch die Luft, und bloß mit einer Hand sich haltend, riß sie mit der andern ein kleines Seidentuch von Brust und Hals und schwenkte es wie in Glück und Übermut.“<sup>1353</sup>

Ihre Zuwendung zu dem Naturraum und dem Außen ebenso wie ihr Schaukeln verdeutlichen, was Effi in Kessin und Berlin entbehrte. In Hohen-Cremmen ist die *Einengung* durch Spuk, den Ehemann und die Gesellschaft verschwunden. Sie kann sich hier ungehindert bewegen, die *freie* Luft atmen und muss keine Beobachtung fürchten. Sie unternimmt, obwohl körperlich angeschlagen, zahlreiche Spaziergänge.

„Effi, der freie Luft noch mehr galt, als landschaftliche Schönheit, vermied die kleinen Waldpartien und hielt meist die große, zunächst von uralten Rüstern und dann, wo die Chaussee begann, von Pappeln besetzte große Straße, die nach der Bahnhofstation führte, wohl eine Stunde Wegs. An allem freute sie sich, atmete beglückt den Duft ein, der von Raps- und Kleefeldern herüber kam, oder folgte dem Aufsteigen der Lerchen [...]. In der Nähe der Station [...] lag eine Chausseewalze. Das war ihr täglicher Rastplatz, von dem aus sie das Treiben auf dem Bahndamm verfolgen konnte; Züge kamen und gingen, und mitunter sah sie zwei Rauchfahnen [...].“<sup>1354</sup>

Lösten die vorbeifahrenden Züge in der Vergangenheit Sehnsucht aus, fügen sie sich nun harmonisch in das Panorama ein und sind Teil von Effis alltäglicher Umgebung. Effi ist zurück- und angekommen. Auf den Vorschlag des Arztes Wiesike, zur Kur zu fahren, reagiert sie entsprechend ablehnend:

---

<sup>1351</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 330.

<sup>1352</sup> Vgl. zu diesem Aufenthalt in Hohen-Cremmen KAPITEL 10.2.1 EFFI ZWISCHEN GALERIE UND GARTEN.

<sup>1353</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 333.

<sup>1354</sup> Ebd., S. 343f.

„Ich mag nicht mehr weg von Hohen-Cremmen, hier ist meine Stelle. Der Heliotrop unten auf dem Rondell, um die Sonnenuhr herum, ist mir lieber als Mentone.“<sup>1355</sup>

Doch auch in Hohen-Cremmen empfindet Effi eine unbestimmbare Sehnsucht:

„Effi hatte während dieser Nächte bis über Mitternacht am Fenster gesessen und sich nicht müde sehen können. Ich war immer eine schwache Christin; aber ob wir doch vielleicht von da oben stammen und, wenn es hier vorbei ist, in unsere himmlische Heimat zurückkehren, zu den Sternen oben oder noch drüber hinaus! Ich weiß es nicht, ich will es auch nicht wissen, ich habe nur die Sehnsucht.“<sup>1356</sup>

Wieder ist es der Blick aus dem Fenster, der die Selbstreflexion und Auseinandersetzung mit sich und der Welt auslöst. Sie weiß um die temporäre Begrenztheit ihrer heimatlichen Verortung in Hohen-Cremmen und um den nahen Tod. Sie spürt, dass die Rückkehr in das Haus ihrer Eltern keine vollständige Beheimatung sein kann, dass es sich lediglich um den Aufenthaltsraum zwischen gescheitertem Eheleben und frühem Tod handelt. Effi ist zurückgekehrt in den Raum ihrer Kindheit, weil die Ausbildung einer erwachsenen Identität missglückt ist. Diese Subjektlosigkeit, der Mangel an gesicherter Identität und das fehlende Wissen um sich selbst und den Platz in der Welt ist Grund dafür, dass Effi sterben „muss“. Sie kann in der gegebenen Welt nicht existieren und die Imitation der „jüngsten Mädchentage“<sup>1357</sup> bleibt eine Illusion. Einziger Ausweg ist „da oben“<sup>1358</sup>. Im Bewusstsein der eigenen Schuld hofft Effi auf Vergebung. Die räumliche Semantik der Aussage deutet an, dass sie am Ende ihres Lebens zu dem internalisierten Moralverständnis zurückkehrt, das sie bei ihrem vorherigen Besuch in Hohen-Cremmen für sich als ungültig erkannt hat.<sup>1359</sup> Das „Über-Ich“, das „Oben“, hat sich nun angesichts der körperlichen Schwäche durchgesetzt und Effi wird einige Tage später gegenüber der Mutter die eigene Schuld eingestehen und Innstetten, der „in allem recht gehandelt“<sup>1360</sup> vergeben.<sup>1361</sup> Das „Oben“ wird zur Instanz, das über Erlösung oder Verdammung entscheidet. Diese Konnotation erhält die räumliche Verortung bereits in Kessin. Der spukhafte Chinese *oben* auf dem Dachboden ist zunächst Innstettens „Angstapparat“<sup>1362</sup> und vermengt sich später mit Effis schlechtem Gewissen, beides verfolgt und beurteilt sie.<sup>1363</sup> Nun erhofft sich Effi von dort oben Erlösung und Vergebung. Während sie in Kapitel 24 das schlechte Gewissen noch verneint und

---

<sup>1355</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 335. (Hervoh. N. H.)

<sup>1356</sup> Ebd., S. 345.

<sup>1357</sup> Ebd., S. 333.

<sup>1358</sup> Ebd., S. 345.

<sup>1359</sup> In ihrem Monolog in Kapitel 24 erkennt Effi, dass es nicht die Schuld ist, die auf ihrem Gewissen lastet, sondern die Scham über die eigene Unaufrichtigkeit und die Angst vor einem Öffentlichwerden der Affäre. (Vgl. dazu KAPITEL 10.2.1 EFFI ZWISCHEN GALERIE UND GARTEN.)

<sup>1360</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 348.

<sup>1361</sup> Vgl. D. Mende, Frauenleben. München 1980, S. 202.

<sup>1362</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 157.

<sup>1363</sup> „Einmal trat sie spät abends vor den Spiegel in ihrer Schlafstube; [...] und im selben Augenblicke war es ihr, als sähe ihr wer über die Schulter. Aber sie besann sich rasch. ‚Ich weiß schon, was es ist; es war nicht *der* [...] Es war ‘was anderes ... mein Gewissen ... Effi, Du bist verloren.‘“ (Ebd., S. 199. (Hervorh. i. O))



eine alleinige Schuld von sich weist, beugt sie sich jetzt der Strafinstanz, die Innstetten vergeblich zu inszenieren versuchte.

Am Tag ihres Todes betritt Luise Briest Effis Zimmer: „Das Fenster stand auf, und sie lag auf einer Chaiselongue, die neben dem Fenster stand.“<sup>1364</sup> Wieder besteht ein Bezug zum Außen, zu dem vor dem Fenster befindlichen Garten. Effi scheint jedoch zu schwach, um dort zu *sitzen* und *liegt* auf dem Sofa. Die Prophezeiung Marietta Trippellis scheint sich zu bewahrheiten:

„Dies Sofa nämlich, [...] ist nach einem altmodischen Versenkungsprinzip gebaut, und wer sich ihm anvertraut, ohne vorher einen Kissenturm untergeschoben zu haben, sinkt ins Bodenlose, [...].“<sup>1365</sup>

Effi hat keinen Kissenturm untergeschoben, ihre (Sitz-) Haltung verloren und ist kurz davor, nun endgültig ins Bodenlose zu versinken. Die körperliche Haltung in der letzten Szene veranschaulicht die Konsequenz von Effis Lebensweg, der von Beginn an, so zeigt es die Konnotation des Wassers und die Faszination, die dieses auf die junge Frau ausübt, in das Versinken, den Untergang führt. Sie hat nicht nur die physische Kraft verloren, sich „gerade zu halten“, sondern auch die psychische Stärke, zumindest den Versuch zu unternehmen, für sich als Individuum einzustehen. Entsprechend „weich“ und nachsichtig fällt ihre sich anschließende Abrechnung mit Innstetten und ihrem Eheleben aus. Tragischerweise ist es also nicht eine Orientierung nach „oben“, sondern der *Untergang*, der die räumliche Dimension von Effis Tod vorgibt. Das Versenken der Frau „natürlich wegen Untreue“<sup>1366</sup>, das Effi zu Beginn der Handlung mit den Freundinnen imitiert, spielt sich nun eben nicht in Konstantinopel, sondern in Hohen-Cremmen ab und wurde in Kessin und Berlin vorbereitet.

Nachdem Effi gegenüber der Mutter ihre Einsicht in die Richtigkeit von Innstettens Handeln geäußert hat, verlässt Luise Briest das Zimmer und Effi

„setzte sich an das offene Fenster, um noch einmal die kühle Nachtluft einzusaugen. Die Sterne flimmerten, und im Park regte sich kein Blatt. Aber je länger sie hinaus horchte, je deutlicher hörte sie wieder, daß es wie ein feines Rieseln auf die Platanen niederfiel. Ein Gefühl der Befreiung überkam sie. ‚Ruhe, Ruhe.‘“<sup>1367</sup>

Zum letzten Mal setzt Effi sich an das Fenster und blickt in den Garten. Die „Tochter der Luft“<sup>1368</sup> stellt wieder den Bezug zu dem Außen her und hört auf die Vorgänge der Natur. Das Geräusch des Regens scheint sie zu beruhigen. Grund dafür ist die Hoffnung auf Vergebung, die sie unbewusst aus dem „feinen Rieseln“<sup>1369</sup> ableitet. Auch in Kapitel 24, in dem sie die

---

<sup>1364</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 346.

<sup>1365</sup> Ebd., S. 104.

<sup>1366</sup> Ebd., S. 14.

<sup>1367</sup> Ebd., S. 348.

<sup>1368</sup> Ebd., S. 7.

<sup>1369</sup> Ebd., S. 348.

alleinige Schuld noch ablehnt und das Fehlen eines schlechten Gewissens feststellt, hört sie auf die Laute der Natur:

„Als sie sich wieder aufrichtete, war sie ruhiger geworden und sah wieder in den Garten hinaus. Alles war so still, und ein leiser, feiner Ton, wie wenn es regnete, traf von den Platanen her ihr Ohr. [...] [U]nd nur der Mondschein lag noch auf dem Grasplatz, und nur auf die Platanen rauschte es nach wie vor wie leiser Regen nieder.

Aber es war nur die Nachtluft, die ging.“<sup>1370</sup>

Zuvor ist es nur der Wind, nun ist es in der letzten Szene tatsächlich der Regen, das *Wasser*, das das Geräusch verursacht. Wie den versenkten Frauen in Konstantinopel ihre Schuld im Tod erlassen wird, so ist es jetzt Effi, die, so die Hoffnung, durch das Wasser von ihrem Vergehen reingewaschen wird und „mit Gott und den Menschen versöhnt, auch versöhnt mit *ihm*“<sup>1371</sup> stirbt.

„Flut, Flut

Mach‘ alles wieder gut.“<sup>1372</sup>

Tragischerweise ist es am Ende, so erfährt der Leser von dem hier deutlich in Erscheinung tretenden Erzähler, die Zuwendung zu dem Naturraum, Effis wesensmäßiger Verortung, die die tödliche Krankheit bringt.

„Arme Effi, Du hattest zu den Himmelswundern zu lange hinaufgesehen und darüber nachgedacht, und das Ende war, daß die Nachtluft und die Nebel, die vom Teich her aufstiegen, sie wieder aufs Krankenbett warfen [...].“<sup>1373</sup>

Von den physischen Auswirkungen der kalten Nachtluft abgesehen, ist es nicht ihr Nachdenken und Hinaufsehen, nicht das Versinken in der Reflexion, sondern Effis *eigentliches* und ursprüngliches Wesen, das zu ihrem Tod führt. Effi wird von Beginn an in Verbindung gebracht mit dem naturnahen Raum, dem Außen, dem Garten und auch einem Hang zur Gefahr. Diese Kombination ist es, die ihr am Ende doch „[d]en Kopf [...] koste[t]“<sup>1374</sup>. Sie kann sich nicht in ihre Umgebung einfügen, weder in Kessin noch in Berlin, weder in einem Außen noch in einem Innen. In Hohen-Cremmen fühlt sie sich zwar letzten Endes sicher und findet ihre wahre Beheimatung, jedoch sind es auch hier die Umstände, „die Nachtluft und die Nebel“<sup>1375</sup>, die ihrem Bedürfnis nach „freie[r] Luft“<sup>1376</sup> entgegenstehen und sie umbringen.

Effis Grab liegt im Garten des elterlichen Hauses. Sie bleibt abgesondert von der „Gesellschaft“ des angrenzenden Kirchhofs.

---

<sup>1370</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 259.

<sup>1371</sup> Ebd., S. 347. (Hervorh. i. O.)

<sup>1372</sup> Ebd., S. 13.

<sup>1373</sup> Ebd., S. 345.

<sup>1374</sup> Ebd., S. 37.

<sup>1375</sup> Ebd., S. 345.

<sup>1376</sup> Ebd., S. 343.

„Auf dem Rondell hatte sich eine kleine Veränderung vollzogen, die Sonnenuhr war fort, und an der Stelle, wo sie gestanden hatte, lag seit gestern eine weiße Marmorplatte darauf stand nichts als ‚Effi Briest‘ und darunter ein Kreuz. Das war Effis letzte Bitte gewesen: ‚Ich möchte auf meinem Stein meinen alten Namen wieder haben; ich habe dem anderen keine Ehre gemacht.‘“<sup>1377</sup>

Der Heliotrop vervollständigt die Kreisstruktur des Romans. Der jetzige Grabschmuck löste in Kapitel vier eine Diesseits-Orientierung aus:

„Es war ein wunderschöner Tag; der in einem zierlichen Beet um die Sonnenuhr herumstehende Heliotrop blühte noch, und die leise Briese, die ging, trug den Duft davon zu ihnen herüber.

„Ach wie wohl ich mich fühle,‘ sagte Effi, ‚so wohl und so glücklich; ich kann mir den Himmel nicht schöner denken. Und am Ende, wer weiß, ob sie im Himmel so wundervollen Heliotrop haben.‘“<sup>1378</sup>

Zu diesem Zeitpunkt ist Effi noch voller Hoffnung auf ein erfüllendes und glückliches Eheleben im „exotischen“ Kessin und imaginiert sich selbst als Pelz tragende Schönheit in der Fremde. Am Ende zeigen sich diese Vorstellungen als Illusion. Auch der Heliotrop konnte ihre „Sehnsucht“<sup>1379</sup> nach Oben nicht befriedigen und sie wendet sich von der umgebenden Welt ab. Die Pflanze, die sich wie Effi im vierten Kapitel stets nach der Sonne orientiert, nach den hellen Seiten des Lebens, wird zum Grabschmuck. Stellvertretend für die Vorstellungen und Hoffnungen, die Effi im Laufe ihres Lebens aufgeben musste, bleibt der Heliotrop zurück als Bekräftigung der *diesseitigen* Ästhetik. Auch die Hoffnung, im Himmel „so wundervollen Heliotrop“<sup>1380</sup> wiederzusehen, scheint sich dadurch zu zerschlagen. Die Sonnenuhr, ebenfalls Metapher für die Hinwendung zu Helligkeit, für Effis Bedürfnis nach Wärme und Licht dagegen ist verschwunden. Weder für die Sonnenuhr, noch für Effi, die scheinbar ebenfalls nur dann ihren „Zweck“ erfüllt, wenn sich die Welt hell und freundlich zeigt, ist Platz in der bestehenden Welt.

Effis Ende, ihr Sterben, ist eingerahmt in ein ästhetisches Ganzes und steht so beispielhaft für Fontanes Verklärungsstrategie. Der Tod wird nicht dargestellt als körperlicher Verfall, sondern als Hinwendung zur umgebenden Natur.<sup>1381</sup> Scheinbar mit sich selbst und der Welt versöhnt, wird das Sterben zu einem idyllischen Abschiednehmen von der umgebenden Welt. Im Kontrast zu der Schönheit des Todes tritt die Hässlichkeit der Bedingungen, die zu diesem führen, besonders deutlich in Erscheinung. Effi wird erst im Moment des Verschwindens Erlösung,

---

<sup>1377</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 349.

<sup>1378</sup> Ebd., S. 31.

<sup>1379</sup> Ebd., S. 345.

<sup>1380</sup> Ebd., S. 31.

<sup>1381</sup> Vgl. K. von Faber-Castell, *Arzt, Krankheit und Tod im erzählerischen Werk Theodor Fontanes*. Zürich 1983, S. 47.

Versöhnung und „Ruhe“<sup>1382</sup> zugestanden.<sup>1383</sup> Das Diesseits dagegen ist der Raum der „Heillosigkeit und Fremde“<sup>1384</sup>, in dem Figuren wie Effi lediglich der Heliotrop als das „Aparte“<sup>1385</sup> zugestanden wird.

Effis Zielraum zeigt sich als Spiegelung ihres Ausgangsraumes, bestätigt die angelegten Prämissen und Bedingungen der dort entworfenen Gesellschaftsstruktur. Der Raum und einzelne Raumelemente erhalten in ihrer Wiederaufnahme im letzten Kapitel teilweise eine Umdeutung, ohne damit die im ersten Kapitel entworfene Semantik zu negieren. Die Ausgrenzung einer dörflichen Gemeinschaft und Öffentlichkeit, wie sie im Ausgangsraum deutlich wird, bleibt bestehen, indem Effi, trotz ihres Vergehens, nach Hohen-Cremmen zurückkehren darf und die Eltern die Liebe zur Tochter über das Ansehen der Öffentlichkeit stellen. Teil der Gemeinschaft wird sie jedoch auch im Tode nicht. Ihre letzte Verortung, ihr Grab, bleibt für die Öffentlichkeit unsichtbar. Als Ehebrecherin hat sie kein Anrecht auf einen Platz auf dem angrenzenden Friedhof.

Mit dem Ausgangsraum wird das semantische Feld der Geschlossenheit und Sicherheit verknüpft. Der räumlich identische Zielraum dagegen zeichnet sich durch Effis Hinwendung zum Außen durch Offenheit aus. Der Raum erscheint weniger statisch als noch zu Beginn der Handlung, da vermehrt die Naturräume und weniger das Herrenhaus beschrieben werden. Die Konnotation des Wassers als gefahrvoll wird zugunsten der im Ausgangsraum angedeuteten Sühnefunktion teilweise entkräftet.

