

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR

Band 55

Herausgegeben von Wilfried Barner, Richard Brinkmann,
und Friedrich Sengle

Peter-Klaus Schuster

Theodor Fontane:
Effi Briest -
Ein Leben
nach christlichen Bildern



Max Niemeyer Verlag Tübingen 1978

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schuster, Peter-Klaus

Theodor Fontane »Effi Briest«, ein Leben nach christlichen Bildern. – 1. Aufl. –
Tübingen : Niemeyer, 1978.

(Studien zur deutschen Literatur ; Bd. 55)

ISBN 3-484-18051-X

ISBN 3-484-18051-X

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1978

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es
auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege
zu vervielfältigen. Printed in Germany

Satz: E. Eisele, Stuttgart. Einband: Heinr. Koch, Tübingen

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	IX
I Die Gottesmauer	I
II Verkündigung	3
III Fontanes Voraussetzungen	10
a) »Disguised symbolism« in der Malerei	10
Altniederländische und altdeutsche Malerei 10; Nazarener 26; Präraffaeliten 29; Trivialkunst und Genremalerei 40	
b) Christliche Leitbilder	49
Die Hl. Familie als Leitbild 49; Bilder der Kunst als Vorbilder des Lebens bei Fontane 66; Rollenkritik und Rollenerneuerung in der Malerei der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts 73	
IV Rollenfixierung in »Effi Briest« als Gesellschaftskritik . . .	88
Bethlehem 88; Heimsuchung 91; Geburt, Taufe, Marientod 92; Sündenfall 93; Passion 99; Erlösung 102; Der Gesellschafts- götze 104	
V Der Heliotrop – die Apologie des Humanen	110
VI Fontane und die christliche Gesellschaft	126
VII Literarische Bilder – zu Fontanes Realismus	136
Typik und Detail 136; Diskretes Zitat 138; Kritik und Ver- wandlung der Allegorie 150; Exaktheit, Kleines Glück, Des- illusion 155; Enzyklopädische Kunstwelt 164; Zur Methode und zum Realismusbegriff 170	
VIII Schluß	180
Abbildungsverzeichnis	186
Abbildungsnachweis	188
Literaturverzeichnis	189
Register	200
Abbildungen	207

»Sah mir die Augen aus dem Kopf, indem ich wieder einmal ›Effi‹ las, eine Seite pro Tag, wieder unter Tränen. Effi... Hätte mit ihr glücklich sein können, da oben an der Ostsee, und die Kiefern und die Dünen.«

Samuel Beckett, Das letzte Band

Vorwort

Theodor Fontanes Roman »Effi Briest«, nach Thomas Mann jenes »Meisterwerk«, das »ins Europäische reicht«, ¹ wird hier als ein Leben nach christlichen Bildern und hierin als Abbild gesellschaftlicher Konventionen gedeutet. Der Mann, so zeigt es Fontane in »Effi Briest«, hat in dieser Gesellschaft unvermeidlich die Rolle Gottes inne, die Frau ist die züchtige Maria. Weicht sie von dieser Vorstellung ab, so wird sie zur sündigen Eva, und unerbittlich vollzieht sich an ihr das göttliche Strafgericht. Gesellschaftliches Leben ist so nur noch Reproduktion christlicher Mythologeme, ist nur noch ein gesellschaftlich erzwungenes Leben nach christlichen Bildern zur Aufrechterhaltung der bestehenden Ordnung.

Diese Deutung wird hier von der Kunstgeschichte her begründet. Zum einen durch den Nachweis der umfassenden Kenntnisse Fontanes über bildende Kunst, ihre Darstellungsweisen und Bildinhalte bis hin zu den damals neuesten Produktionen der englischen Präraffaeliten. Gezeigt wird zum anderen, mit welcher Konstanz seit langem schon die gesellschaftlichen Vorstellungen von der Frau, der Ehe und der Familie auf christliche Leitbilder hin ausgerichtet waren. Zu beobachten ist dabei, wie bei fortschreitender Säkularisierung die ursprünglichen Wunschbilder in den Dienst eines Zucht- und Ordnungsdenkens treten.

Eben diesen Wertekosmos der preußisch-wilhelminischen Welt hat Fontane in »Effi Briest« durch eine Fülle von Verweisen und Anspielungen mit beklemmender Genauigkeit wiedergegeben. Deutlicher als bisher wird damit der so lebenswürdige Plauderer Fontane, noch von Gottfried Benn ob seiner Plärierlichkeit getadelt, ² in seiner präzise kalkulierenden Artistik erkenntlich. Aber auch in seiner subtilen Bosheit und bitteren Ironie, mit der er die vorgeblich christlichen Ordnungsstrukturen dieses wilhelminischen Preußens der Gründerjahre illusionslos seziert. Seiner

¹ Thomas Mann, Die Kunst des Romans, in: Th. Mann, Gesammelte Werke, Frankfurt/M. 1960, X, p. 360.

² Gottfried Benn, Fontane, in: G. Benn, Gesammelte Werke, hrsg. von Dieter Wellershoff, Wiesbaden 1961, IV, p. 272 sq.

Kritik an den beherrschenden Mythologemen der Zeit hat Fontane jedoch, auch das läßt sich von der Kunstgeschichte aus zeigen, durch ein verbreitetes christliches Sinnbild zugleich sehr genau seine Vorstellungen von einer humanen Gesellschaftsordnung kontrastiert.

Kritisches Kalkül und virtuose Meisterschaft im Umgang mit den Bildungsgütern seiner Zeit, Fontane als gelehrter und respektloser Enzyklopädist, der Wirklichkeit als ein Leben nach den Bildern der Kunst vorstellt, all diese hier betonten Aspekte geben abschließend Anlaß, Fontanes Realismus in seinem Kunstcharakter erneut zu bedenken. Umgekehrt werden von Fontane aus, von seinem erstaunlichen Gebrauch, den er in »Effi Briest« wie in anderen Romanen von den Bildern der Kunst gemacht hat, sich schließlich weitergehende Überlegungen auch für einen Realismusbegriff in der Kunstgeschichte ergeben. Bei einer Arbeit mit solch interdisziplinärem Interesse kann es sich immer nur um einen Versuch handeln. Aber auch ein solcher Versuch weiß sich mit jenem Wort des alten Stechlin ein wenig entschuldigt: »Unanfechtbare Wahrheiten gibt es überhaupt nicht, und wenn es welche gibt, so sind sie langweilig.«³

Daß der hier unternommene Versuch in dieser Form vorgelegt werden kann, verdanke ich Herrn Professor Dr. Richard Brinkmann. Er hat die Arbeit von ersten Anfängen an mit kritischem Rat und ermunternder Teilnahme nachhaltig gefördert. Für kritische Lektüre des Ganzen oder wesentlicher Teile sowie für zahlreiche Hinweise habe ich ferner zu danken Herrn Professor Dr. Karl Arndt, Herrn Professor Dr. Walter Jens, Frau Dr. Renate Kroos und Herrn Professor Dr. Willibald Sauerländer. Herr Dr. Ulrich Finke ließ mich freundlicherweise sein Manuskript zur Manchester Art Treasures Exhibition einsehen. Hilfreiche Auskünfte verdanke ich weiterhin den Mitgliedern eines von Professor Dr. Richard Brinkmann geleiteten Fontane-Kolloquiums, ferner Herrn Dr. Konrad Feilchenfeldt, Herrn Dr. Gottfried Korff, Frau Dr. Christa Pieske, Herrn Dr. Martin Scharfe und Herrn Professor Dr. Karl-August Wirth.

Der Hauptteil dieser Arbeit entstand 1976 unter günstigsten Bedingungen während eines Stipendiums am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Auch hierfür sei ganz herzlich gedankt.

³ Theodor Fontane, Der Stechlin, in: Th. Fontane, Sämtliche Werke, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959 sqq., VIII, p. 8. Diese Ausgabe wird im folgenden zitiert als NFA.

I Die Gottesmauer

Im 18. Kapitel, während der Schlittenpartie zu Oberförster Ring am dritten Weihnachtsfeiertag, läßt Fontane die Titelfigur seines Romans »Effi Briest« ihrem künftigen Geliebten, Major von Crampas, die Geschichte von der »Gottesmauer« erzählen. Es handelt sich hierbei um ein Gedicht, der Dichter Clemens Brentano wird nicht genannt, dessen Inhalt Effi folgendermaßen wiedergibt:

»Eine kleine Geschichte, nur ganz kurz. Da war irgendwo Krieg, ein Winterfeldzug, und eine alte Witwe, die sich vor dem Feinde mächtig fürchtete, betete zu Gott, er möge doch »eine Mauer um sie bauen«, um sie vor dem Landesfeinde zu schützen. Und da ließ Gott das Haus einschneien, und der Feind zog daran vorüber.« (299)⁴