Trotz der prinzipiellen Öffnung des Zielraumes im Vergleich zu dem relativ geschlossenen Ausgangsraum, steht das Anwesen der Briests im letzten Kapitel in keinem deutlichen Kontrast zu demjenigen des ersten Kapitels. Vielmehr ergänzen sich beide Räumlichkeiten und bekräftigen die generelle Begrenztheit von Effis Bewegungsraum. Der Garten und der Platz am Fenster sind die einzigen Orte, an denen eine Figur wie Effi bestehen darf. Das Verstecken, im Ausgangsraum noch *Spiel* der Freundinnen, zeigt sich als bestimmend für Effis Leben. Ein in-Erscheinung-Treten wird ihr nicht zugestanden. Der kurze „Ausflug“ aus den im Ausgangsraum angelegten Strukturen heraus, zu den Dünen, hin zum Wasser, endet für Effi in der Zurücknahme ihrer Selbstfindung, die sie zwar mit der Welt versöhnt, jedoch den Preis des Verschwindens fordert.

---

<sup>1382</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 348.

<sup>1383</sup> Vgl. C. Rohde, Kontingenz der Herzen. Figurationen der Liebe in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Tolstoi, Fontane), Heidelberg 2011, S. 307.

<sup>1384</sup> Ebd., S. 307.

<sup>1385</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 100.

## 11.2 Der anonyme Raum – Irrungen Wirrungen

Lene taucht *aktiv* das letzte Mal in Kapitel 20 auf. Nach dem Tod von Frau Nimptsch tritt sie erst wieder bei ihrer Hochzeit mit Gideon Franke in Kapitel 26 in Erscheinung. Wohin es Lene und ihren Ehemann in der Folge verschlägt, bleibt im Text unerwähnt. Unerwähnt bleiben auch die näheren Umstände der Frankeschen Ehe oder eine Innensicht des Paares. Weder Lene noch Gideon haben einen Redeanteil. Von der Ankunft Lenes an der Kirche, in der die Trauung vollzogen wird, erfährt der Leser durch Kommentare und Spekulationen der Gäste und Schaulustigen, die sich um den fehlenden Kranz Lenes, ein Zeichen der Jungfräulichkeit, drehen. Auch bei ihrer Hochzeit ist Botho, das vorangegangene „Verhältnis“, indirekt Thema. Wie von Beginn an, besteht Lene auch in dieser Situation primär in Bezug auf die Beziehung zu dem Baron. Ein von ihm unabhängiges Agieren wird im Roman beinahe nicht erwähnt. Lene scheint nichts weiter zu sein, als ein Requisit auf Bothos Weg in die regelkonforme Ehe. So wird sie auch bei ihrer Trauung in erster Linie als die geläuterte Geliebte eines Adligen wahrgenommen, über deren Schuld, die fehlende Jungfräulichkeit, der zukünftige Ehemann großmütig hinwegsieht. Wie auch in *Effi Briest* zeigt sich in *Irrungen Wirrungen* eine Kreisstruktur. Effi kehrt in den topographisch und topologisch beinahe unveränderten Raum ihrer Kindheit zurück, Lene in den im Ausgangsraum ihr zugewiesenen semantischen Raum des über-sie-Sprechens. Verbunden ist damit im Zielraum, ebenso wie im Ausgangsraum, die Topologie des abwesend-Seins. Aufgehoben wurde diese Zuschreibung lediglich für einen kurzen Moment innerhalb der Heterotopie. Nach dem Einfall der Realität in Form der Freunde Bothos, die ebenfalls einen Ausflug nach Hankels Ablage machen, beginnt Lenes Verschwinden aus der Narratologie. Innerhalb des städtischen Raumes, nach der Begegnung mit Botho und Käthe und der sich dadurch ergebenden Bekräftigung der gesellschaftlich geforderten Realität, erfolgt dann Lenes beinahe vollständiger Ausschluss aus der Erzählung und die Reintegration in ihre soziale Rolle: In dem anonymen Außenraum taucht sie in der Masse der anderen Arbeiterinnen unter. Diese soziale Rolle wird während der Hochzeit Lenes noch einmal bekräftigt: Bei den anwesenden Gästen handelt es sich um „Arbeiterfrauen [...], [a]ber auch Schul-und Straßenjungen“<sup>1386</sup>, der Teppich, der die Stufen zur Kirche schmückt ist „etwas abgetrete[n]“<sup>1387</sup>. Lene ist, wohin sie gehört. Im Kreise ihrer sozialen Gruppe, an der Seite eines etwas ältlichen aber standesgemäßen Mannes, der, ebenso wie der Teppich, zwar nicht hübsch ist, aber seinen Zweck erfüllt. Aus Lene Nimptsch, dem „Offiziersliebchen“ wird Magdalene Franke. So ist es nur

---

<sup>1386</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 188.

<sup>1387</sup> Ebd., S. 189

folgerichtig, dass sie aus der Geschichte ausgeblendet wird,<sup>1388</sup> denn *Magdalene* taugt nicht als Gegenstand eines Sujets.

*Irrungen Wirrungen* endet nicht im Tod, in der Katastrophe wie *Effi Briest* oder *Cécile*, sondern in der Versöhnung mit den Gegebenheiten. Dargestellt werden der menschliche Verzicht, die Entsagung zweier Menschen und das Arrangement mit der normgebenden Ordnung, die Lene nie wirklich in Frage stellt und zu der sich Botho bekennt.<sup>1389</sup>

In der letzten Szene des Romans frühstückt das Ehepaar Rienäcker „diesmal in Botho’s Arbeitszimmer“<sup>1390</sup>. Bisher fand der Großteil der Interaktionen des Paares auf dem Balkon statt, woraus Bothos Hinwendung zu Lene abgelesen werden kann.<sup>1391</sup> Nun, da aus Lene Nimptsch Magdalene Franke wurde, verlagert sich auch das Leben der Rienäcker in den *ehelichen* Innenraum. Die geöffneten Fenster deuten jedoch an, dass die Zweisamkeit des Paares (noch) nicht vollständig von der umgebenden Welt, von Bothos Vergangenheit getrennt werden kann. Und so ist es Käthe, die die ehemals Geliebte ein letztes Mal in den privaten Raum integriert. Amüsiert von dem Klang der Namen, liest sie ihrem Ehemann eine Heiratsanzeige vor:

„*Gideon Franke*, Fabrikmeister, *Magdalene Franke*, geb. *Nimptsch* ... Nimptsch. Kannst du Dir ‘was Komischeres denken? Und dann Gideon!“<sup>1392</sup>

Den letzten Satz des Romans hat Botho: „Was hast du nur gegen Gideon, Käthe? Gideon ist besser als Botho.“<sup>1393</sup> Botho gesteht hier weniger sein eigenes Fehlverhalten ein, als die Richtigkeit der Akzeptanz des Gegebenen, denn „besser“ meint hier Ordnung und „Ordnung ist Ehe“<sup>1394</sup>. Lene bleibt unerwähnt und ihr Name unverteidigt.

Der Zielraum in *Irrungen Wirrungen* stellt sich als zweigeteilt dar. Formal betrachtet handelt es sich dabei um Bothos Arbeitszimmer, in Bezug auf Lene, die prinzipielle Handlungsträgerin, zeigt er sich als anonymer Stadtraum. Beide Räume veranschaulichen die Dominanz der Gesellschaftsstruktur, in die eine Beziehung zwischen Baron und Arbeiterin nicht integriert werden kann. Botho und Lene sind dort angekommen, wo die Gesellschaft sie haben will. Dass Lene in beiden Räumen nur in Form eines Gesprächsthemas Erwähnung findet, bekräftigt die Bedeutungslosigkeit des Individuums und dessen Glück angesichts der normgebenden Struktur. Lene bezahlt ihren Grenzübertritt, ihr in-Erscheinung-Treten während der Landpartie, mit ihrem Verschwinden. Auf den ersten Blick weniger dramatisch als in *Effi Briest* führt dieses

---

<sup>1388</sup> Vgl. M. Allenhöfer, *Vierter Stand und Alte Ordnung*. Stuttgart 1986, S. 66.

<sup>1389</sup> Vgl. Ch. Grawe, *Irrungen Wirrungen*. Stuttgart 2000, S. 583.

<sup>1390</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 190.

<sup>1391</sup> Von dem Balkon aus kann Botho auf den Zoologischen Garten sehen, wo sich die Dörrsche Gärtnerei befindet. (Vgl. dazu KAPITEL 7.1.2 DAS AUBEN.)

<sup>1392</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 190. (Hervorh. i. O.)

<sup>1393</sup> Ebd., S. 190.

<sup>1394</sup> Ebd., S. 108.

Verschwinden zwar nicht in den Tod, doch auch Lene wird in der gegebenen Welt kein Platz zugestanden. Dennoch versöhnen sich scheinbar beide Frauen am Ende mit der ihnen zugestanden Rolle. Für Effi ist diese Versöhnung tödlich, für Lene das Ende ihrer Erscheinung. So zeigt sich der Schluss in *Irrungen Wirrungen* nur marginal „erträglicher“ als in *Effi Briest*. Eine wahre Identitätsfindung bleibt beiden Frauen verwehrt. Zwar scheint Lene „irgendwie zufrieden“, eine tatsächliche Hinterfragung der bindenden Normen bleibt bei ihr aus, dennoch muss auch sie sich von Vorstellungen und Illusionen verabschieden. Beide Frauen finden in denjenigen Raum zurück, den ihnen die Gesellschaft zubilligt: Für Effi kann dies vor dem Hintergrund des Ehebruchs nur der „schöne Tod“ sein, für Lene die Anonymität der genügsamen Arbeiterin.

### 11.3 Der entfernte Raum – Cécile

Bei dem Zielraum in *Cécile* handelt es sich um ihr Schlafzimmer, in das sich Cécile, nachdem sie von dem Duelltod Gordons erfahren hat, mehre Tage zurückzieht. Das Zimmer selbst wird dabei nicht beschrieben, der Leser erfährt von Céciles Verortung lediglich durch den Brief des Hofpredigers Dörfel, der St. Arnaud darin vom Ableben seiner Gattin berichtet. Cécile sei, so Dörfel, „schwer leidend seit dem Tage, wo die Zeitungs-Nachricht eintraf“<sup>1395</sup>. Ihr Gesundheitszustand verschlechtert sich und sie zieht sich von der Welt zurück. St. Arnaud hält sich derweil an der Riviera auf und „genieß[t] der Ruhe nach all’ den Vorkommnissen und unruhigen Bewegungen der nun zurückliegenden Woche.“<sup>1396</sup> Per Brief lässt er Cécile wissen, dass er sie dort erwartet und rät: „das Ganze nicht tragischer als nöthig [zu nehmen], die Welt ist kein Treibhaus für überzarte Gefühle.“<sup>1397</sup> Das Paar wird sich nicht mehr sehen. Dörfel kann St. Arnaud nur noch den Zeitpunkt und Ort des Begräbnisses nennen, zu dem der Ehemann nicht erscheinen wird. St. Arnauks Verortung am Ende der Handlung ist bezeichnend. Er weilt in Mentone, „die Luft ist [dort] entzückend, keine Spur von Winter“<sup>1398</sup>, während Cécile im kalten Berlin dahinsiecht. Cécile kann nicht fliehen, wie es der Mann tut. Von Beginn an ist ihr Bewegungsradius stark eingeschränkt, einmal aufgrund der kränklichen Konstitution, einmal aufgrund der Angst vor der Begegnung mit der umgebenden Welt. Vor dem Hintergrund von St. Arnauks Flucht in den Süden erscheint Céciles Rückzug noch dramatischer. Die Verschlechterung ihres physischen Zustandes ist, ebenso wie bei Effi, die Entäußerung des psychischen Leidens an der Welt, an der eigenen Rolle, an der Bedingungslosigkeit der Umstände, das eben nicht, wie bei den männlichen Duellanten, durch eine nach außen gerichtete Aggression

---

<sup>1395</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 214.

<sup>1396</sup> Ebd., S. 212.

<sup>1397</sup> Ebd., S. 213.

<sup>1398</sup> Ebd., S. 213.

kompensiert werden kann, sondern sich nach innen, gegen den eigenen Körper und die eigene Existenz richtet. Das Kränkeln, das ebenso Waldemar attestiert werden muss, ist die Folge einer beständig empfundenen Bedrückung, gegen die anzukämpfen keine der Figuren im Stande ist.<sup>1399</sup> Es ist die ihnen mögliche Form des ohnmächtigen und unbewussten Widerstandes.<sup>1400</sup> Céciles wie auch Waldemars Konsequenz ist der Suizid. Dorfprediger Dörfel findet sie „auf dem Sopha, ein Batisttuch über Kinn und Mund. Es war [ihm] nicht zweifelhaft, auf welche Weise sie sich den Tod gegeben“<sup>1401</sup>. Während Innstetten und St. Arnaud mit dem Duell den Respekt der Welt wiedererlangen können, bleibt Effi und Cécile (und letztlich auch Waldemar) nur die Unterwerfung unter die bestehenden Zwänge. Anerkennung oder Erlösung ist für alle drei nicht aktiv zu erreichen, sondern eine zuteilwerdende Gnade.<sup>1402</sup> Bleibt diese aus, richten die Figuren selbst und legen Hand an sich. Céciles und Waldemars Selbstmord ist so nicht nur Ausdruck eines passiven Leidens, sondern auch Aggression gegen ein System, dessen Urteil in seiner Latenz zu schmerzhaft wäre.

Cécile „[liegt] auf dem Sopha“<sup>1403</sup>, als Dörfel sie findet. Wie auch Effi konnte sie die geforderte Haltung nicht wahren. Das Sofa als Insignie der weiblichen Verfehlung, des Scheiterns an der erwarteten Rolle ist die letzte Verortung die den Frauen zu Teil wird. Per Testament verfügt Cécile, dass sie auf dem Gemeindefriedhof in Cyrillenort „zur Linken der fürstlichen Grabkapelle“<sup>1404</sup> beigesetzt wird.

„Ich will der Stelle wenigstens nahe sein, wo *die* ruhen, die in reichem Maße mir *das* gaben, was mir die Welt verweigerte: Liebe und Freundschaft, und um der Liebe willen auch Achtung ... Vornehmheit und Herzensgüte sind nicht Alles, aber sie sind viel.“<sup>1405</sup>

Céciles Eindruck, am fürstlichen Hof tatsächlich Liebe und Achtung empfangen zu haben, ist vermutlich eine Selbsttäuschung. Die Verortung des Grabes „zur Linken“<sup>1406</sup> deutet an, dass es sich auch bei der ihr dort entgegengebrachten Liebe um keine „rechte“ Liebe handelt, dass Cécile nicht um ihrer selbst, sondern eher um ihrer Schönheit willen respektiert wurde. Dennoch, und das ist hier elementar, verbirgt sich hinter diesem letzten Willen, die für sie größtmögliche Anklage gegen eine Welt, die sie nur geduldet hat und deren Doppelmoral sich Cécile beständig bewusst war. Sie zieht die Achtung „um der Liebe willen“<sup>1407</sup> der Achtung aus

---

<sup>1399</sup> Vgl. K. von Faber-Castell, *Arzt, Krankheit und Tod im erzählerischen Werk Theodor Fontanes*. Zürich 1983, S. 87.

<sup>1400</sup> Vgl. D. Mende, *Frauenleben*. München 1980, S. 200.

<sup>1401</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 214.

<sup>1402</sup> Vgl. K. von Faber-Castell, *Arzt, Krankheit und Tod im erzählerischen Werk Theodor Fontanes*. Zürich 1983, S. 38.

<sup>1403</sup> Th. Fontane, *Cécile*. Berlin 2000, S. 215.

<sup>1404</sup> Ebd., S. 215.

<sup>1405</sup> Ebd., 215. (Hervorh. i. O.)

<sup>1406</sup> Ebd., S. 215.

<sup>1407</sup> Ebd., S. 215.



Heuchlerei vor und kehrt, ebenso wie Effi, dorthin zurück, wo ihre Sozialisation von statten ging. Beide Frauen nehmen durch diesen letzten Wunsch sich selbst zurück, geben ihren Platz in der Welt wieder frei, den sie nie befriedigend einnehmen konnten. In ihrer Rolle als Ehefrauen gehen sie in den Tod, in der Hoffnung dort wieder zu der jugendlichen Frau zu werden, deren Naivität sie zumindest vor den offensichtlichen Anfeindungen und den ihnen übertragenden Aufgaben schützt.

Vergleicht man den Ausgangs- und den Zielraum in *Cécile*, so zeigt sich, dass die zu Beginn angelegten Strukturen sich bestätigen und teilweise wiederholen. Innerhalb des Ausgangsraumes ist das prinzipielle semantische Feld der Raumbegegnung gegliedert in die Teilmengen der Raumteilhabe und der Raumausgrenzung, womit Dynamik und Statik korrelieren. Indem Cécile sich im Zielraum, in ihrem Schlafzimmer, von ihrer Umgebung zurückzieht, dominiert hier nun die Isolation und Raumausgrenzung. Vorausgegangen ist diesem Rückzug die offene Konfrontation mit Gordon nach dem Theaterabend, bei der Cécile zum einzigen Mal während der gesamten Handlung dynamisch erscheint und um Rauman eignung bemüht ist. Die Strafe für diesen „Grenzübertritt“ ist die vollständige Bewegungsunfähigkeit. War im Ausgangsraum noch ein Nebeneinander der gegensätzlichen semantischen Felder möglich, so zeigt sich jetzt deren Unvereinbarkeit. Im Ausgangsraum, während der Fahrt nach Thale, ist Cécile geprägt von der Betrachtung durch außen. Im Zielraum entzieht sie sich nun, wie schon mehrfach zuvor, nun allerdings konsequent, einer solchen Betrachtung, indem sie anordnet, in Cyrillenort, weit weg von ihrem ehelichen Raum, bestattet zu werden. Wie auch Lene und Effi bleibt Cécile im Tod für die Welt „unsichtbar“.

#### 11.4 Der Raum der Nachbilder – L' Adultera

Der Zielraum in *L' Adultera* ist Rubehns Stube, in der Melanie und Rubehn das Geschenk Van der Straatens öffnen. Diese Stube wird weder in der letzten noch in einer vorangehenden Szene näher beschrieben. Auch von der Wohnung, in die das Ehepaar nach der Verschlechterung der finanziellen Verhältnisse zieht, erfährt der Leser lediglich, dass diese „schlichte[r]“<sup>1408</sup> als die vorherige ist. Abgesehen von dem beschriebenen Weg, den das Paar durch den städtischen Raum zur Arbeit geht, wird auch das Eheleben selbst kaum erwähnt. Analog dazu fehlt eine Darstellung des ehelichen Innenraumes. Zentraler als das Zusammenleben sind Melanies Positionierung und ihre Tatkräftigkeit innerhalb des umgebenden Raumes. Am Weihnachtstag hat Melanie „vor Eintreffen ihres Besuchs allerlei Wirthschaftliches anzuordnen.“<sup>1409</sup> Auch wenn

---

<sup>1408</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 157.

<sup>1409</sup> Ebd., S. 162.

nur wenige Gäste geladen sind, so zeigt sich doch, dass der befürchtete Ausschluss aus der Gesellschaft abgewendet werden konnte. Das Ehepaar empfängt zu Weihnachten Gäste in seiner Wohnung, ist somit (wieder) Teil einer sozialen Struktur. Wie schon mehrfach zuvor ist es Melanie, die für die Gestaltung ihres Lebensumfeldes verantwortlich ist. Wie sie hier für die Ordnung des konkreten Wohnraumes sorgt, so sorgt sie auch für die Ordnung ihres eigenen Lebens und die Verwirklichung ihrer Vorstellungen und Ideale. Erschien sie innerhalb des Ausgangsraumes als *Gast* in Van der Straatens Arbeitszimmer, so ist sie jetzt im Zielraum verantwortlich für dessen Gestaltung.

Melanie wird in ihren Vorbereitungen unterbrochen von dem Eintreffen eines Pakets von Van der Straaten. Enthalten ist ein

„kleines Medaillon [...] einfach ohne Prunk und Zierrath. [...] Es war, en miniature, der Tintoretto, den sie damals so lachend und übermüthig betrachtet und für dessen Hauptfigur sie nur die Worte gehabt hatte: ‚Sieh Ezel, sie hat geweint. Aber ist es nicht, als begriffe sie kaum ihre Schuld?‘“<sup>1410</sup>

Rubehn bietet an, das Medaillon zu tragen, doch Melanie lehnt ab. „Nein, *ich*. Ach, Du weißt nicht, wie viel es mir bedeutet. Und es soll mich erinnern und mahnen ... jede Stunde.“<sup>1411</sup> Van der Straatens Geschenk gilt als Versöhnungsgeste. Er hegt keinen Groll gegen Melanie und kann sich von den Urteilen der Gesellschaft distanzieren. Anders als Innstetten oder St. Arnaud bedarf er nicht einer erzwungenen Wiederherstellung seiner vermeintlich beschädigten Ehre. Die „Wandlungen in dem Geschmacke der Gesellschaft, über ihr Götzen-schaffen und Götzen-stürzen“<sup>1412</sup> betrachtet er mit Gleichmut, anstatt wie Innstetten zu dem Götzendienst beizutragen. Van der Straatens Geschenk veranschaulicht nicht nur seine „Nachsicht und Milde“<sup>1413</sup>, sondern vervollständigt auch die Kreisstruktur des zentralen Tintoretto Motivs, die Schluss und Anfang aufeinander bezieht. Durch das Gespräch zwischen Melanie und Van der Straaten zu Beginn der Handlung über das Gemälde wird Melanies Tat schon vor dem tatsächlichen Ehebruch relativiert und individualisiert.<sup>1414</sup> „Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld ...“<sup>1415</sup>. In dem Wiederaufgriff des Bildes schrumpft die „Sünderin zum Miniaturformat“<sup>1416</sup>. Melanies „Schuld“ wird dadurch nicht negiert, vielmehr wird der Fokus auf die Frage nach dem *Umgang* mit der individuellen Schuld gelenkt. Auch Effi setzt sich für kurze Zeit mit dieser Frage auseinander, bemerkt, dass ihr die „richtige“ Schuld fehlt und lehnt eine alleinige Verantwortung ab, nimmt am Ende diese Erkenntnis jedoch wieder zurück. Effi beugt sich der an sie

---

<sup>1410</sup> Th. Fontane, *L'Adultera*. Berlin 1998, S. 163.

<sup>1411</sup> Ebd., S. 163. (Hervorh. i. O.)

<sup>1412</sup> Ebd., S. 160.

<sup>1413</sup> Ebd., S. 161.

<sup>1414</sup> Vgl. Ch. Grawe, *L' Adultera*. Stuttgart 2000, S. 530

<sup>1415</sup> Th. Fontane, *L'Adultera*. Berlin 1998, S. 13.

<sup>1416</sup> Ch. Grawe, *L' Adultera*. Stuttgart 2000, S. 530.

herangetragenem Erwartung. Melanie dagegen versucht, ihrer individuellen Überzeugung zu folgen und akzeptiert dafür die Konsequenzen ihrer Umgebung. Während ihrer Auseinandersetzung mit sich selbst, ihrer Entscheidung für Rubehn und gegen den Ehemann und die Kinder wehrt Melanie sich gegen eine Typisierung ihres „Falls“. Tintoretto's *L' Adultera*, nun „*en miniature*“<sup>1417</sup> wiederholt das Motiv, das elementar für Melanies selbstbewussten Weg ist: Die Differenz zwischen Individuum und Vorbild, zwischen Kopie und Original.<sup>1418</sup> So zeigt sich die Darstellung des Ehebruchs in *L' Adultera* als „Reflexion über den Unterschied zwischen Darstellung und Dargestelltem.“<sup>1419</sup> Während Melanie einerseits die Individualität ihres Falls betont und eine Vergleichbarkeit ablehnt, so entspricht sie andererseits am Ende eben doch der Sünderin auf dem Vor-Bild. Denn auch sie „begr[eift] [...] kaum ihre Schuld“<sup>1420</sup>. Damit ist nicht gemeint, dass Melanie ihre Schuld verstandesmäßig nicht begreift, sondern dass sie in der Lage ist, einen Teil der Verantwortung den gesellschaftlichen Zuständen und den Bedingungen, die zu der Ehe mit Van der Straaten führten, zuzuschreiben. War es im Ausgangsraum Van der Straaten, der dem Gemälde eine mahnende Funktion zuschrieb, ist es im Zielraum Melanie, die sich eine solche von dem Medaillon erhofft. Melanie bekennt sich indirekt zu dem Prädestinations- und Schicksalsglauben Van der Straatens, gegen den sie eigentlich anzugehen versucht.<sup>1421</sup> Damit wird nicht Melanies prinzipielle Selbstbestimmtheit in Abrede gestellt, sondern vielmehr auf die Vielschichtigkeit der Schuldfrage und der individuellen Verantwortung verwiesen.

Im Ausgangsraum ist die Trennung zwischen den semantischen Feldern der Individualität und der Kopie beziehungsweise Serialität angelegt. Die Metaphorik der Uhren zeigt jedoch schon hier die prinzipielle Ähnlichkeitsbeziehung und Verbindung der diesen Feldern zugeordneten Figuren und der damit einhergehenden Konnotationen. Im Zielraum bestätigt sich diese Uneindeutigkeit der Trennung. Trotz Melanies relativ konsequenten Individualitätsanspruchs ist auch sie eingebunden in ein verbindendes Ganzes, in eine Moral- und Ordnungsstruktur gegen die sie zwar bereit ist anzugehen, von der sie sich jedoch nicht gänzlich freimachen kann. Die Schuld als solche wird nicht abgetan, vielmehr ist Melanie in der Lage, die Schuld zu tragen ohne daran zu zerbrechen. Auch erkennt sie die Verantwortung gegenüber sich *selbst*, die Effi Briest nicht übernimmt. Aus dieser heraus handelt Melanie wie sie handelt, begeht sie den Ehebruch als Ausweg aus der unbefriedigenden Ehe. Das Draußen, zu dem sich Melanie innerhalb

<sup>1417</sup> Th. Fontane, *L'Adultera*. Berlin 1998, S. 163. (Hervorh. N. H.)

<sup>1418</sup> Vgl. Ch. Grawe, *L' Adultera*. Stuttgart 2000, S. 530.

<sup>1419</sup> R. Helmstetter, *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes*. München 2007, S. 112.

<sup>1420</sup> Th. Fontane, *L'Adultera*. Berlin 1998, S. 163.

<sup>1421</sup> Vgl. I. von der Lüche, „Wer liebt, hat recht“. In: Fontane Blätter 61 / 1996, S. 127.

des Ausgangsraumes sehnt, bleibt jedoch auch nach dem Grenzübertritt außen vor. Indem der Zielraum als Innenraum gestaltet ist, zeigt sich, dass Melanie keineswegs eine vollständige Überwindung der im Ausgangsraum angelegten Ordnung anstrebt, sondern lediglich deren Modifikation. Sie tauscht das *Innen* an der Seite Van der Straatens gegen das *Innen* mit Rubehn und kann hier ihr individuelles Glück in der *Abwandlung* des *Vorbildes* finden.

Tatsächlich *einzigartig* ist das versöhnliche Ende, bei dem der gesellschaftlich sanktionierte Ehebruch entgegen der *literarischen* Konvention Ausgangspunkt eines glücklichen Lebens wird und nicht in der Katastrophe endet.<sup>1422</sup> So vollzieht sich der wesentliche Grenzübertritt des Romans nicht ausschließlich durch die Handlung der Figuren, sondern auch durch den Bruch mit dem *literarischen* Stereotyp.

### 11.5 Der gewöhnliche Raum – Stine

Der Zielraum in *Stine* ist Paulines Wohnung. Besorgt um den gesundheitlichen Zustand der Schwester erlaubt es Pauline nicht, dass Stine „noch höher hinauf in ihre Polzinsche Wohnung st[eigt]“<sup>1423</sup>. Die ohnehin schon kränkliche Stine ist von dem Begräbnis Waldemars derart mitgenommen, dass sie kraftlos auf dem Bett zusammensinkt. Auf Paulines geäußerte Angst, „un ich dachte schon, nu stirbt die *auch* noch“<sup>1424</sup> erwidert Stine: „Ich wollte, es wäre so.“<sup>1425</sup> Ob sich Stines Todessehnsucht durchsetzt oder ob sie sich tatsächlich wieder erholt, bleibt offen. Die Einschätzung der Polzin, die oben an der Treppe lauscht, lässt ein ähnliches Schicksal wie dasjenige von Effi oder Cécile erahnen: „Heil? Was heißt heil? *Die* wird nicht wieder.“<sup>1426</sup> Entsprechend naiv wirkt Paulines Vorschlag: „un nächsten Sonntag ist Sedan, da machen wir auf nach’n Finkenkrug un fahren Karusell un würfeln.“<sup>1427</sup> Es ist davon auszugehen, dass Stine an diesem Ausflug nicht teilnehmen wird. Wie sie während der gesamten Handlung lediglich einmal das Haus verlässt, so bleibt sie auch jetzt voraussichtlich an das Innen gebunden.

Das Innen, die Wohnung Paulines, wird in dieser letzten Szene nicht näher beschrieben. Der Leser erfährt lediglich von der Verortung Paulines, die Stine an der Korridortür empfängt, und derjenigen der Polzin, die „horchend am Treppengeländer oben [steht] und mit nur zu geübtem Ohr jedes der Worte [hört]“<sup>1428</sup>. Damit wiederholt sich die prinzipielle Ordnung des Ausgangsraumes und das darin angelegte System der sozialen Kontrolle. Richtete sich das Urteil im Ausgangsraum noch gegen Pauline, die mit ihrem Fensterputzen vermeintlich die Blicke der

---

<sup>1422</sup> Vgl. I. von der Lüche, „Wer liebt, hat recht“. In: Fontane Blätter 61 / 1996, S. 117.

<sup>1423</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 109.

<sup>1424</sup> Ebd., S. 110. (Hervorh. i. O.)

<sup>1425</sup> Ebd., S. 110.

<sup>1426</sup> Ebd., S. 111. (Hervorh. i. O.)

<sup>1427</sup> Ebd., S. 110.

<sup>1428</sup> Ebd., S. 110.

vorbeigehenden Arbeiter provoziert, rückt nun Stine in das Blickfeld der urteilenden „Öffentlichkeit“. Der Diagnose der Polzin, dass Stine wohl nicht mehr wird, folgt die erbarmungslose Schlussfolgerung: „Das kommt davon“<sup>1429</sup>. Stine ist angekommen, wo sie nie hinwollte. Unten, in der Wohnung ihrer Schwester, als gewöhnliches „Offiziersliebchen“, dessen Selbstüberschätzung und Ignoranz der sozialen Trennung ihr zum Verhängnis wird. Die topologische Verortung Stines in das *Unten* korrespondiert mit der semantischen Verortung in den Bereich des Gewöhnlichen. Stine stellt nun nicht mehr das Merkwürdige innerhalb des Gewöhnlichen dar, sondern wird Teil eines Systems, gegen das sie sich mit ihrem „Sep‘ratschlüssel“<sup>1430</sup> abzugrenzen versucht hat. Sie ist nun, da sie zu schwach ist, die Mechanismen des Abschließens und der Abgrenzung zu bemühen, den Beobachtungen durch ihr direktes Umfeld ausgeliefert. Im Ausgangsraum konnte sie sich noch bedingt gegen die Beobachtungen durch außen wehren, indem sie sich räumlich von diesem distanziert und die Achtung vor sich selbst über die Achtung der Umwelt stellt. Für die räumliche Distanzierung fehlt ihr nun die Kraft. Zwar kann sie ihre Selbstachtung bewahren, doch sie bezahlt dafür mit ihrer persönlichen Freiheit und dem individuellen Glück. Sie kann sich eben nicht wie Lene arrangieren mit den Gegebenheiten eines Systems, dessen Normen sie so stark verinnerlicht hat, sondern zerbricht an den Grundsätzen, die sie aus diesem ableitet. Während Pauline die moralische Grauzone eines auf finanzielle Sicherheit ausgelegten Verhältnisses akzeptiert, um zumindest teilweise ein selbstbestimmtes Leben zu führen, verneint Stine die Möglichkeit, das offizielle, konventionalisierte zugunsten eines privaten und individuellen Normensystems zu brechen. Stines Wertvorstellungen sind zu stark an einen übergeordneten und Gesetzeskodex gebunden, als dass sie diese individualisieren kann. Die Konsequenz ist fataler Weise, dass ihre Überzeugung sie genau dorthin führt, wo das *Nebeneinander* zweier Normensysteme täglich gelebt wird: In Paulines Wohnung.

Während Stine mit der innerliterarischen Erwartung Waldemars und der Lesererwartung bricht und die Flucht mit dem Geliebten ausschlägt, bleibt sie zwar für den Leser das *Merkwürdige*, innerhalb ihrer Welt bestätigt sie jedoch das *Klischee* der gewöhnlichen, zurückgelassenen Geliebten, die nun zu Recht an ihrer „Orientierung nach Oben“ zu Grunde geht.

---

<sup>1429</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 111.

<sup>1430</sup> Ebd., S. 5.

## 12 Fazit

### 12.1 Ausgangs-, Innen- und Wohnräume

Die vorliegende Arbeit basiert auf der Annahme, dass der Ausgangsraum die prinzipielle Ordnung vorgibt, mit der sich der jeweilige Handlungsträger im weiteren Verlauf konfrontiert sieht. Er gibt Aufschluss über die prinzipiellen Prämissen der innerliterarischen Welt und die Stellung der Figur innerhalb dieser. Innen-, insbesondere Wohnräume, ermöglichen es, dies zu konkretisieren, indem sie durch ihre Funktion der Beheimatung, das Private, das direkte und unmittelbare Lebensumfeld der Figur darstellen und so die Beziehung zwischen Figuren, deren Charakterisierungen und den gültigen Wertekanon codieren. Beheimatung beziehungsweise heimatliche Verortung meint die Einbindung der Figur in ihr Lebensumfeld. Die Figur kann dann innerhalb ihres sozialen Raumes als anerkanntes Individuum auftreten, sieht ihre grundlegenden Bedürfnisse befriedigt, ist eingebunden in ein soziales Gefüge und oder hat die Möglichkeit, sich selbst und den umgebundenen Raum nach eigenen Wünschen zu gestalten beziehungsweise zu inszenieren. Fehlt die Beschreibung einer solchen Beheimatung, richtet sich der Fokus verstärkt auf die Figur selbst und weniger auf deren Einbindung in bestimmte Strukturen.

#### *Effi Briest – Der Innenraum als Raum der Regulierung*

Effi Briests *Ausgangsraum* ist bestimmt durch die Trias aus Stabilität, Statik und Glück und weißt mehrere Formen der beziehungsweise Ausgrenzung auf. Innerhalb des Ausgangsraumes ist Effi durch die Bindung an den ihr zugewiesenen Ort an die Semantik der Offenheit, Beweglichkeit und Natürlichkeit gebunden und steht dadurch der prinzipiellen Ordnung des Ausgangsraumes entgegen. Trotzdem ist dieser Raum der Kindheit, Hohen-Cremmen, der einzigen Raum, innerhalb dem eine heimatliche Verortung stattfinden kann. Der Verlust dieses Wohnraumes stellt sich entsprechend als beinahe traumatischer Einschnitt in Effis Leben dar. Der Bezug zu diesem Raum und damit einhergehend die Bindung an die Mutter und die Aufrechterhaltung der Kindrolle durch Effi ist während der gesamten Romanhandlung präsent.

Das Betreten des *Innenraumes* im zweiten Kapitel codiert den Beginn eines neuen Lebensabschnittes, die Begegnung und Verlobung mit Innstetten und das Ende ihrer Kindheit. Effis mangelhafte heimatliche Verortung innerhalb ihres ehelichen Raumes verweist auf die Schwierigkeiten der Ehe. Die Wohnraumgestaltung macht die Strukturparallelität zwischen dem Raum und Effis Leben deutlich: Beide sind von der Gesetzmäßigkeit der Voraussetzung geprägt. Auch die im weiteren Verlauf der Handlung beschriebenen *Wohnräume* sind negativ konnotiert und geben Aufschluss über Effis Stellung in der Gesellschaft und die Sanktionen, mit denen sich die Ehebrecherin konfrontiert sieht. Als solche codieren sie Begrenzungen,

Einschränkungen und Regularien, die Effis Wesen und ihren Bedürfnissen entgegenstehen. Eine heimatliche Verortung kann innerhalb dieser Innenräume nicht stattfinden.

*Irrungen Wirrungen – Der Innenraum als Indiz der Realität*

Lene Nimptschs *Ausgangsraum*, das „Gesamtgewese“<sup>1431</sup> der Gärtnerei, zeichnet sich in erster Linie durch seine semantisch-topographische Bestimmung als Idylle aus, die einen der Realität enthobenen Schutzraum für das Paar darstellt, deren Beziehung in die umgebende Welt langfristig nicht integriert werden kann. Eine Verortung Lenes innerhalb des Ausgangsraumes findet nicht statt, da sie zunächst mit der Topologie des abwesend-Seins verbunden wird und innerhalb der Raumkonstruktion nicht als handelnde Figur auftritt. Auch im weiteren Verlauf der Handlung besteht ihr heimatlicher Raum nur in Bezug auf die Beziehung zu Botho, sie selbst als Individuum bleibt weitestgehend im Hintergrund. Die Bindung Lenes an die Topologie des nicht-sichtbar-Seins bleibt während des gesamten Handlungsverlaufes bestehen und wird lediglich im Schwellenraum teilweise aufgehoben.