Dies Gedicht hat für die Romanhandlung besondere Bedeutung. Gleich anschließend, bei der Heimfahrt vom Ringschen Hause nach Kessin, wird es dreimal von Effi als Gebet gesprochen zum Schutz gegen das erstmals sich offen aussprechende Liebeswerben des Majors, der neben ihr im Schlitten sitzt. Wie das Mütterchen, »so betete auch sie jetzt, daß Gott eine Mauer um sie her bauen möge«. (308) Deutlicher als bei Brentano wird damit bei Fontane die ursprüngliche erotische Bedeutung dieses geläufigen Sinnbildes einer rundum eingeschlossenen Frau betont. Bereits Danae war zum Schutze ihrer Keuschheit in einem Turm eingeschlossen, ebenso die Heilige Barbara.⁵ Ein verschlossener Turm

⁴ Die eingeklammerten Zahlen im Text beziehen sich als Seitenangaben auf Theodor Fontane, *Effi Briest* (1894/5), NFA, VII. Die entsprechenden Verse aus Clemens Brentanos Gedicht »Die Gottesmauer« lauten: »Eine Mauer um uns baue,/ Singt das fromme Mütterlein,/ Daß dem Feinde vor uns graue,/ Hüll in deine Burg uns ein«; zit. nach Clemens Brentano, *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Christian Brentano, I, Frankfurt/M. 1852, p. 238.

⁵ Zum Turm als Keuschheitsmotiv s. Erwin Panofsky, *Der gefesselte Eros, zur Genealogie von Rembrandts Danae*, in: *Oud Holland*, L, 1933, bes. pp. 200 sqq.

oder ein rundum von einer Mauer umgebener Garten, ein hortus conclusus, sind auch bekannte Sinnbilder für die Jungfräulichkeit Mariens.⁶

Ein solcher Schutzort kann sich jedoch auch in einen Ort der Isolation und der Vereinsamung verwandeln. In diesem negativen Sinne, als Vorwurf mangelnder Zärtlichkeit, dient Effi das Gedicht der »Gottesmauer« bereits im 15. Kapitel gegenüber ihrem Gemahl Baron Geert von Innstetten. Zwar wird das Gedicht hier noch nicht explizit genannt. Aber daß Effi sich selbst als alte Witwe bezeichnet, die während ihrer allein verbrachten Ferien nur noch von Pfarrern und Verwandtschaft, aber nicht mehr von den umliegenden Militärs besucht worden sei, wird man wohl als kokett-ironische Umkehrung des frommen Gedichts verstehen dürfen: —

»Ja, Geert, wenn du nur ein bißchen Sehnsucht gehabt hättest, so hättest du mich nicht sechs Wochen mutterwindallein in Hohen-Cremmen sitzen lassen wie eine Witwe, und nichts da als Niemeyer und Jahnke und mal die Schwantikower. Und von den Rathenowern ist niemand gekommen, als ob sie sich vor mir gefürchtet hätten, oder als ob ich zu alt geworden sei.« (273)

Die besondere Pointe Fontanes liegt hier darin, daß er Effi diese Verspottung ihres Tugendsinnbildes gerade in jenem Moment gestattet, als Crampas, der Anlaß für Effis späteren ernsthaften Gebrauch der »Gottesmauer«, erstmals verhängnisvoll in ihre Ehe tritt. »Das war der erste Tag, da fing es an«, wird Effi später sagen. (358)

Die leitmotivische Funktion der »Gottesmauer« verbindet aber nicht nur Anfang und Abschluß der Verführung Effis, sondern das Tugendsinnbild der eingeschlossenen Frau hat Fontane auch an den Anfang seines Romans gestellt. Denn die erste Beschreibung von Hohen-Cremmen, dem Ort der Kindheit Effis, dem Ort auch, wo Effi das Gottesmauergedicht bei Pastor Niemeyer gelernt hat (299), ist offensichtlich die Beschreibung eines umschlossenen Gartens, eines hortus conclusus, in dem die siebzehn Jahre alte Effi völlig unvorbereitet zur Braut Innstettens wird.