Aufgrund der idealisierten Beschreibung der Wohnstube durch den Erzähler sowie durch Bothos Raumwahrnehmung steht weniger Lene als Person im Vordergrund, als die Assoziationen und Projektionen, die Botho mit dem „einfachen Leben“ der Arbeiterin verbindet. Der Raum dient in erster Linie der Erschaffung einer Kulisse, vor der Botho seine verklärte Vorstellung einer standesübergreifenden Liebe verwirklicht sieht. Lenes anfänglicher *Wohnraum* vermag es, der Beziehung einen schützenden Raum zu verschaffen, in dem sich das Paar kurzzeitig der Vorstellung hingeben kann, von der sozialen Determination entbunden zu sein. Die prinzipiell herrschende Ordnung der gesellschaftlichen Realität wird innerhalb dieses Raumes verneint beziehungsweise ignoriert. Die Idealisierung der Raumbeschreibung kennzeichnet die gelebte Ordnung, die eine standesübergreifende Liebe ermöglicht, als idealisierte, naive Vorstellung.

Durch die Beschreibung von Bothos Wohnung wird deutlich, dass Wohnräume Aufschluss geben über die soziale Stellung der Figur und damit einhergehenden gesellschaftlichen Erwartungen und Anforderungen. Die im Ausgangsraum negierte Realität zeigt sich in den neu bezogenen Wohnungen von Lene und Botho. Analog mit den Umzügen dorthin, nehmen sie denjenigen Platz in der Welt ein, von dem aus es möglich ist, ihr Leben in Übereinstimmung mit den sozialen Anforderungen zu gestalten. Das Verlassen des Ausgangsraumes bedeutet für Lene keine Entwurzelung, sondern bedeutet vielmehr die „Rückkehr“ auf den eigentlich zugewiesenen Platz in der Gesellschaft. Die bestehende Ordnung, mit der sich Botho und Lene

---

<sup>1431</sup> Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. Berlin 1997, S. 5.

konfrontiert sehen, wird im Ausgangsraum durch ihre Negierung entworfen und zeigt sich innerhalb der später beschriebenen Wohnräume umso stärker. Trotz des Gegensatzes von Utopie und Realität, der sich in der Gegenüberstellung des Ausgangsraumes und der Wohnräume zeigt, repräsentieren alle Innenräume die prinzipiellen Normen und Regulierungen. Die Konnotationen der einzelnen Raumbeschreibungen machen deutlich, inwieweit die im jeweiligen Innenraum gelebte Ordnung übereinstimmt mit der offiziell geforderten Norm, wie realitätsnah beziehungsweise –fern die Weltsicht der Figuren innerhalb des spezifischen Raumes ist. Die Präsenz der Realität und der damit einhergehenden Ordnung wird durch die unterschiedlichen Konnotationen jedoch zu keinem Zeitpunkt der Handlung angezweifelt.

### *Stine – Der Innenraum als Raum der sozialen Kontrolle*

Stines *Ausgangsraum* verweist auf die Thematik des Merkwürdigen und Gewöhnlichen und eine entsprechende Zuschreibung durch ein beobachtendes Außen. Wesentliches Merkmal des Ausgangsraumes sowie aller Wohnräume ist die herrschende Enge, die die geistige Enge der Bewohner und die soziale Regulierung und Normierung codiert. Für die Figuren sind Wohnräume, trotz dieser Enge, positiv konnotiert: Sie stellen ihren sicheren Bezugsrahmen dar, indem sie dem Einzelnen Privatheit und Heimat ermöglichen. An der positiven Konnotation wird deutlich, dass die Figuren prinzipiell zufrieden sind mit ihren Lebensumständen und ihrer gesellschaftlichen Stellung.

Beinahe in jeder Szene, die sich innerhalb Stines Zimmer abspielt, wird ihre Tätigkeit als Näherin erwähnt. Der eigentliche Raum, das Interieur, wird nicht näher beschrieben. Dadurch steht nicht Stine als Individuum im Vordergrund, sondern ihre Rolle als Arbeiterin. In dieser Rolle bietet sie für Waldemar die Projektionsfläche seiner Wünsche und Sehnsüchte und stellt den Gegenentwurf zu Paulines Lebensgestaltung dar. Der Raum hat nicht die Funktion, Stines heimatliche Verortung zu verdeutlichen, sondern ist vielmehr eine Art Plattform, auf der sich die Figuren, angesichts des Ungewöhnlichen, sowohl einander als auch dem Leser offenbaren. Die Sonderrolle, die Stine innerhalb ihres sozialen Umfeldes einnimmt, wird unter anderem durch die Topologie ihres Zimmers deutlich. Die Zuschreibungen „oben“, „hell“, „rechts“ werden mit der Semantik des Positiven in Verbindung gebracht und codieren die moralischen und sittlichen Vorstellungen der Bewohnerin, die denjenigen der übrigen Bewohner entgegenstehen. Stines Kennzeichnung als das Ungewöhnliche innerhalb der Hausgemeinschaft nimmt die Thematik des Ungewöhnlichen vorweg: Die Abweisung Waldemars entspricht nicht der Lesererwartung und betont dadurch das eigentliche Thema des Romans. Zentraler als die tatsächliche Handlung, das Schicksal Stines und Waldemars, ist die Auseinandersetzung mit verschiedenen



Erwartungen, mit dem Merkwürdigen innerhalb des Gewöhnlichen. Der Grenzübertritt besteht in *Stine* demnach primär in der Nichterfüllung der (Leser-) Erwartung.

Stines körperlicher Zusammenbruch nach dem Verlassen des Wohnraumes zeigt, dass das Ungewöhnliche, und das meint hier die bewusste Entscheidung gegen einen moralischen Grenzübertritt und die Entsprechung mit den Erwartungen des offiziellen Ordnungssystems, ebenso zu einem Scheitern der Figur führt, wie Effis oder Melanies Verstoß gegen diese Ordnung. Das Verlassen des Wohnraumes ist in *Stine* entsprechend negativ konnotiert und bedeutet die Auseinandersetzung mit den Konsequenzen von Stines Entscheidungen und sittlichen Vorstellungen, die sich in Bezug auf die Tatsächlichkeit ihrer Gefühle zu Waldemar als genauso realitätsfern darstellen, wie Waldemars Vorstellungen von einem gemeinsamen Leben.

### *L' Adultera – Der Innenraum als Raum der Konfrontation*

Der *Ausgangsraum* in *L' Adultera* ist topographisch bestimmt als die Stadtwohnung der Van der Straatens und zeichnet sich durch die Zweiteilung von drinnen und draußen aus. Diese Topologie korrespondiert mit der Semantik der Kopie und der Individualität und einer negativen beziehungsweise positiven Konnotation. Die Teilmenge des Drinnen ist an Van der Straatens, die des Draußen an Melanie gebunden, wodurch auf die Verschiedenheit der Eheleute verwiesen wird. Der Wohnraum der Stadtvilla, der eheliche Raum, ist dominiert von Van der Straatens Bilder, jedoch ist Melanie darum bemüht, ihren heimatlichen Raum selbst mitzugestalten und verwehrt dem Tintoretto Bild einen Platz im Wohnzimmer. Innerhalb des Ausgangsraumes ist eine Öffnung durch die Verweisfunktion des Bildes sowie durch Melanies Bewegungen im Raum bereits integriert. Die Ordnung, die durch den Ausgangsraum codiert wird und sich hier in erster Linie auf die Gesetzmäßigkeiten einer arrangierten Vernunfthehe bezieht, wird dadurch bereits zu Beginn der Handlung in Frage gestellt. Die Grenzen des Ausgangsraum stellen sich somit als relativ durchlässig dar. In dem Gespräch über den Tintoretto deutet sich an, dass beide Eheleute in der Lage sind, die Konventionen der aristokratisch-bürgerlichen Gesellschaft zu reflektieren und gegebenenfalls in Frage zu stellen.

Eine Beheimatung Melanies findet innerhalb ihres Zimmers und der Tiergartenvilla statt. Beide verweisen durch ihre in Bezug zu dem ehelichen Raum konträre Gestaltung und Einrichtung auf die bestehende und sich im Laufe der Handlung verstärkende Differenz zwischen den Eheleuten. Durch die Semantik des Gegensätzlichen, der Kopie und Variation spiegelt der Raum Melanies Bemühungen, sich innerhalb eines sozialen Gefüges zu behaupten.

*Innenräume* sind prinzipiell negativ konnotiert und repräsentieren den gesellschaftlichen Rahmen, innerhalb dem sich die einzelne Figur mit ihrer jeweiligen individuellen Rolle

auseinandersetzt. Aufgrund der marginalen Beschreibung der zahlreichen *Wohnräume* steht in *L' Adultera* weniger die Beheimatung der einzelnen Figur im Vordergrund als die individuelle Haltung, die sie gegenüber der direkten Umgebung einnimmt. Melanies Verlassen des ehelichen Wohnraumes ist nicht verbunden mit einer Entwurzelung, sondern stellt einen Akt der Selbsterkenntnis und Selbstverwirklichung dar. Eine Beheimatung findet in *L' Adultera* darum eher über die Auseinandersetzung mit sich selbst und der Welt statt als innerhalb eines familiären oder sozialen Rahmens.

### *Cécile – Der Innenraum als Raum des Rückzugs und der Begegnung*

Céciles *Ausgangsraum* ist bestimmt durch die Gleichzeitigkeit von Dynamik und Raumbegegnung sowie Statik und Raumausgrenzung. Während es Cécile um Rückzug und Isolation geht, ist St. Arnaud um Raumerschließung und Orientierung bemüht. Der Umgang mit dem umgebenden Raum lässt sich in das semantische Feld der Figurencharakterisierung übertragen und verdeutlicht so die Differenz der Eheleute. Durch die Zugfahrt und die dort sichtbar werdenden Rückansichten der Wohnhäuser wird die Thematik des versteckt-Seins, des Privaten, das vor der Öffentlichkeit verborgen wird, angedeutet, die im weiteren Verlauf eine zentrale Rolle in Céciles Umgang mit der Welt einnehmen wird.

Eine Beheimatung Céciles findet weder im Ausgangsraum noch in den Wohnräumen statt. Handlungen, die sich innerhalb der Villa abspielen, verlagern sich nach kurzer Zeit auf den Balkon. Der *Wohnraum* selbst bleibt im Verborgenen und wird nur marginal beschrieben. Er codiert somit Céciles Privatheit, die vor der Öffentlichkeit verborgen werden muss. Innenräume als Räume des gesellschaftlichen Zusammentreffens sind entsprechen negativ konnotiert, da sie eine Begegnung und Auseinandersetzung mit eben dieser möglicherweise wertenden Öffentlichkeit erfordern.

Der zentrale Wohnraumverlust findet in Cécile in der Zeit vor dem eigentlichen Handlungsbeginn statt. Die tatsächliche Heimat stellt für sie der Fürstenhof dar, da sie hier ihr Leben frei von moralischen Sanktionen und Beurteilungen führen konnte. Mit diesem Wohnraumverlust geht für Cécile der Eintritt in eine Gesellschaft einher, deren Akzeptanz sie nur solange erfährt, wie ihre Mechanismen des Rückzugs und des Versteckens funktionieren. Der soziale Raum, innerhalb dem sich Cécile bewegt, stellt sich demnach als äußerst instabil dar. Auf diese Instabilität, auf eine beständig drohende Veränderlichkeit der gesellschaftlichen Einbindung verweist die Dynamik der Zugfahrt zu Beginn der Handlung. Ausgangsraum und Innenraum codieren in Cécile weniger eine bestimmte Ordnung als die Dynamik und Veränderlichkeit des sozialen Raumes, in dem die Balance zwischen Nähe und Ferne, zwischen Raumeignung und

Raumausgrenzung, zwischen Isolation und Teilhabe immer neu ausgelotet werden muss. Zentral ist nicht die Ordnung selbst, sondern der Umgang der Figuren mit dieser. Innerhalb der Innenräume sehen sich die Figuren, insbesondere Cécile, mit ihren individuellen psychosozialen Voraussetzungen konfrontiert und sind dazu gezwungen, sich vor diesem Hintergrund innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens zu positionieren. Innenräume verdichten die zwischenmenschliche Beziehung in einem Raum, der keine „Ablenkung“ durch ein Außen zulässt. Der Fokus liegt hier auf dem Gegenüber selbst, was ein Bestehen innerhalb der Räume in erster Linie für Cécile erschwert.

## 12.2 Heterotopien

### *An und auf dem Wasser*

Der heterotopische Raum an und auf dem Wasser taucht in *Effi Briest* und *L' Adultera* sowie, eingebettet in eine Landpartie, in *Irrungen Wirungen* auf. In allen drei Fällen ist der Topos Wasser ein Motiv, um unter anderem die Befindlichkeiten und Stimmungen der weiblichen Figuren zu verdeutlichen. Dies geschieht, indem mit dem Aufenthalt am Wasser häufig der Versuch einhergeht, sich einer beengenden Situation zu entziehen. Die körperliche Verortung an das Wasser codiert so einen bewussten oder unbewussten seelischen Zustand beziehungsweise ein Mangel- oder Bedürftigkeitsempfinden der weiblichen Figuren. Besonders deutlich wird dies in *Effi Briest* und *L' Adultera*, wobei auch Lene bei ihrer Bootsfahrt und der Landpartie um Abwechslung von ihrem Alltag (als Arbeiterin) bemüht ist. Für Effi und Melanie ist die Bewegung an das Wasser verbunden mit einer (zunächst unbewussten) Abwendung von ihren Ehemännern und einer Hinwendung zu dem „Anderen“. Für beide steht der Wasserraum im Kontrast zu ihrem ehelichen Raum, den damit verbundenen Normen und der dort herrschenden Dominanz des Ehemanns. Als naturnaher Raum entspricht der Wasserraum dem Wesen der Frauen, das in den jeweiligen Ausgangsräumen entworfen wird. Mit ihrem Aufenthalt am beziehungsweise auf dem Wasser befinden sich Effi und Melanie ebenso wie Lene in einem Raum, der ihrem eigentlichen Charakter eher entspricht als der Raum ihres Alltags. Innerhalb dieser Heterotopie können die Frauen dadurch verhältnismäßig frei und ungebunden agieren und einer „Liebe“ begegnen, die zwar der gesellschaftlichen Norm entgegensteht, die jedoch, wenn auch nur temporär, ihre eigentlichen Bedürfnisse befriedigt und sie in ihrer Individualität stärkt.

Mit dem Raum des Wassers wird in allen Fällen eine Form der Gefahr in Verbindung gebracht. Lene gerät auf dem Boot in einen Strudel, der Steuermann in *L' Adultera* verliert für einen kurzen Moment die Kontrolle über das Boot und Effi erlebt am Strand die Naturgewalten und das daraus resultierende Kentern eines Schiffes. Mit dieser Gefahr in Verbindung steht das

treiben-Lassen, dem sich alle drei Frauen hingeben. Dieser Kontrollverlust beziehungsweise die Kontrollaufgabe äußert sich in Lenes und Melanies Fall zunächst in der tatsächlichen physischen Bewegung auf dem Wasser, die den Beginn des psychischen und auch moralischen treiben-Lassens nach sich zieht. Effi Briests treiben-Lassen besteht in der Passivität, mit der sie sich auf die Affäre einlässt. Treiben-Lassen ist ambivalent konnotiert. Einerseits ermöglicht es den Frauen, unabhängig von der bestehenden und im Ausgangs- beziehungsweise Innenraum angelegten Ordnung zu agieren, andererseits geht das treiben-Lassen mit einem für sie gefährlichen Form- beziehungsweise Kontrollverlust einher. Das Motiv verweist somit nicht nur auf eine Befreiung oder auf einen Ausbruch aus tradierten Systemen, sondern auch auf die Bedrohung, die die nur bedingte Handlungsfähigkeit beziehungsweise der fehlende Handlungswillen, also der Kontrollverlust und die Kontrollaufgabe, nach sich ziehen. Die Dynamik des Wassers, dessen Instabilität, die die Frauen wortwörtlich ins Schwanken bringt, trägt zwar zu einer kurzzeitigen Identitätsfindung, zu einer Befreiung aus zugeschriebenen Rollen bei, verhindert jedoch einen langfristigen Aufenthalt in diesem heterotopischen Raum. Zu stark steht er den Normen und Konventionen des sozialen Alltagsraumes entgegen, zu stark ist die Bedrohung, die von der Bewegung auf und an dem Wasser ausgeht.

### *Auf dem Dachboden*

Die Heterotopie auf dem Dachboden erscheint nur in *Effi Briest*, wo sie jedoch eine zentrale Funktion einnimmt. Durch die Verortung des spukenden Chinesen auf den Dachboden wird dieser Raum zum beständig auf das Unten einwirkende Element. An der Auseinandersetzung der Figuren mit diesem Raum wird deren unterschiedliche Wirklichkeitsauffassung deutlich sowie Innstettens und Effis Versuch, die Realität in ihrem Sinne zu gestalten. Während Innstetten dort oben einen „Angstapparat“<sup>1432</sup> installiert, der über die junge Frau wachen soll, verortet Effi im Obergeschoss einen imaginären Tanzsaal, an den sie ihre Vorstellungen von Unterhaltung und Leidenschaft knüpft. Der auf dem Dachboden verortete Spuk, an dem sich der Konflikt des Paares herauskristallisiert, steht im permanenten Zusammenhang mit dem Thema der nicht-Kommunikation: Innstettens gewolltes nicht-Erzählen macht den Spuk zu einem wirklichen Problem, Effis erzwungenes nicht-Erzählen erhöht dessen Gefahrenpotenzial. Der Dachboden und mit ihm der Chinese in all seinen verschiedenen Erscheinungsformen verweist auf eine Unordnung innerhalb des umgebenden Raumes, auf die problematische Ehe, die Umstände deren Zustandekommens sowie die Fehlbesetzung der beiden Eheleute. Er ist zugleich Auslöser als auch Indikator einer sich entwickelnden beziehungsweise bestehenden Unordnung.

---

<sup>1432</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 157.

Der Dachboden ist ein heterotopischer Raum, da hier zum Ausdruck kommt, was innerhalb des Raumes als umgebender ehelicher Raum problematisch ist. In der Auseinandersetzung mit dem Dachboden zeigt sich das Unbewusste und Verdrängte. Die Bereiche des Lebens, die aufgrund der herrschenden Ordnungsstruktur ausgeklammert werden, finden über den Chinesen, den Spuk, die Kommunikation und nicht-Kommunikation über ihn, Eingang in das Leben der Figuren. Das Oben wirkt beständig auf das Unten ein, wodurch es eine Kommentarfunktion für den ehelichen Raum der Innstettens erhält.

### *Bei der Landpartie*

Die Landpartie taucht außer in *Effi Briest* in allen hier untersuchten Romanen auf. Der aufgesuchte Naturraum steht der prinzipiellen Statik des Innenraumes und der dort stattfindenden konventionalisierten sozialen Interaktion entgegen und ermöglicht dadurch den Figuren, für kurze Zeit aus ihrem alltäglichen Raum zu fliehen. Bei der Landpartie entsteht eine Ungezwungenheit und Intimität, die innerhalb des Innen- und Wohnraumes nicht möglich ist. Die Funktion des Ausflugsziels als Fluchraum ist in *Irrungen Wirrungen* besonders deutlich. Lene und Botho sind hier auf der Suche nach Idylle und Einsamkeit jenseits des Stadtraumes und hoffen, dort ihre Zweisamkeit für kurze Zeit ungesehen von einer wertenden Öffentlichkeit zu genießen. Denselben Effekt erhofft sich auch Cécile von ihrer Reise nach Thale, die jedoch nicht in einen heterotopischen Raum führt, sondern Teil des Ausgangsraumes ist. Für die Figuren haben Hankels Ablage und Thale jedoch die gleiche Funktion: Sie sollen Lene und Cécile Abstand zu den Gesetzen, Spekulationen und Wertungen ihrer jeweiligen sozialen Umgebung verschaffen. Sowohl Lene als auch Cécile gelingt dies jedoch nur für kurze Zeit. Die Idylle in *Irrungen Wirrungen* wird durch verschiedene Desillusionierungen gestört und schließlich durch die ankommenden Freunde zerstört. Cécile kann sich während der verschiedenen Ausflüge zwar an der Anwesenheit der anderen Teilnehmer erfreuen und findet Gefallen an dem Umgang mit Gordon, die besuchten Sehenswürdigkeiten, allen voran die verschiedenen Schlösser, erinnern sie jedoch immer wieder an ihre Vergangenheit. Durch diese Kommentarfunktion werden die Ausflugsziele, die während des Aufenthaltes in Thale besucht werden, zu Heterotopien. Als Illusionsheterotopien verweisen Quedlinburg, Altenbrak und der Rodensteiner darauf, dass ein Überblenden der Vergangenheit langfristig eine Illusion bleiben wird. Während des Aufenthaltes in diesen heterotopischen Räumen deutet sich darüber hinaus an, worin Céciles Grenzverletzung, ihr „Vergehen“ besteht: Da sie auf den umgebenden Raum reagiert, gewährt sie Einblick in ihre Psyche. Die kurzzeitige Abwesenheit St. Arnauds und ihre Verärgerung darüber veranlassen sie zudem, Aussagen über den Zustand ihrer Ehe zu machen, was Gordons

„Jagdtrieb“ steigert. Entsprechend sind die Ausflugsziele für Cécile keine Fluchräume, sondern Räume, in denen sie gegen die von *ihr selbst aufgestellten* Grundsätze verstößt und Nähe zu ihrer Umgebung zulässt, vor der sie sich eigentlich schützen will.

In *L' Adultera* stellt der Raum der Landpartie zunächst einen Raum der Unterhaltung, des Späßes dar. Dieser Raum ermöglicht nicht Distanz zu einer Öffentlichkeit wie in *Irrungen Wirrungen* oder *Cécile*, sondern zu dem eigenen Ehemann. Der naturnahe Raum der Stralauer Wiese kommt, ebenso wie der später betretene Wasserraum, dem Wesen Melanies entgegen und steht in Opposition zu dem von Van der Straaten dominierten Innenraum. Durch die Funktion der Stralauer Wiese als Spielraum entsteht hier unter dem Vorwand von Bällewerfen und Blindkuh eine Nähe zwischen Melanie und Rubehn, die unter normalen Bedingungen, innerhalb des alltäglichen Raumes, nur schwer möglich wäre. In Löbbekes Kaffeehaus setzt sich die innere Abwendung Melanies von ihrem Mann fort. Während des Aufenthalts in dem heterotopischen Raum der Landpartie werden somit die Grundlagen für den späteren Grenzübertritt Melanies geschaffen.

Für Lene, Cécile und Melanie ist der Raum der Landpartie zunächst positiv konnotiert. Hier können sich die Frauen ungezwungen und gemäß ihrem eigentlichen Charakter bewegen und agieren. Für Lene steht dabei auch die konkrete räumliche Entfernung der Heterotopie von ihrem eigentlichen heimatlichen Raum im Vordergrund, die ihr Distanz zur Gesellschaft ermöglicht und Heimlichkeit erlaubt. Cécile, zu deren Wesen der Rückzug in sich selbst und der Abstand zu ihrer direkten Umgebung gehört, kann während der Landpartie diese Schutzmechanismen für kurze Zeit ablegen und sich den neuen Freunden öffnen. In beiden Fällen kann jedoch die zeitlich begrenzte Idylle nicht aufrechterhalten werden. Die Realität dringt in Form von Bothos Freunden und durch die Erinnerungsräume der Schlösser in die die Heterotopien ein. Melanie wird durch die Verlagerung von der Stralauer Wiese in das Kaffeehaus und später durch das Ankommen der Jolle am Ufer aus ihrer Distanz zu Van der Straaten wieder in dessen Nähe gebracht. Die heterotopischen Räume der Landpartie, in denen es zu einer Auseinandersetzung der Figur mit ihrer generellen Situation und ihrer Verortung in einem sozialen Rahmen kommt, bestehen somit nur temporär. Alle Heterotopien, die während Landpartien oder Ausflügen betreten werden, haben eine Kommentarfunktion für den umgebenden Raum. Aufgrund des Ausnahmecharakters der Landpartie können hier Aussagen getroffen werden, die innerhalb des alltäglichen Raumes aufgrund der herrschenden begrenzenden Regularien nicht möglich sind.

Die Landpartie in *Stine* stellt keinen Fluchraum dar, sondern ist Teil von Stines Alltagsraum und bestätigt die im Ausgangsraum entworfene Ordnung. Stine bleibt auch bei der Landpartie

verhaftet in ihrer sozialen Rolle als Arbeiterin. Es ist nicht der Ausflug selbst, der eine emotionale Öffnung der Figur bewirkt, sondern Stines Erzählung über diesen, die sie für Waldemar als empfindsames und ihm ähnliches Wesen erscheinen lässt, das das Leben in der Nähe der Natur dem städtischen Treiben mit seinen einfachen Amusements vorzieht. Vor diesem Hintergrund und der entstehenden Nähe zwischen ihnen ist er überzeugt, Stine werde sich auf eine Beziehung und die dazu notwendige Flucht einlassen. Mit seiner Charakterisierung Stines liegt Waldemar zwar nicht völlig falsch, jedoch verkennt er ihre Bindung an die gesellschaftlichen und familiären Strukturen, die Stine nicht hinter sich lassen will. Auch wenn die Landpartie hier nicht während der erzählten Zeit stattfindet und von dem Paar nicht gemeinschaftlich unternommen wird, so entsteht durch sie doch ein temporärer Raum, in dem sich die Figuren einander annähern und der einen Kontrast bildet zu der momentan bestehenden Ordnung. Während Stine jedoch einen tatsächlichen Fluchtraum, wie ihn Waldemar entwirft, nicht benötigt, versteift sich Waldemar auf die Vorstellung eines solchen, deren Vorbild er in dem Raum der erzählten Landpartie sieht.

#### *Auf Hochzeitsreise und Kur*

Die Reisen, die Melanie, Effi und Käthe unternehmen, sind geprägt von einer körperlichen Krisen- beziehungsweise Umbruchsituation. Der betretene Reiseraum entspricht dadurch einer Heterotopie im Sinne *Foucaults*, da hier Körperlichkeit beziehungsweise Sexualität ausgelagert wird und eine Normierung und Normalisierung von Physis und Psyche angestrebt wird.

Für Melanie geht ihre Hochzeitsreise einher mit dem Verlassen des Ehemannes und des heimatischen Raumes. Sie flüchtet über die Berge und hofft dort auf einen Neubeginn mit Rubehn. Innerhalb dieses heterotopischen Raumes kann sich Melanie als Individuum behaupten und entsprechend ihrem eigentlichen Wesens agieren. Der Süden, der Raum jenseits der Berge, wird als Fluchtraum des frisch verliebten Paares mit wahrer Liebe und Leidenschaftlichkeit konnotiert. Als Abweichungs- und Krisenheterotopie wird er jedoch gleichzeitig in Verbindung gebracht mit körperlicher Degeneration: Hierhin wird die problematische Schwangerschaft, das körperliche und emotionale Leiden sowie die schwierige Geburt ausgelagert.

Effi und Käthe werden aufgrund ihrer Kinderlosigkeit zur Kur geschickt. Beide Frauen entsprechen nicht den an sie herangetragenen Erwartungen, für Nachkommen zu sorgen. Durch die Kur soll dieses „Fehlverhalten“ korrigiert werden. Sie gehört dadurch zu dem System der prinzipiellen Ordnung, innerhalb derer sich die Frauen bewegen. In *Effi Briest* ist der Kurraum in erster Linie als Abwesenheitsraum Effis konzipiert. Diese Abwesenheit während des Kuraufenthaltes nimmt Effis Verschwinden aus dem ehelichen Raum vorweg. Nach ihrer Rückkehr

wird es keinen weiteren Kontakt mehr zwischen den Eheleuten geben. Auch wenn die konkreten Räumlichkeiten, die während der Kur betreten oder bewohnt werden, nicht näher beschrieben werden, bilden sie gemeinsam einen Gegenraum, dessen Existenz die Bedingungen und die Ordnung des (ehelichen) Raumes stört. Dies ergibt sich in erster Linie daraus, dass Effi in diesem Raum der Geheimrätin Zwicker begegnet, in der Innstetten eine Gefahr sieht. Sie scheint Effi negativ zu beeinflussen und Charakterzüge in ihr zu verstärken, gegen die Innstetten vorzugehen versucht.

Die verschiedenen Kur-, oder allgemeiner Reiseräume, sind nicht nur räumlich entfernt von dem alltäglichen, ehelichen Raum, sondern verweisen auch auf eine emotionale Entfernung innerhalb der Ehen. Melanie entzieht sich dieser durch die Flucht mit Rubehn, Käthe und Effi sind gezwungen, gegen die Kinderlosigkeit der arrangierten Ehe vorzugehen. Allen Reiseräumen gemein ist, dass der konkrete Raum nicht oder nur ansatzweise beschrieben wird. Wesentlicher als die Räumlichkeit selbst ist deren Funktion: Der Reiseräum ermöglicht Abwesenheit. Für Melanie ist diese Abwesenheit nötig, um einen neuen Lebensabschnitt zu beginnen. Botho und Innstetten müssen sich, in Abwesenheit der Gattin, mit Problematiken auseinandersetzen, die die Ehen bedrohen: Sei es die Erinnerung an die ehemalige Geliebte oder das Offenbarwerden der außerehelichen Beziehung. Die außerfiktionale Begründung des innerfiktionalen Sachverhaltes ist in *Irrungen Wirrungen* und *Effi Briest* somit ähnlich: Die Frauen müssen weg sein, um ein bestehendes Geheimnis aufzudecken oder, in Bothos Fall, den Versuch zu unternehmen, sich von diesem emotional zu distanzieren. Dass die Abwesenheit der Frauen mit einer degenerierten Physis begründet ist, verweist auf die prinzipielle Ordnung des ehelichen Raumes, auf die Problematik einer arrangierten Ehe sowie das zeitgenössische Frauenbild und den damit verbundenen Anforderungen. Dem Kur- und Reiseräum kommt dadurch nicht nur eine Kommentarfunktion für den inner- sondern auch für den außerliterarischen Raum zu.

### *Auf dem Balkon*

Der Platz auf dem Balkon ist in den hier untersuchten Romanen ein häufig aufgesuchter Raum, in dem sich die weiblichen Figuren bewusst oder unbewusst in ansprechender Atmosphäre inszenieren und in dem es zu Begegnungen mit dem „anderen“ Mann kommt. Gordon, Rubehn und Crampas sind von dem Anblick der Frauen auf dem Balkon fasziniert. Vor allem Gordon überträgt seine anzüglichen Raumassoziationen auf Cécile und gerät durch den Besuch auf dem Balkon noch stärker in ihren Bann. Melanies Stolz, der Ausblick auf den Garten, begeistert Rubehn ebenso wie ihre gemeinsame Wagner Leidenschaft, die auf dem Balkon offenbar wird. Der „Fremde“ knüpft damit an all das an, was Melanie an der Tiergartenvilla und der Veranda



schätzt. Hier kann sie ihren Interessen nachgehen, die der Ehemann nicht teilt. Durch Rubehns Erscheinen auf dem Balkon wird eine Leerstelle besetzt, die Melanie durch den Abstand zu ihrem Mann bewusst geschaffen hat. Auch Crampas ist angetan von der jungen Baronin auf der Terrasse. Sie zeigt sich als verführerische und kokettierende Dame, deren Bedürfnis nach Unterhaltung Crampas nur zu gerne entgegenkommt.

In allen Fällen wird der Balkon als naturnaher Raum in Verbindung gebracht mit dem eigentlichen Wesen der Frauen, das im Ausgangsraum entworfen ist. Céciles Verortung auf dem Balkon zeigt ihren Versuch, das Private, das heißt ihren Wohnraum sowie ihre Vergangenheit, zu schützen. Gleichzeitig offenbart der umgebende Raum jedoch ihr Bedürfnis nach Selbstinszenierung und Huldigung. Die Veranda der Tiergartenvilla in *L' Adultera* entspricht Melanies Faszination für Exotik und spiegelt ihren Bezug zu einem Außen. Auch Effi als „Tochter der Luft“<sup>1433</sup> entspricht der Aufenthalt in einem naturnahen Draußen.

Die räumliche Offenheit des Balkons ermöglicht Gespräche und Begegnungen, die unabhängig von denjenigen Normen stattfinden, gegen die die Frauen, alle auf unterschiedliche Weise, anzutreten versuchen. In der Folge entwickelt sich auf dem Balkon eine Annäherung zwischen den Frauen und den hinzukommenden „fremden“ Männern. Die gültigen Regeln der sozialen Interaktion scheinen aufgehoben oder gelockert. Befördert wird dies durch eine bestehende Unordnung oder in Form einer Unvorbereitetheit. Diese Unordnung ist jedoch in keinem der Fälle negativ konnotiert. Vielmehr dient sie der Legitimation einer unbefangenen Begegnung, bei der es zu Aussagen oder Offenbarungen kommt, die unter „normalen“ Bedingungen, also innerhalb eines sozial streng reglementierten Innenraumes, für Irritationen sorgen würden. Die Öffnung des Raumes begünstigt somit eine Offenheit der Figuren. In *Cécile* wird dies an dem Gespräch mit dem Dorfprediger deutlich, in dem Cécile ihre Gedanken und Befürchtungen äußert. Der Plauderei zwischen Melanie und Rubehn scheint die Atmosphäre auf dem Balkon ebenfalls gut zu tun. Die Barrieren zwischen dem Hausfreund und der verheirateten Frau sind hier weniger präsent und die gegenseitige Sympathie wird relativ schnell offenkundig. Auch mit Rieckchen kommt es zu einem Gespräch über den umgebenden, ehelichen Raum, bei dem die Freundinnen in vertrauensvoller Atmosphäre über Van der Straaten sprechen. Die Begegnungen und Gespräche auf dem Balkon kommentieren zwar direkt oder indirekt den umgebenden Raum, stellen dessen Bedingungen jedoch nicht grundsätzlich in Frage oder brechen mit diesen. Die prinzipiellen Grenzen des gesellschaftlich Akzeptierten werden innerhalb des Balkonraumes noch nicht übertreten. Der Dorfprediger reguliert aktiv Céciles Offenheit und Emotionalität. Die Anwesenheit der Freundinnen und der Tochter in *L' Adultera* ebenso wie die Innstetters in *Effi*

---

<sup>1433</sup> Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1998, S. 7.

*Briest* lassen auch hier eine Kontrollinstanz präsent sein. Die Gespräche bleiben ebenso wie der Raum im Dazwischen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, zwischen Offenheit und (geforderter) Zurückhaltung. Folglich behalten die gesellschaftlichen Regularien auf dem Balkon zumindest teilweise ihre Gültigkeit.

### *Zum Friedhof*

Der Weg zum Friedhof bildet sowohl in *Irrungen Wirrungen* als auch in *Stine* den Abschluss einer vorangegangenen nicht standesgemäßen Beziehung. In *Stine* endet diese mit dem Suizid Waldemars, zu dessen Begräbnis Stine fährt, in *Irrungen Wirrungen* wird durch Bothos Kranzniederlegung und seine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit die Beziehung zu Lene endgültig zur Erinnerung. Der Raum rund um den Friedhof ist in beiden Fällen heterotopisch und steht dem umgebenden Raum konträr gegenüber. In *Irrungen Wirrungen* zeigt sich dies einerseits an der ungewöhnlichen Beschreibung des Stadtbildes durch den Erzähler, andererseits an Bothos selektiver Raumwahrnehmung. Stine bleibt zwar auch in diesem heterotopischen Raum das Merkwürdige innerhalb des Gewöhnlichen, die Umgebung des Friedhofs unterscheidet sich jedoch von ihrem alltäglichem, heimatlichem Raum, da das Nebeneinander zweier Ordnungs- und Normensysteme in der Heterotopie nicht möglich ist. Dieses Nebeneinander ist wesentlich für Stines Ausgangsraum und basiert auf Mechanismen des Öffnens und Schließens, die Privatheit bei gleichzeitiger sozialer Einbindung ermöglichen. Durch das Begräbnis kann sich Stine dieser Mechanismen nicht bedienen, sie selbst ebenso wie ihre Beziehung zu Waldemar werden in einen öffentlichen Raum verlagert und sie tritt notgedrungen in Erscheinung. Ähnliches geschieht in *Irrungen Wirrungen*. Botho nimmt in dem umgebenden Raum Erinnerungsstücke wahr, die die Beziehung zu Lene noch einmal präsent werden lassen. Somit wird auch diese Beziehung, die während ihres Bestehens ausschließlich im Privaten gelebt werden konnte, für kurze Zeit in einen öffentlichen Raum verlagert, wenn auch nur vermittelt durch Bothos Raumwahrnehmung. Der Friedhofsraum kommentiert so den umgebenden Raum, da das bisher Verborgende nach Außen, in eine Öffentlichkeit dringt und die Figuren zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst und der Vergangenheit zwingt.