⁶ Vgl. Anselm Salzer, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, Linz 1893 (Nachdruck Darmstadt 1967), pp. 12, 15 sqq. u. Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg/Br. 1958 sqq., IV, col. 394 (Turm); II, col. 77 sqq. (Garten) mit weiterer Lit. Ferner Stanley Stewart, The enclosed garden. The tradition and the image in seventeenth-century poetry, London 1966.

II Verkündigung

Fontane hat Hohen-Cremmen, das in Anspielung auf die Schlacht am »Cremmer-Damm«⁷ das Einfriedigungsmotiv bereits im Namen aufnimmt, am Anfang seines Romans dem Leser topographisch sehr sorgfältig vor Augen gestellt. An das Herrenhaus, das schon seit langem von der Familie von Briest bewohnt wird, schließt sich nach der Park- und Gartenseite ein rechtwinklig angebauter Seitenflügel an. Auf der gegenüberliegenden Seite wird der Garten von einer Kirchhofsmauer abgeschlossen, die »in Richtung und Lage genau dem Seitenflügel entsprechend« ist. Herrenhaus, Seitenflügel und Kirchhofsmauer bilden so »ein einen kleinen Ziergarten umschließendes Hufeisen«. (171) An der vierten Seite ist der Garten durch einen Teich begrenzt. Ausschließlich in diesem abgeschlossenen Bezirk spielt sich die erste Szene des Romans ab.⁸ Seine religiöse Aura gewinnt dieser Gartenbereich nicht nur durch seine unmittelbare Nachbarschaft zu Kirche und Kirchhof, von wo aus man durch eine kleine Eisentür in der Kirchhofsmauer einzig von außen in den Garten eintreten kann. In den Bereich des Sakralen gehört vielmehr auch die Tätigkeit, bei der Fontane Effi vorstellt. Sie und ihre Mutter sind nämlich im Garten gerade mit der Herstellung eines Altarteppichs beschäftigt.

Beides, der geschlossene Garten wie die Teppichstickerei, verweisen auf traditionelle Marienvorstellungen. Maria, so heißt es in den apokryphen Evangelien, sei für den Tempeldienst erzogen worden, ihre Hauptbeschäftigung als Tempeljungfrau sei die Herstellung liturgischer Textilien für das Gotteshaus gewesen.⁹ Bei dieser Beschäftigung, so lautet noch die Auskunft in Menzels vielgebrauchtem Handbuch »Christliche Sym-

⁷ Vgl. Fontane, Fünf Schlösser, NFA, XIII, pp. 41–46.

⁸ Das gänzliche Abgeschlossene dieses Gartenbereichs betont neuerdings auch Cordula Kahrmann, *Idyll im Roman: Theodor Fontane*, München 1973, p. 123 sq.

⁹ Edgar Hennecke u. Wilhelm Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*, I, Tübingen 1959, p. 284 (Protoevangelium des Jakobus). Vgl. auch Joseph Braun, Artikel »Altartuch«, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937, I, col. 611 sqq.

bolik« von 1854, sei Maria vom Engel der Verkündigung überrascht worden. »Das hat auch Wernher in seinem Gedicht zu Ehren der Jungfrau Maria aufgenommen und findet sich auch auf Gemälden.«¹⁰ Auf zahlreichen altdeutschen Bildern, so fährt Menzel fort, »erfolgt die Verkündigung zuweilen in dem »verschlossenen Garten« oder wenigstens in einem Zimmer, das unmittelbar an den ringsummauerten blumenvollen Garten stößt. Dieser Garten ist Symbol der Jungfräulichkeit und unbefleckten Empfängnis.«¹¹ Die Quelle für dieses Jungfräulichkeitssinnbild ist das Hohe Lied. Der Garten wird in christlicher Exegese als Gegentypus zum Paradies verstanden. Maria als die neue Eva wird durch die ihr in der Verkündigung im Garten zugewiesene heilsgeschichtliche Stellung den Sündenfall Evas im Paradies sühnen. War Eva der Grund des Todes, so wird Maria die Ursache für das Heil und die Erlösung des Menschen.¹²

Auf diesen typologischen Komplex Eva/Maria – Paradies/hortus conclusus hat auch Fontane in den ersten Szenen von »Effi Briest« mehrfach angespielt. Mit der Bemerkung »sieht sie nicht aus, als erwarte sie jeden Augenblick den Engel Gabriel« (173), mit der Fontane Hulda, eine der drei durch die Kirchhofspforte in den Garten eintretenden Freundinnen Effis charakterisiert, wird der Gartenszene gleich zu Beginn auffällig auf das Verkündigungsgeschehen bezogen. Wie die jungfräuliche Maria meist bei der Verkündigung, so ist auch Effi weiß und blau gekleidet.¹³ Und ganz in Weiß, der Farbe der Keuschheit, ist auch