Beide Raumwechsel, die Wege zu den Friedhöfen, führen Botho und Lene durch den Stadtraum Berlin, in dem die städtebaulichen Gegebenheiten mit der Standesgrenze zwischen Adel und Arbeiter korrelieren. Mit den Fahrten verlassen die Figuren den eigenen, zugewiesenen und betreten einen fremden Raum, was sich in beiden Fällen als beschwerlich gestaltet. Die Wege in die Sphäre des/r (ehemaligen) Geliebten, eine Annäherung an dessen/deren soziales Umfeld sind mit Anstrengung und Überwindung verbunden. Sie erfordern eine Konfrontation mit

verschiedenen inneren, emotionalen und äußeren, räumlichen Barrieren, die nur teilweise überwunden werden können und so die prinzipielle Problematik der Beziehungen codieren, vor der sich die Liebenden zuvor verschließen konnten. Diese Barrieren manifestieren sich in den topographisch weit voneinander entfernten Teilräumen, die den unterschiedlichen Ständen zugewiesen sind, sowie in der Beschwerlichkeit der „Reise“ selbst. Während des Bestehens der Beziehungen ist eine kurzzeitige Überblendung der Differenzen möglich, entsprechend tauchen die Wege der Figuren zueinander hin in der Narration nicht oder nur marginal auf und werden, wenn überhaupt, ohne eine wertende Konnotation beschrieben. Die beiden Fahrten in den heterotopischen Raum des Friedhofs machen jetzt jedoch deutlich, wie groß die (sozialen) Unterschiede zwischen den adligen Herren und den Arbeiterinnen tatsächlich sind und welche Anstrengungen sie von dem Einzelnen erfordern. Stines sich verschlechternde Physis verdeutlicht diesen „Leidensweg“ besonders eindrücklich.

### 12.3 Schwellenräume

#### *Der Schloon – Effi Briest*

Die Schlittenfahrt zurück von der Oberförsterei wird von einem unterirdischen Rinnsal, dem Schloon, unterbrochen. Zu Beginn der Fahrt, in dem Gespräch mit Sidonie, zeigt sich Effis veränderte Haltung. Sie ist sich zunehmend ihrer Identität als Frau bewusst und realisiert, dass ihr Leben in Kessin und ihre Ehe nicht ihren Hoffnungen entsprechen. Der Schloon schafft einen Raum, in dem sich Crampas der unzufriedenen Ehefrau nähern kann. Durch die uneindeutigen Aussagen der Anwesenden über das Wesen des Schloons wird dieser Raum mit einer ähnlichen Semantik wie der Dachboden belegt. Kruses Antwort überträgt die Konnotation des Geheimnisvollen, des nicht-Kommunizierbaren auf den sich öffnenden Raum und Sidonies Erklärung stattet den Schloon mit der Eigenschaft der Heimlichkeit, des nicht-Sichtbaren aus. Bei dem anschließenden Umweg durch den Wald, die Konsequenz der unmöglichen Weiterfahrt durch den Schloon, kommt es zur körperlichen Annäherung zwischen Crampas und Effi, dem Ehebruch. Auf Crampas' Kuss lässt Effi sich weitestgehend passiv ein, scheint überwältigt von ihm und der bedrückenden Atmosphäre in der Kutsche und des dunklen Waldes zu sein. Ihr Grenzübertritt besteht somit in erster Linie darin, sich nicht gegen die Avancen des „Anderen“ zu wehren und sich treiben zu lassen. Der Schloon als Auslöser der Personenkonstellation im Schlitten ist das Sinnbild des bedrohlichen Soges, in den Effi nach und nach geriet, in den sie von Innstetten, Crampas und ihrer Mutter hineingedrängt wurde.<sup>1434</sup> Mit dem Ehebruch bricht Effi mit der gültigen Norm und Moral. Dieser Grenzübertritt manifestiert sich topologisch in

---

<sup>1434</sup> Vgl. H. Ohl, *Bild und Wirklichkeit*. Heidelberg 1968, S. 218.

dem Verlassen des ehelichen Innenraumes und dem Aufenthalt in einem Außenraum. In den Schwellenraum ist sowohl das Innen als auch das Außen integriert. Dadurch sind innerhalb des Schwellenraumes auch die beiden, im Ausgangsraum angelegten, topologischen Teilmengen der Geschlossenheit und der Offenheit präsent, die mit der semantischen Gegensätzlichkeit von Glück und Gefahr korrespondieren. Effis Grenzübertritt und ihre prinzipielle Hinwendung zum Außen und zur Offenheit entfernen sie somit noch weiter von dem in Hohen-Cremmen empfundenen und erhofften Glück.

#### *Stines Zimmer – Stine*

In Stines Zimmer kommt es zu einem Grenzübertritt durch Stine und durch Waldemar. Waldemar ignoriert dabei die von Stine errichteten Barrieren und verkennt die enge Bindung an ihre gesellschaftliche Rolle. Indem Stine Waldemars Vorschlag, zu fliehen, ablehnt, entscheidet sie sich für eines der beiden, im Ausgangsraum angelegten, Ordnungssysteme und gegen das Nebeneinander von offizieller Norm und persönlicher Moral. In dem Bruch der an sie herangetragenen Erwartungen besteht der Grenzübertritt Stines. Aus Sicht des Lesers und des Geliebten verlässt sie den Teilbereich des Gewöhnlichen und wechselt in denjenigen des Merkwürdigen. Damit bestätigt sie jedoch ihre von Beginn an gültige Beschreibung als das Merkwürdige innerhalb des Gewöhnlichen. Der Grenzübertritt ist somit innerfiktional zwar folgenschwer, stellt jedoch die logische Konsequenz ihrer Charakterisierung und Verortung dar.

#### *Das Palmenhaus, das Feuer und die Treppe – L' Adultera*

Der erste Schwellenraum, die Laube im Palmenhaus, weist eine semantische Ähnlichkeit zu Melanies Ausgangsraum auf. Sie verhindert durch ihre Geschlossenheit ein gesehen-Werden und bildet so innerhalb des Palmenhauses ein weiteres Innen. Ähnlich wie Effi Briest empfindet Melanie ein Gefühl der Enge und der Bedrohung aufgrund des Mangels an Luft und Licht. Auch sie lässt sich in der Folge relativ passiv auf die Annäherung Rubehns ein. Sie bricht damit mit der gültigen Ordnung und begeht Ehebruch. Dessen Konsequenzen werden bei dem tatsächlichen Verlassen des ehelichen Raumes auf der Treppe vorweggenommen. Hier erprobt Melanie die Bewältigung der gesellschaftlichen Sanktionen, indem sie allein und ohne Hilfe die dunkle Treppe hinuntersteigt. Zuvor veranschaulichen das Feuer und damit verbunden das Motiv der Temperaturen, Melanies Bestreben, nun aktiv für die Gestaltung ihrer Lebensumstände zu sorgen und selbstsicher ihren Weg zu gehen. Mit dem Verlassen des ehelichen Raumes überschreitet Melanie die im Ausgangsraum angelegte Grenze zwischen drinnen und draußen, verortet sich innerhalb des Außen neu und betritt einen semantisch positiv besetzten Teilbereich, der das Gelingen der Ehe mit Rubehn vorwegnimmt.

### *Das Jeu – Irrungen Wirrungen*

Der Schwellenraum in *Irrungen Wirrungen* öffnet sich für Lene durch die Ankunft der Kameraden Bothos. Durch seine Namensgebung, mit der er Lene den professionellen Mätressen gleichsetzt, verlässt sie den Teilbereich versteckt-Seins und betritt *sichtbar* den Raum, der Bothos soziale Wirklichkeit repräsentiert. Als Agnes Sorel wird sie, entgegen ihrer Verortung im Ausgangsraum, zu einem da-Sein und einem da-Bleiben gezwungen. Damit wird ihre Bindung an die Topologie des nicht-sichtbar-Seins zwar innerhalb des Schwellenraumes kurzzeitig aufgehoben, sie selbst als Individuum bleibt jedoch im Verborgenen.

### *Das Opernhaus und der Salon – Cécile*

Gordon übertritt mit seinem Eindringen in die Theaterloge die von Cécile gezogene persönliche Grenze und verletzt die gesellschaftlich angemessene Form. Als er Cécile am selben Abend nach Hause folgt, steigert sich sein Grenzübertritt zur Raumaneignung. Sein Verhalten, weder ihren privaten Raum noch ihre Privatsphäre zu respektieren, zwingt Cécile zu einem Grenzübertritt, zu einer eindeutigen Positionierung. Sie muss die so sorgsam geheim gehaltene Vergangenheit ansprechen, um Gordons Motive aufzudecken und sich gegen dessen Besitzanspruch zu wehren. Mit ihrer Positionierung und der Beendigung einer Bewegung im Raum geht eine nichträumliche Positionierung und Stellungnahme einher. War Cécile bisher darum bemüht, sich allzu großer Nähe zu entziehen, zeigt sie sich nun selbstbewusster und entwaffnet Gordon durch die Reflexion ihrer Situation. Sie verlässt das semantische Feld der Raumaussgrenzung und betritt dasjenige der Raumaneignung. Innerhalb des Schwellenraumes, dem privaten Salon, wird sie genötigt, sich aktiv um einen Bezug zur Welt zu bemühen und sich innerhalb der Gesellschaft zu verorten.

## 12.4 Außenräume

### *Die Stadt*

Der städtische Raum repräsentiert in allen hier untersuchten Fällen den Raum der Öffentlichkeit und der Gesellschaft. Die Figuren sind innerhalb dieses Raumes mit einer umgebenden Welt konfrontiert und entscheiden sich gegen den Aufenthalt in dem heimatlichen Wohnraum oder einem vermeintlich sicheren Innenraum. Gründe dafür sind in den meisten Fällen die mit dem Wohnraum in Verbindung stehenden sozialen oder familiären Verpflichtungen, denen sich die Figur durch ein Verlassen des Innenraumes entzieht. Findet eine Bewegung durch den Außenraum statt, macht diese es möglich, die momentane Situation zu reflektieren und die eigene Verortung zu überdenken. Innerhalb des städtischen Raumes ist die sich bewegende Figur konfrontiert mit verschiedenen Sinneseindrücken, die sie entweder bewusst sucht oder die unvermittelt auf sie einwirken. Diese Eindrücke und gegebenenfalls auch daraus gezogene Schlüsse

machen es möglich, auf die innere Verfassung der Figuren zu schließen. Prinzipiell steht bei allen Eindrücken nicht das Objekt der Wahrnehmung im Zentrum, sondern dessen Wirkung auf das *Subjekt*. Der umgebende Raum, das Rechts und Links, die Eindrücke der sich verändernden Stadt sind immer auf die wahrnehmende Figur bezogen, auf deren Perspektive.<sup>1435</sup> Insbesondere bei Innstettens Weg durch die Kessiner Dünen zeigt sich diese Subjektivität des Räumlichen. Ordnungsbegriffe oder scheinbar feststehende Orientierungspunkte, wie Orts- oder Straßennamen, strukturieren zwar den geografischen Raum, erhalten aber ihren Zeichencharakter durch die subjektiven assoziierenden Reflexe der Figuren, die sich mit diesen konfrontiert sehen.<sup>1436</sup> Zu diesen symbolischen Bildern, deren Sinn die Figuren in einem erinnernden oder reflektieren Prozess aktualisieren,<sup>1437</sup> kommen diejenigen Zeichen, die den Figuren selbst nicht zugänglich sind und lediglich durch den Leser erschlossen werden.

Der Weg durch die Stadt wird in allen hier untersuchten Romanen zu einem Weg zu sich selbst und einer Konfrontation mit der direkten Umgebung. In allen Fällen treffen die Figuren nach dem Weg durch die Stadt eine mehr oder weniger elementare Entscheidung, die ihren weiteren Lebensweg bestimmt. Durch die *Begegnung* mit dem Außen kommt es also zu einer *Bewegung* des Inneren. Die Eindrücke, die während des Weges durch die Stadt auf die Figur einwirken, wirken in deren Psyche nach und setzen einen Reflexionsprozess in Gang. Innerhalb des Innenraumes, in erster Linie verstanden als Wohnraum, bleiben die meisten Figuren auf sich selbst zurückgeworfen. Sie befinden sich in einem sicheren, vertrauten Raum, der ihre soziale Rolle widerspiegelt und bekräftigt. Die innerpsychische sowie die physische Bewegung fällt hier weniger signifikant aus. Es bedarf der Konfrontation und der Beeinflussung durch ein Außen, um die gewohnten (Denk-) Strukturen zu verlassen. Die Beispiele der männlichen Figuren veranschaulichen jedoch, dass die auf dem Weg getroffenen Entscheidungen nicht zwangsläufig richtig oder vernünftig sind. Vielmehr zeigt sich, wie *vorherbestimmt* die Art und Weise der Reflexion und die daraus abgeleitete „Lösung“ ist. Die Begegnung mit der umgebenden Welt wird von den Männern bewusst in den Dienst der eigenen Interessen gestellt, der Raum als „Zeichen“ für die Verfolgung der eigenen Ziele gedeutet. Die Bewegung des Inneren und die vorausgehende Bewegung durch das Außen bleibt dadurch in relativ engen Grenzen. Keiner der Männer überwindet die geltenden (Denk-) Strukturen oder stellt diese grundsätzlich in Frage.

Bewegungen durch den Raum werden mehrheitlich von männlichen Figuren unternommen. Melanie und Lene stellen davon eine Ausnahme dar und zeigen sich auch in Bezug auf ihre Eigenständigkeit und ihre Charakteristik von Effi und Cécile verschieden. Sie sind nicht nur

---

<sup>1435</sup> Vgl. H. Ohl, *Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes*, Heidelberg 1968, S. 203.

<sup>1436</sup> Vgl. ebd., S. 206.

<sup>1437</sup> Vgl. ebd., S. 217.

physisch aktiver, sondern auch im Hinblick auf die Verfolgung ihrer persönlichen Ziele. Effi und Cécile bewegen sich innerhalb der erzählten Welt kaum durch den städtischen Raum. Sie bleiben fixiert auf den ihnen zugewiesenen (Innen-) Raum beziehungsweise wählen diese Verortung aus Selbstschutz freiwillig. Beide Frauen wissen um die Bedrohung, mit der sie innerhalb des Stadtraumes konfrontiert werden könnten, und ziehen den Platz am Fenster beziehungsweise den Aufenthalt auf dem Balkon einer solchen Auseinandersetzung vor. Eine derartige Bewegungslosigkeit bekräftigt die Frauen in ihrer sozialen Rolle. Cécile als ehemalige Fürstengeliebte und Effi als Ehebrecherin sind lediglich geduldete Randfiguren der Berliner Gesellschaft. Die Stadt bleibt in beiden Fällen ein *anonymer* Außenraum, der von einer ebenso anonymen und dennoch wertenden Gesellschaft getragen wird. Entsprechend erhält der Leser keinen beziehungsweise kaum Einblick in den die Frau umgebenden Stadtraum. Er wird lediglich durch die Perspektive des sich bewegenden Mannes vermittelt und bleibt auf dessen Wahrnehmungsmuster beschränkt.

#### *Der touristische Raum*

Sowohl die touristischen als auch die fremden Räume befinden sich entfernt von den jeweiligen Alltagsräumen der Figuren und deren Beheimatung, bestätigen jedoch umso stärker die prinzipiellen Ordnungssysteme, innerhalb derer die Figuren agieren. Während Effi Briests Hochzeitsreise bleibt der konkrete Raum außen vor und taucht innerhalb der Handlung nur am Rande auf. Im Vordergrund steht das Verhalten der Figuren angesichts des Raumes sowie die Assoziationen, die dieser auslöst. Venedig dient als klischeehaftes, romantisches Reiseziel, vor dessen Kulisse Effi an ihrer Vorstellung einer glücklichen Ehe festhält. Tatsächlich wird während der Hochzeitsreise jedoch die Differenz der Eheleute deutlich. Als Raum der kulturhistorischen Ansammlung trägt Venedig in erster Linie zu Innstettens Selbstinszenierung und zu der Festigung seiner Rolle als Erzieher bei. Auch in Rügen kann Effi sich nicht der sie bestimmenden Struktur entziehen. Das Dorf Crampas sowie die Opfersteine halten die Vergangenheit präsent und mahnen deren Auswirkungen auf die Gegenwart. Erinnerung und Reflexion weisen den an sich neutralen Raumelementen Bedeutung zu und lassen den ländlichen Außenraum zu einem Raum des Irrationalen, des Mystischen und Gefährvollen werden. Eine Flucht vor der Vergangenheit, vor der in Kessin empfunden Bedrohung, ist nicht möglich. Diese Erfahrung steuert Effis Raumempfinden. Sie nimmt die Umgebung nicht mehr als positiv, sondern als dekadent wahr. Hohen-Cremmen zählt ebenfalls zu den touristischen Räumen, wengleich es die einzige mögliche *Beheimatung* Effis darstellt. Nur hier fühlt sie sich nicht bedroht von Elementen des Unheimlichen. Die ausführliche Beschreibung des Außenraumes in Hohen-Cremmen setzt

diesen Raum in Kontrast zu allen übrigen Wohnräumen, in denen sich Effi aufhält. Anders als beispielsweise Kessin zeigen sich in der Raumbeschreibung hier beinahe keine Leerstellen. Effi kann sich unabhängig von tatsächlichen oder imaginierten (Raum-) Vorstellungen frei bewegen. Durch die wiederholte Nennung der immer gleichen Raumelemente entsteht eine Tiefenstruktur, die die enge Bindung Effis an den Raum ihrer Kindheit deutlich macht. Rügen und Venedig dienen im Vergleich dazu lediglich der Errichtung einer Bühne, auf die die Figuren ihre Ängste, Selbstzweifel und Bedürfnisse verlagern. Innerhalb der touristischen Räume kommt es in *Effi Briest* zu Formen der Reflexion, auch wenn diese für die Figur selbst nicht vollständig greifbar oder rational zugänglich sind. Durch den vermeintlichen Ausnahmecharakter findet eine Auseinandersetzung mit dem vermeintlich entfernten Alltag, eine Überprüfung der eigenen Erwartungen und Hoffnungen statt. Die Reise entfernt die Figuren zwar von ihrer heimatlichen Verortung, nicht jedoch von ihrer sozialen Rolle.

Der touristische Raum in *Cécile*, der Harz und genauer die nähere Umgebung des Hotels Zehnpfund, verweist zunächst auf die verschiedenen Formen der Raumwahrnehmung und den daraus ableitbaren Umgang der Figuren mit der sie umgebenden Welt. Die Formen der Raumeignung und Raumdeutung, wie sie durch St. Arnaud und Gordon geschehen, lässt sich übertragen auf deren Umgang mit Cécile. Beiden geht es darum, der vermeintlich interessierten Schülerin ihre Sicht auf die nähere Umgebung näherzubringen. Gordon zeigt sich dabei, anders als der Ehemann, als zumindest bemüht, auf die Interessen Céciles einzugehen. Die Geschichten des Hexentanzplatzes und der Rosstrappe, auf die in zahlreichen Gesprächen Bezug genommen wird, deutet den weiteren Verlauf der Handlung an und spiegelt die Beziehungen zwischen den Figuren. Es entsteht eine Tiefenstruktur, die insbesondere die Funktion hat, den Themenkomplex der Jagd und der Bedrohung aufzurufen, der die Beziehung zwischen Gordon und Cécile grundlegend charakterisiert. Als touristischer Raum, als Raum, in dem sich die Figuren nur für einen begrenzten Zeitraum aufhalten, kommt der Harz Céciles Grundbedürfnis nach Rückzug und unverbindlicher Unterhaltung entgegen. Der Raum ermöglicht es unter anderem, den Fokus von den Figuren auf die nähere Umgebung zu lenken und so ein zu-nahe-Kommen zu verhindern.

Ähnlich wie der touristische Raum Rügen in *Effi Briest* ist auch der Harz ein höchst ambivalenter Raum. Er bewegt sich zwischen Kulturlandschaft und mythologisch aufgeladenem Naturraum, der in *Cécile* zusätzlich die Züge der Industrialisierung trägt. In beiden Fällen zeigt sich das Reiseziel nicht als eindeutig entfernt von dem städtischen Raum, sondern ist durch die touristische Erschließung eingebunden in dessen Strukturen und nicht als „unberührte“ Natur aufzufassen. Entsprechend sind die prinzipiellen Normen und Konventionen auch fern ab der



Stadt gültig. Die Figuren agieren auch während der Reise entsprechend ihrer gesellschaftlichen Rolle, entsprechend ihren subjektiven Prämissen und können sich der prinzipiellen Ordnung nicht entziehen. Dennoch bildet der touristische Raum in *Effi Briest* und in *Cécile* einen Gegenpol zu dem städtischen Raum. Durch mythische Aufladungen, die sich in *Effi Briest* in erster Linie während des Aufenthaltes in Rügen zeigen, wird der ländliche Raum zu einem Raum des Irrationalen. Geister, Hexen, Sagengestalten, sprich das Unheimliche, werden sichtbar und nehmen die konkrete Bedrohung, mit der sich die Frauen im weiteren Verlauf konfrontiert sehen, vorweg. In beiden Fällen verweisen die Mythen der Landschaft auf die Vorgänge zwischen den Figuren: Im gegenwärtigen Erleben der Figuren aktualisieren sich die historischen Ereignisse.

### *Der fremde Raum*

Bei der Untersuchung des fremden Außenraumes wird unterschieden zwischen dem zivilisierten fremden Raum und dem exotisch-wilden fremden Raum. Der zivilisierte fremde Raum Amerika wird auf zweierlei Weise in die Romanwelten integriert. Einmal als Vorstellungsraum, in den die Hoffnungen auf ein besseres Leben verlagert werden, einmal als Erfahrungsraum, aus dem die Figuren mit einer liberalen Haltung zurückkehren. Die Kausalität des Auslandsaufenthaltes und einer fortschrittlichen Gesinnung wird nicht direkt thematisiert, sondern ergibt sich aus dem indirekt aufgerufenen Klischee des „Landes der unbegrenzten Möglichkeiten“, dessen Fortschritt, Modernität und Liberalität dem Konventionsglauben und Ordnungsgefüge Deutschlands entgegengestellt werden. Rexins Äußerungen in *Irrungen Wirrungen* machen deutlich, dass dazu die imaginierte typische Landschaft der USA ebenso wie der verheißungsvolle Kalifornische Goldrausch beitragen. Das Land selbst wird in den Texten nicht näher erwähnt. Rexins Vorstellungen sind die einzigen Beschreibungen, die in den hier untersuchten Romanen auftauchen. Die bloße Nennung Amerikas genügt sowohl für die Figuren als auch für den (zeitgenössischen) Leser, um ein bestimmtes Bild und spezifische Assoziationen auszulösen. Für die Romanwelt ergibt sich dadurch ein Raum, der, angereichert mit individuellen und besonders mit gesellschaftlich verbreiteten und anerkannten Projektionen, dem „Hier“ gegenübergestellt wird. Durch die ambivalente Charakterisierung Gideons und Rubehns, die beide einige Zeit in Amerika lebten, zeigt sich jedoch, dass das verheißungsvolle Land, und damit verbunden der Fortschritt, auch Aspekte der Banalität und des Langweiligen in sich trägt. Rubehns Kälte und Gideons Anständigkeit lassen sie zwar über moralische Zweifelhafigkeiten hinwegsehen, machen sie zu toleranten und fortschrittlichen Ehemännern, ihnen fehlt es jedoch an Typik und gesellschaftlicher Raffinesse. Die Charakterisierung der Männer lässt sich auf diejenige des Landes übertragen, aus dem sie zurückkehrten. In Kontrast zu dem fernen Raum,

Amerika, erscheint der vertraute, heimatliche Raum, das preußische Berlin, zwar als standes- und moralrigide, besitzt jedoch eine beinahe liebenswürdige Eigentümlichkeit, die vielleicht kein Glück jenseits der Standesgrenzen oder losgelöst von sozialen Direktiven erlaubt, dem Einzelnen letztlich aber eine Heimat bietet und *individuelle* Zufriedenheit ermöglicht, sofern er bereit ist, für diese einzustehen, diese zu verteidigen oder im Sinne Wüllersdorfs im „kleinen und kleinsten“<sup>1438</sup> zu finden.

Auch der exotisch-wilde fremde Raum erscheint in den hier untersuchten Romanen als ambivalent. Persien, Afrika und Indien verschwimmen in den Vorstellungen der Figuren zu einer gemeinsamen „Fremde“, die fern ab der hiesigen Zivilisation lokalisiert wird und dadurch Elemente des Exotischen und teilweise Unheimlichen trägt. Den „pechschwarzen Kerle[n]“<sup>1439</sup> sowie den persischen Ministern wird jeglicher Anstand, Sitte und Moral abgesprochen. Während Baronin Snatterlöw eindeutig pejorativ über die Kulturlosigkeit spricht, wertet Innstetten genau dies positiv. Auf die berufliche Auszeichnung, die ihn noch stärker an das System bindet, das er für sein und Effis Leid verantwortlich macht, reagiert er mit Fluchtgedanken. Der durch die zeitgenössische Imagination mit Klischees angereicherte fremde Raum scheint der ideale Fluchtraum zu sein, da hier die bindenden Normen und Erwartungen, von denen Innstetten sich am Ende der Handlung bedrängt fühlt, weniger beziehungsweise noch nicht ausgebildet sind. Innstettens Afrika hat somit eine ähnliche Funktion wie Gideons und Rubehns Amerika. Die beiden fremden Räume, den kultivierten wie auch den unzivilisierten, vereint, dass sie scheinbar die Möglichkeit bieten, Distanz zur momentanen, direkt umgebenden Gesellschaft einzunehmen und damit deren Normrigidität hinter sich zu lassen.

In *Effi Briest* und in *L' Adultera* erhält der exotisch-wilde fremde Raum eine weitere Konnotation durch dessen Bindung an eine weibliche romantische Vorstellungswelt. Der Anblick von Innstettens Arbeitszimmer löst in Effi Erinnerungen an ein Bilderbuch und einen darin abgebildeten persischen oder indischen Fürsten aus. Indien, Persien und die Türkei werden zu Fantatsieräumen, die mit kindlichen Vorstellungen angereichert werden und den tatsächlichen Raum mit Imaginationen und Projektionen überlagern, um die bestehende Realität aufzuwerten. Diesen Mechanismus unterstellt Van der Straaten den Frauen im Allgemeinen. Das Fremde wird zum Synonym für weibliche Vorstellungen einer erfüllenden Liebe und Leidenschaft. Sowohl in *L' Adultera* als auch in *Effi Briest* entsteht diese Vorstellung durch die Ästhetik der Intereursgegenstände. Exotische Teppiche, Kissen und Seidenrollen kreieren einen Bühnenraum, auf den die (angenommene) weibliche Naivität die unterdrückten Bedürfnisse verlagert.

---

<sup>1438</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 341.

<sup>1439</sup> Ebd., S.340.

## 12.5 Zielräume

In den Zielraum gelangt die Figur nach der Überwindung der Grenze zwischen zwei semantischen Feldern. Dem Betreten geht also ein Bruch mit einer im Ausgangsraum angelegten Ordnung voraus. Innerhalb des Zielraumes besteht jedoch keine vollständig neue Ordnung, die derjenigen des Ausgangsraumes entgegensteht. Vielmehr gelten auch hier die prinzipielle Normenstruktur und Wertehierarchie, die die diegetische Welt von Beginn an bestimmen. Nicht die Ordnung selbst ändert sich im Zielraum, sondern die Stellung der Figur innerhalb dieser Ordnung. Die Figur wechselt dabei von einem in ein anderes semantisches Feld, dessen Bestand sich im Ausgangsraum zeigt. Die Figur verletzt mit diesem Grenzübertritt eine bestimmte Erwartung, eine gültige Norm oder verhält sich entgegen einer ihr zugeordneten Rolle. Die bestehende innerliterarische Ordnung, die gesellschaftliche Norm, wird jedoch in keinem der hier untersuchten Romanen vollständig überwunden oder konsequent gebrochen. Wenn die Figuren die außerliterarisch sichtbare Grenze überwindet und in ein gegensätzliches semantisches Feld wechselt, bleibt sie doch verhaftet in der generellen Ordnung. Die Dominanz dieser Ordnung zeigt sich darin, dass die Wege der Figuren bereits im Ausgangsraum vorgezeichnet sind. Gestützt wird dies, indem drei der fünf Handlungsträger am Ende wieder dorthin zurückkehren, wo alles begonnen hat. So dominiert eine Kreisstruktur, die den Anfang der Handlung mit dem Beginn in Verbindung setzt. Trotz des Grenzübertritts kommen die Figuren nicht weiter. Sie sind gezwungen, sich als Konsequenz selbst zurückzunehmen. Eine Weiterentwicklung bleibt ihnen verwehrt. Der Weg der Frauen führt in die verschiedenartig gestaltete Entsagung. Der Grenzübertritt und der Bruch mit einer Norm kosten ihren Preis. Danach wird ihnen nur wenig Raum zugestanden. Entsprechend knapp fällt die Beschreibung des Zielraumes aus. Hier zeigt sich lediglich, was von Beginn an prädestiniert ist.

Effi kehrt zurück in ihren Ausgangsraum nach Hohen-Cremmen, weil die Ausbildung einer erwachsenen Identität missglückt ist. Ihre Subjektlosigkeit ist der Grund, warum sie sterben „muss“. Der Zielraum zeichnet sich aufgrund Effis Hinwendung zu einem Außen und einem Oben durch Offenheit aus. Die Konnotation des Wassers als gefährvoll wird zugunsten der im Ausgangsraum angedeuteten Sühnefunktion teilweise entkräftet. Trotz teilweise gegensätzlicher Semantisierungen einzelner Raumelemente in Ausgangs- und Zielraum stehen beide Räumlichkeiten in keinem eindeutigen Kontrast zueinander, sondern ergänzen sich und bestätigen die prinzipielle Begrenztheit von Effis Bewegungsraum.

Nach dem Einfall der Realität in Form der Freunde Bothos, die ebenfalls einen Ausflug nach Hankels Ablage machen, beginnt Lenas Verschwinden aus der Narratologie. Lene verlässt in

der Folge zwar den topographischen Ausgangsraum, kehrt jedoch am Ende wieder in das semantische Feld des über-sie-Sprechens zurück. Als handelnde Figur taucht sie nach der Begegnung mit Botho und Käthe nicht mehr auf und verschwindet in der Anonymität der Stadt, die so eine Hälfte des Zielraumes in *Irrungen Wirungen* darstellt. Die andere Hälfte ist Bothos Arbeitszimmer, in dem das Gespräch zwischen ihm und Käthe über die Hochzeitsanzeige der Frankes stattfindet. Beide Zielräume bekräftigen die Dominanz der Gesellschaftsstruktur, in die eine Beziehung zwischen Baron und Arbeiterin nicht integriert werden kann. Botho und Lene sind dort angekommen, wo die Gesellschaft sie haben will. Dass Lene in beiden Räumen nur in Form eines Gesprächsthemas Erwähnung findet, bekräftigt die Bedeutungslosigkeit des Individuums und dessen Glücks angesichts der normgebenden Struktur.

Der Zielraum in *Cécile* ist ihr Schlafzimmer, in dem sie sich das Leben nimmt. Während Innetten und St. Arnaud mit dem Duell den Respekt der Welt wiedererlangen können, bleibt Cécile nur die Unterwerfung unter die bestehenden Zwänge, die sie in den Suizid treibt. Sowohl Effi als auch Cecile werden auf dem *Sofa* gefunden. Beide konnten die geforderte Haltung nicht bewahren. Als Insignie der weiblichen Verfehlung ist das Sofa die letzte Verortung, die den Frauen zu Teil wird. Wie auch Effi kehrt Cécile im Tod an den Ort zurück, wo ihre Sozialisation begann. Beide Frauen geben ihren Platz in der Welt wieder frei, den sie nie zufriedenstellend einnehmen und behaupten konnten. In Céciles Zielraum dominiert Isolation und Raumausgrenzung. Sie entzieht sich hier nun vollständig und konsequent einer Betrachtung durch außen.

Der Zielraum in *L'Adultera* ist Rubehns Stube, in der Melanie und Rubehn das Geschenk Van der Straatens öffnen. Tintoretos *L'Adultera*, nun „*en miniature*“<sup>1440</sup>, wiederholt das Motiv, das elementar für Melanies selbstbewussten Weg ist: Die Differenz zwischen Individuum und Vorbild, zwischen Kopie und Original.<sup>1441</sup> Trotz des Individualitätsanspruchs, den Melanie hat, ist auch sie eingebunden in ein gesellschaftliches Ganzes, in eine Moral- und Ordnungsstruktur, gegen die sie zwar aufbegehrt und gegenüber der sie ihr individuelles Glück verteidigt, von der sie sich jedoch nicht gänzlich freimachen kann. Das Draußen, nach dem sich Melanie innerhalb des Ausgangsraumes sehnt, bleibt jedoch auch nach dem Grenzübertritt außen vor. Indem der Zielraum als Innenraum gestaltet ist, zeigt sich, dass Melanie keineswegs eine vollständige Überwindung der im Ausgangsraum angelegten Ordnung anstrebt, sondern lediglich deren Modifikation. Sie tauscht das *Innen* an der Seite Van der Straatens gegen das *Innen* mit Rubehn und kann hier ihr individuelles Glück in der *Abwandlung* des *Vorbildes* finden.

<sup>1440</sup> Th. Fontane, *L'Adultera*. Berlin 1998, S. 163. (Hervorh. N. H.)

<sup>1441</sup> Vgl. Ch. Grawe, *L'Adultera*. Stuttgart 2000, S. 530.

In *Stine* bildet Paulines Wohnung den Zielraum der Handlung. Stine ist dort angekommen, wo sie nie hinwollte. Unten, in der Wohnung ihrer Schwester, als gewöhnliches „Offiziersliebchen“, deren Selbstüberschätzung und Ignoranz der sozialen Trennung ihr zum Verhängnis werden. Die topologische Verortung Stines in das *Unten* korrespondiert mit der semantischen Verortung in den Bereich des Gewöhnlichen. Stine stellt nun nicht mehr das Merkwürdige innerhalb des Gewöhnlichen dar, sondern wird Teil eines Systems, gegen das sie sich mit ihrem „Sep‘ratschlüssel“<sup>1442</sup> abzugrenzen versuchte. Stine bezahlt ihr Festhalten an internalisierten Moralvorstellungen mit dem individuellen Glück und vermutlich mit dem Leben. Anders als ihre Schwester verneint sie die Möglichkeit, das offizielle, konventionalisierte zugunsten eines privaten und individuellen Normensystems zu brechen. Die Konsequenz ist fataler Weise, dass ihre Überzeugung sie genau dorthin führt, wo das *Nebeneinander* zweier Normensysteme täglich gelebt wird: In Paulines Wohnung.

„Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen.“<sup>1443</sup> – Nein, das tut keine der Figuren. Sie alle bezahlen für ihren Aufenthalt außerhalb der Norm. Keine der Figuren, weder die versinkenden Frauen noch die sitzenden Männer, weder die dahinsiechende Schöne noch der ehrversessene Baron, finden ihr Glück. Keiner kann sich „unter Palmen“ vor dem Blick der Öffentlichkeit und dem „Gesellschafts-Etwas“<sup>1444</sup> entziehen. Keiner kann die erlittene Verletzung vollständig überwinden, keiner kehrt aus dem Palmenhaus unbeschadet zurück. Die Räume, die die Figuren im Laufe der Handlung betreten, die sie einrichten, die sie deuten, die sie inszenieren und in denen sie einander begegnen sind nicht bloße Aufenthaltsräume, sondern Spiegel und Indikatoren einer Gesellschaft, die wesentlich zwei Dinge von ihren Individuen fordert: Haltung zu bewahren und nicht die Orientierung zu verlieren. Diese Kernelemente zeigen sich mit aller Deutlichkeit in den Räumen der fontaneschen Romanen. Interieur und Wohnraum veranschaulichen, dass auch das Private nicht dem Individuum überlassen werden darf, dass auch hier, im privaten Wohn-, Arbeits- oder Schlafzimmer eine bestimmte Haltung gefordert ist. Das Sofa als Indiz der weiblichen Verfehlung ist der Platz, der in diesem System der „gefallenen Frau“ zugestanden wird, auf dem das „Verführerische“<sup>1445</sup> durch Bewegungs- und Wehrlosigkeit eingedämmt werden kann. Wer nicht versinkt, steht wehmütig oder die Wäsche plättend am Fenster. Der Mann, sehnsüchtig nach Amerika und Afrika blickend oder im entzückenden Mentone weilend, hat sich in der Welt zu orientieren und seine Erkenntnisse auf die Frau zu übertagen.