¹⁰ Wolfgang Menzel, *Christliche Symbolik*, 2 Teile, Regensburg 1854, II, p. 515. Zu der von Menzel angesprochenen Bildtradition s. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, Cambridge (Mass) 1953, I, p. 131 sq. u. Robert L. Wyss, *Die Handarbeiten der Maria*, in: *Artes minores*, Dank an Werner Abegg, Bern 1973, pp. 113 sqq., bes. pp. 155 sqq. Auf solche Verkündigungsdarstellungen, die Maria mit textilen Arbeiten beschäftigt zeigen, wird in den Handbüchern des 19. Jahrhunderts zur christlichen Kunst häufig Bezug genommen. Vgl. z. B. auch Hermann A. Müller u. Oscar Mothes, *Illustriertes Archäologisches Wörterbuch der Kunst* (...), Leipzig/Berlin 1878, II, p. 653 u. Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst*, Freiburg/Br. 1894, I, pp. 152 sqq.

¹¹ Menzel, *Christliche Symbolik*, II, p. 518.

¹² Vgl. Menzel, *Christliche Symbolik*, I, pp. 258 sqq.; ausführlich hierzu Ernst Guldán, *Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966.

¹³ Zur Kenntnis von Blau und Weiß als Marienfarben bzw. als Farben der Keuschheit im 19. Jh. vgl. Menzel, *Christliche Symbolik*, II, p. 96; C. A. Menzel, *Versuch einer Darstellung der Kunst-Sinnbilder*, (...), Berlin 1840, p. 47 sq. u. Wilhelm Wackernagel, *Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters*, in: *W. Wackernagel, Kleine Schriften*, Leipzig 1872, I, pp. 167 sqq. Daß Fontanes Vorbild für die äußere Erscheinung Effis, eine junge

die Pforte in der Kirchhofsmauer gestrichen, durch die Effis Freundinnen, alles Pastoren- und Kantorstöchter, eingetreten sind. Auf geläufige christliche Vorstellungen erscheint zudem Fontanes Auswahl der Pflanzen im Garten abgestimmt. So steht die Kirchhofsmauer ganz in Efeu, der seit alters und so noch in den Symbollexika der Fontanezeit als Sinnbild des neuen Lebens in Christus gilt.¹⁴ Ebenso wird der Wein, von dem Fontane sagt, daß er an den Fenstern des Seitenflügels wild wächst, geläufigerweise auf Christus, insbesondere auf seine Passion bezogen.¹⁵

Als Hinweis auf die in der Verkündigung mitgesetzte Passion Christi läßt sich im religiösen Kontext der Gartenszene auch jene gymnastische Übung verstehen, mit der Effi ihre Stickerei am Altarteppich unterbricht und bei der sie, die Arme hebend, die Handflächen über dem Kopf zusammenlegt. Im Ablauf der Bewegung ergibt sich bei dieser Übung ein Moment, bei dem Effi mit ausgebreiteten Armen die Form eines Kreuzes figuriert. An das Kreuz – ein Wort, das in der Unterhaltung der Mädchen von Effi ausgesprochen wird in der Bemerkung, der erwartete Besuch habe natürlich auch »das Kreuz« (176) –, an das Kreuz gemahnt ferner das ebenfalls von Effi mitgeteilte Vorhaben ihres Vaters, im Garten einen Mastbaum mit Rahen aufzurichten, also jenen Teil eines Schiffes, den christliche Symbolik noch im 19. Jahrhundert mit dem Kreuz des Erlösers gleichgesetzt hat.¹⁶ Daß solche, anscheinend arglos

Engländerin, bereits ein weiß-blaues Kleid getragen hat, spricht nicht gegen eine christliche Deutung. Im Gegenteil, wurde doch dieses Mädchen nicht zuletzt wegen seiner Kleidung von Fontane sogleich als »Dissenterkind« und damit in seiner besonderen christlichen Gesittung erkannt. Vgl. hierzu Hans Werner Seiffert (unter Mitarbeit v. Christel Laufer), Fontanes »Effi Briest« und Spielhagens »Zum Zeitvertreib«. Zeugnisse und Materialien, in: Studien zur neueren deutschen Literatur. Hrsg. von H. W. Seiffert, Berlin 1964, pp. 255 sqq. u. Dichter über ihre Dichtungen, XII, 1. Theodor Fontane. Hrsg. von Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter, München 1973, II, p. 448 sq.