<sup>1442</sup> Th. Fontane, *Stine*. Berlin 2000, S. 5.

<sup>1443</sup> Th. Fontane, *L' Adultera*. Berlin 1998, S. 95.

<sup>1444</sup> Th. Fontane, *Effi Briest*. Berlin 1998, S. 278.

<sup>1445</sup> Ebd., S. 144.

Verirrt er sich, so finden sich schnell Zeichen, die den Weg weisen und das eigene Wollen als gesellschaftliches Sollen rechtfertigen. Misslingt die Orientierung, bleibt das Duell zur Wiederherstellung der Norm. In der Welt, in der sämtliche Adressen exakt angegeben sind, in der der Leser Bescheid weiß über jedes Kissen, das sich auf dem Sofa türmt, und jeden Vorhang, der vor dem Fenster hängt, verlieren die Figuren die Orientierung, sobald der Fremde an den Balkon tritt, das Wasser in der Nähe ist oder man zum gemeinsamen Ausflug aufs Land fährt. Je voller der Raum, desto leerer der Handlungsraum der Figuren. Ausweg aus der Orientierungslosigkeit und Handlungsunfähigkeit ist die Unterwerfung. In ihr kann, wenn schon nicht Glück, dann zumindest Haltung bewahrt werden. Den Männern geht es dabei kaum besser als den Frauen. Ihr Vorteil liegt lediglich in der Fähigkeit, ihre Umgebung zu deuten und so die Illusion zu erzeugen, den Raum zu beherrschen. Der Raum als Abbild, als Code, verschiedener Organisationsprinzipien und Machtstrukturen zeigt sich bei Fontane als hochgradig prädestiniert. Ein Wandeln in diesem Raum ist möglich, sinnvoll, im Sinne eines Vorankommens, ist es nicht.

### **13 Literaturangaben**

#### 13.1 Primärtexte

Th. *Fontane*, L' Adultera. In: G. Radecke (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 4. Berlin 1998.

Th. *Fontane*, Cécile. In: H. J. Funke, Ch. Hehle (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 9. Berlin 2000.

Th. *Fontane*, Effi Briest. In: Ch. Hehle (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 15. Berlin 1998.

Th. *Fontane*, Irrungen, Wirrungen. In: K. Bauer (Bearb.), Große Brandenburger Ausgabe 10. Berlin 1997.

Th. *Fontane*, Stine. In: Ch. Hehle (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 11. Berlin 2000.

Th. *Fontane*, An Clara Kühnast am 27. Oktober 1895. In: W. Keitel (Hrsg.), Theodor Fontane – Sämtliche Werke. Abt. IV, Bd. IV, München 1982, S. 493-494.

Th. *Fontane*, An Emil Schiff am 15. Februar 1888. In: W. Keitel (Hrsg.), Theodor Fontane – Sämtliche Werke. Abt. IV, Bd. III, München 1980, S. 58

Th. *Fontane*, Ein Sommer in London. In: W. Keitel (Hrsg.), Theodor Fontane – Sämtliche Werke. Abt. III, Bd. III, München 1975, S. 7-179.

Th. *Fontane*, Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: W. Keitel (Hrsg.), Theodor Fontane – Sämtliche Werke. Abt. III, Bd. I, München 1969, S. 236-260.

Th. *Fontane*, Willibald Alexis. In: W. Keitel (Hrsg.), Theodor Fontane – Sämtliche Werke. Abt. III, Bd. I, München 1975, S. 407-462.

H. *Heine*, Seegespenst. In: M. Windfuhr (Hrsg.), Heinrich Heine – Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Bd. I/I, Hamburg 1975, S. 384-389.

### 13.2 Sekundärtexte

M. *Allenhöfer*, Vierter Stand und Alte Ordnung. Zur Realistik des bürgerlichen Realismus, Stuttgart 1986.

M. *Andermatt*, „Es rauscht und rauscht immer, aber es ist kein richtiges Leben.“ Zur Topographie des Fremden in Fontanes *Effi Briest*, in: H. Delf von Wolzogen [u. a.] (Hrsg.), *Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts*. Würzburg 2000, S. 189-199.

M. *Andermatt*, Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane u. F. Kafka, Bern [u. a.] 1987.

B. *Assert*, Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts, (Diss. Uni.) Tübingen 1973.

M. *Bachtin*, Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, Frankfurt am Main 1989.

K. *Bauer*, Anhang - Irrungen Wirrungen. In: Th. Fontane, *Irrungen Wirrungen*. In: K. Bauer (Bearb.), *Große Brandenburger Ausgabe 10*. Berlin 1997, S. 191-285.

K. *Bauer*, Fontanes Frauenfiguren. Zur literarischen Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main [u. a.] 2002.

M. *Bauer*, Bewegte Nähe. Der Topos der Landpartie bei Theodor Fontane, in: H. Delf von Wolzogen [u. a.] (Hrsg.), *Theodor Fontane. Berlin, Brandenburg, Preußen, Deutschland, Europa und die Welt*, Würzburg 2014, S. 81-96.

Ch. *Begemann*, Einleitung. In: Ch. Begemann (Hrsg.), *Realismus. Epoche-Autoren-Werke*, Darmstadt 2007, S. 7-10.

R. *Berbig*, D. *Göttsche*, Einleitung. In: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), *Metropole, Provinz und Welt*. Berlin 2013, S. 1-14.

H. *Biedermann*, *Knaurs Lexikon der Symbole*. Berlin 1999.



V. Borsò, Grenzen, Schwellen und andere Orte. In: V. Borsò [u. a.] (Hrsg.), Kulturelle Topographien. Stuttgart 2004, S. 13-41.

M. de Certeau, Berichte von Räumen. In: M. de Certeau, Kunst des Handelns. Berlin 1988, S. 215-238.

H. Chambers, Mobilität und Ehebruch. Frauen in der Stadt, Reisende, Provinz, Metropole und Welt bei Fontane und Ebner-Eschenbach, in: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), Metropole, Provinz und Welt. Berlin [u. a.] 2013, S. 257-270.

A. Daffa, Gesellschaftsbild und Gesellschaftskritik in Fontanes Roman „L' Adultera“. Fernwald 1994.

D. Darby, Theodor Fontane und die Vernetzung der Welt: die Mark Brandenburg zwischen Vormoderne und Moderne, in: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus, Berlin 2013, S. 145-162.

D. Downes, Cécile. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.), Fontane Handbuch. Stuttgart 2000, S. 563- 75.

D. Downes, Effi Briest. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.), Fontane Handbuch. Stuttgart 2000, S. 633-651.

A. Duncker, Gleichheit und Ungleichheit in der Ehe. Persönliche Stellung von Frau und Mann im Recht der ehelichen Lebensgemeinschaft 1700-1914, Köln 2003.

K. Ehlich, Transnationale Germanistik. München 2007.

K. von Faber-Castell, Arzt, Krankheit und Tod im erzählerischen Werk Theodor Fontanes. Zürich 1983.

H. Fischer, Gordon oder die Liebe zur Telegraphie. In: Fontane Blätter 67 / 1999, S. 36-58.

M. *Foucault*, Andere Räume. In: K. Barck [u. a.] (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990. S. 34-46.

M. *Foucault*, *Die Heterotopien. Der utopische Körper, Zwei Radiovorträge*, Berlin 2005.

M. C. *Frank*, Die Literaturwissenschaft und der spatial turn. Ansätze bei Juruj Lotman und Michail Bachtin, in: W. Hallet [u. a.] (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009, S. 53-75.

G. *Frey*, Der Passionsweg des Botho von Rienäcker. In: *Fontane Blätter* 59 / 1995, S. 85-89.

H. J. *Funke*, Ch. *Hehle*, Anhang - Cécile. In: Th. Fontane, Cécile. In: H. J. Funke u. Ch. Hehle, (Hrsg.), *Große Brandenburger Ausgabe* 9. Berlin 2000. S. 217- 348.

C. *Glass*, Nichts wie raus! Stadtflucht und Ausflug um 1900, in: Th. Brune (Hrsg.), *Ins Grüne. Ausflug und Picknick um 1900, Begleitheft zur Ausstellung, Museum für Kutschen, Chaisen, Karren, Heidenheim a. d. Brenz, 17. Mai - 25. Oktober 1992, Stuttgart 1992, S. 27-36.*

Ch. *Grawe*, *Führer durch Fontanes Rome. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke*, Stuttgart, 1996.

Ch. *Grawe*, L' Adultera. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.), *Fontane Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 524-533.

Ch. *Grawe*, Irrungen Wirrungen. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.), *Fontane Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 575-584.

Ch. *Grawe*, Stine. In: Ch. Grawe [u. a.] (Hrsg.), *Fontane Handbuch*. Stuttgart 2000, S. 594-602

G. *von Graevenitz*, *Theodor Fontane, ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*, Konstanz 2014.

K. *Grätz*, Tigerjagd in Altenbrak. Poetische Topographie in Theodor Fontanes Cécile, in: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), *Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus*, Berlin 2013. S. 193–211.

K. *Haberkam*, „Nein, nein, die Linke, die kommt von Herzen.“ Zur Rechts-Links-Dichotomie in Fontanes Irrungen Wirrungen, in: *Fontane Blätter* 82 / 2006, S. 88-109.

W. *Hallet*, B. *Neumann*, Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: W. Hallet [u. a.] (Hrsg.), *Raum und Bewegung in der Literatur*. Bielefeld 2009. S. 11-32.

B. *Hauschild*, Geselligkeitsformen und Erzählstruktur. Die Darstellung von Geselligkeit und Naturbegegnung bei Gottfried Keller und Theodor Fontane, Frankfurt am Main [u. a.] 1981.

Ch. *Hehle*, Anhang - Effi Briest. In: Th. Fontane, Effi Briest. In: Ch. Hehle (Hrsg.), *Große Brandenburger Ausgabe* 15. Berlin 1998, S. 351-532.

Ch. *Hehle*, Anhang - Stine. In: Th. Fontane, Stine. In: Ch. Hehle (Hrsg.), *Große Brandenburger Ausgabe* 11. Berlin 2000, S. 113-213.

Ch. *Hehle*, Unterweltsfahrten. Reisen als Erfahrung des Versagens im Erzählwerk Fontanes, in: H. Delf von Wolzogen [u. a.] (Hrsg.), *Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes, Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne*, Würzburg 2000, S. 65-76.

R. *Helmstetter*, Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des poetischen Realismus, München 1998.

G. H. *Hertling*, Theodor Fontanes Irrungen Wirrungen. Die „Erste Seite“ als Schlüssel zum Werk, New York [u. a.] 1985.

W. *Hettche*, Vom Wanderer zum Flaneur. Formen der Großstadt-Darstellung in Fontanes Prosa, in: H. Delf von Wolzogen [u. a.] (Hrsg.), *Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes, Geschichte, Vergessen, Großstadt, Moderne*, Würzburg 2000, S. 146-160.

B. *Hillebrand*, Mensch und Raum um Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane, München 1971.

H. *Hölscher*, Das Amazone-Denkmal im Invalidenpark. Zur Lage und Umgebung des Pittelkow-Hauses in Theodor Fontanes Roman *Stine*, in: *Fontane Blätter* 95 / 2013, S. 75-98.

H. *Krah*, Die „Realität“ des Realismus. In: M. Wunsch (Hrsg.), *Realismus (1850 – 1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*, Kiel 2007, S. 61-90.

I. *Lauffer*, Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit, Bielefeld 2010.

S. *Ledanff*, Raumpraktiken in den Romanen Theodor Fontanes. Mit besonderem Blick auf Michel de Certeaus Raumtheorien, in: T. J. Mehigan (Hrsg.), *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne*, Bielefeld. 2012, S. 147-166.

G. *Lehnert*, Einsamkeit und Räusche. Warenhäuser und Hotels, in: G. Lehnert (Hrsg.), *Raum und Gefühl*. Bielefeld 2010, S. 151-172.

J. *Lotman*, Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa. In: K. Eiermacher (Hrsg.), *J. Lotman - Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg Taunus 1974, S. 200-263.

J. *Lotman*, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.

I. *von der Lühe*, „Wer liebt, hat recht“. Fontanes Berliner Gesellschaftsroman *L' Adultera*, in: *Fontane Blätter* 61 / 1996, S. 116-133.

O. *Ludwig*, *Shakespeare-Studien*. Leipzig 1872.

A. *Mahler*, Jurij Lotman. In: M. Martinez (Hrsg.), *Klassiker der modernen Literaturtheorie.*, München 2013, S.239-258.

M. *Martinez*, M. *Scheffel*, *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2012.

D. *Mende*, Frauenleben. Bemerkungen zu Fontanes „L' Adultera“ nebst Exkursen zu „Cécile“ und „Effi Briest“, in: H. Aust (Hrsg.), Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks: zehn Beiträge, München 1980, S.183-213.

I. *Meyer*, Im Banne der Wirklichkeit? Studien zum Problem des deutschen Realismus und seinen narrativ-symbolischen Strategien, Würzburg 2009.

P. *Meyer*, Die Struktur der dichterischen Wirklichkeit in Fontanes Effi Briest. München 1961.

B. *Moussa*, Heterotopien im poetischen Realismus. Bielefeld [u. a.] 2012.

K. *Müller*, Schlossgeschichten. Eine Studie zum Romanwerk Theodor Fontanes, München 1986.

B. *Müller-Kampel*, Theater-Leben. Theater und Schauspiel in der Erzählprosa Theodor Fontanes, Frankfurt am Main 1989.

H. *Ohl*, Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes, Heidelberg 1968.

R. *Parr*, Die nahen und die fernen Räume. Überlagerung von Raum und Zeit bei Theodor Fontane und Wilhelm Raabe, in: R. Berbig [u. a.] (Hrsg.), Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus, Berlin 2013, S. 53-76.

G. *Plumpe*, Einleitung. In: E. McInnes (Hrsg.), Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit 1848-1890, München 1996, S. 17-83.

C. *Porschlegel*, Theodor Fontane und die Entstehung des Gesellschaftsromans in Deutschland. In: Ch. Begemann (Hrsg.), Realismus. Epoche-Autoren-Werke, Darmstadt 2007. S. 157-172.

D. N. *Prager*, „Alles so orientalisches“: The Elaboration of Desire in Theodor Fontane's Effi Briest (1896), in: Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature & Culture 29 / 2013, S. 118-141.

G. Radecke, Anhang – L' Adultera. In: Th. Fontane, L' Adultera. In: G. Radecke (Hrsg.), Große Brandenburger Ausgabe 4. Berlin 1998, S. 165-75.

U. Rainer, „Effi Briest“ und das Motiv des Chinesen: Rolle und Darstellung in Fontanes Roman, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 101 / 1982, S. 545-561.

G. Reichelt, Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane, Stuttgart [u. a.] 2001.

C. Rohde, Kontingenz der Herzen. Figurationen der Liebe in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Tolstoi, Fontane), Heidelberg 2011.

S. Rose, Die Verortung der Literatur. Präliminarien zu einer Poetologie der Verortung, in: M. Huber [u. a.] (Hrsg.), Literarische Räume. Architekturen, Ordnungen, Medien, Berlin 2012, S. 39-57.

D. Roth, Das literarische Werk erklärt sich selbst. Theodor Fontanes Effi Briest und Gabriele Reuters Aus guter Familie poetologisch entschlüsselt, Berlin 2012.

M. Rothe-Buddensieg, Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation der gesellschaftlichen Realität, Kronberg 1974.

V. Rusch, „Teil nehmen an all dem Glück“. Stimmungslandschaften bei Fontane, in: I. von der Lühe (Hrsg.), Landschaften – Gärten – Literaturen. Festschrift für Hubertus Fischer, München 2013, S. 345-363.

K. Scheiding, Raumordnungen bei Theodor Fontane. Marburg 2012.

K. R. Scherpe, Ort oder Raum? Fontanes literarische Topographie, in: H. Delf von Wolzogen, [u. a.] (Hrsg.), Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Würzburg 2000, S. 161-169.

J. Schulte-Sasse, R. Werner, Einführung in die Literaturwissenschaft. München 1977.

U. *Schürmann*, Der „Fontanesche Treibhauseffekt“. Temperaturen, Emotionstheorien und Wirkungen in L' Adultera, in: Fontane Blätter 83 / 2007 S. 53-66.

U. *Schürmann*, Tickende Gehäuseuhr, gefährliches Sofa. Interieurbeschreibungen in Fontanes Romanen, in: Fontane Blätter 85 / 2008, S. 115-131.

W. *Schwan*, Die Zwiesprache mit Bildern und Denkmalen bei Theodor Fontane. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 26 / 1985, S. 151-183.

R. *Spreirs*, „Un schlimm is eigentlich man bloß bloß das Einbilden“: Zur Rolle der Phantasie in „Irrungen Wirrungen“, Fontane Blätter 1 / 1985, S. 67-79.

R. *Steinlein*. Die Stadt als geselliger und als „karnevalisierter“ Raum. Theodor Fontanes „Berliner Romane“ in anderer Sicht, in: K. Siebenhaar (Hrsg.), Das Poetische Berlin. Wiesbaden 1992. 41–68.

R. *Steinlein*, Erkundungen. Aufsätze zur deutschen Literatur (1975–2008), Heidelberg 2009.

K. *Tebben*, Der Roman dahinter. Zum autobiographischen Hintergrund von Theodor Fontanes L' Adultera, in: German life and letters. 55 (4) / 2002, S. 348-362.

K. *Tebben*, Von der Unsterblichkeit des Eros und den Wirklichkeiten der Liebe. Geschlechterbeziehungen, Realismus, Erzählkunst, Heidelberg 2011.

S. *Tetzlaff*, Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus, Berlin [u. a.] 2016.

U. *Treder*, Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des „Ewig Weiblichen“, Bonn 1984.

M. *Titzmann*, Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft: Literatursemiotik, in: R. Posner [u. a.]. (Hrsg.), Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur III, Berlin [u. a.] 2003, S. 3028-3103.

N. *Wichard*, Berliner Wohnräume – Kulturraum Venedig. Narrative Funktionen in Theodor Fontanes *L' Adultera*, in: K. Berzeviczy [u. a.] (Hrsg.), *Gelebte Milieus und virtuelle Räume. Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, Berlin 2009, S. 57-69.

G. von Wilpert, *Genrebild*. In: G. Von Wilpert (Hrsg.), *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 2001, S. 305.

Y. *Zhang* (Choi), *Verschwiegene und schweigende Individuen im realistischen Roman. Eine Untersuchung zum „Grünen Heinrich“ und zur „Effi Briest“*, Pfaffenweiler 1996.

G. *Zeitz*, *Die poetologische Bedeutung des Romans „L' Adultera“ für die Epik Theodor Fontanes*. (Diss. Uni.), Frankfurt am Main 1977.