¹⁴ Vgl. Menzel, Christliche Symbolik, I, p. 250; J. B. Friedreich, Die Symbolik und Mythologie der Natur, Würzburg 1859, pp. 267 sq. Zur Tradition dieser Symbolik s. Ingvar Bergström, Disguised symbolism in »Madonna« pictures and still-life, in: The Burlington Magazine, 97, 1955, p. 344 u. Friderike Klauner, Artikel »Epheu« in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, V, Stuttgart 1967, bes. col. 866 sqq.

¹⁵ Vgl. Menzel, Christliche Symbolik, II, p. 542; Friedreich, Symbolik der Natur, p. 266; Helmsdörfer, Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie, Prag 1870², p. 192. Zur Tradition s. Lexikon der christlichen Ikonographie, IV, col. 491 sq.

¹⁶ Vgl. Menzel, Christliche Symbolik, II, p. 320; Helmsdörfer, Christliche Kunstsymbolik, p. 159 u. Müller/Mothes, Illustriertes archäologisches Wörterbuch, II, p. 832. Zur christlichen Allegorese des Schiffes ausführlich Hugo Rahner, Symbole der Kirche, Salzburg 1964, pp. 375 sqq.

hingesprochenen Andeutungen Fontanes tatsächlich auf körperliches Leiden, auf Passion zu beziehen sind, wird daran deutlich, daß der versprochene Mastbaum dicht neben der Schaukel stehen soll. Von der Schaukel aber sagt Fontane, daß sie sich in unmittelbarer Nähe des Rondells, der zukünftigen Grabstätte Effis befindet. Weiterhin heißt es von der Schaukel in auffällig anthropomorphisierender Redeweise, daß ihr Brett »zu Häupten und Füßen an je zwei Stricken hing« (171), womit das harmlose Spielgerät im Tonfall eines Chorals in einen Galgen transformiert erscheint. Er sei für den Strick geboren, wird Crampas während jener ersten verhängnisvollen Begegnung mit Effi sagen, bei der diese in der Parodie auf die »Gottesmauer« ihr Hohen-Cremmer Paradies verspottet.

Solche Anspielungen auf Verkündigung und Passion, wie sie hier aus dem Zusammenhang herausgelöst werden und über deren diskrete Einbindung in den Romantext an späterer Stelle noch ausführlich zu handeln sein wird, widersprechen keineswegs den bisher in der Fontaneliteratur vorgetragenen Bemerkungen zur Symbolik der Anfangsszene von »Effi Briest«. Vielmehr ist mit der bisherigen Deutung des wilden Weines und der Schaukel als Sinnbilder des Ungebundenen und des Unbeständigen¹⁷ nur auf die romantisch-koketten und ungestümen Züge im Wesen Effis hingewiesen und damit auf die typologischen Gegenbilder zur Marienverkündigung im verschlossenen Garten: auf Eva, Paradies und Sündenfall.

Auf diese alttestamentarischen Gegenbilder zur Marienverkündigung hat Fontane in der Gartenszene am Anfang des Romans noch in zahlreichen weiteren Anspielungen Bezug genommen. So ist es wieder Effi, die in der Unterhaltung mit ihren Freundinnen an Kandidat Holzapfel erinnert und an seine Erzählung von der Bestrafung ungetreuer Frauen durch Ertränken (177). Effi ist es auch, die beim Versteckspiel von den Rhabarberstauden sagt, »die haben so große Blätter, noch größer als ein Feigenblatt...« (179) Wenn die *gouvernantenhafte* Hulda hierauf mit »Pfui« antwortet, wird damit von der Pastorentochter erinnert, daß der Baum der Erkenntnis – obgleich er Äpfel trug – zumeist als Feigenbaum vorgestellt wird, mit dessen Blättern sich Adam und Eva nach dem

¹⁷ So im Anschluß an Max Tau (Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes, Oldenburg 1928, p. 25) und Heinrich Waffenschmidt (Symbolische Kunst in den Romanen Theodor Fontanes, Frankfurt/M. 1932, Diss., p. 107) besonders Peter Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane, Kritische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 1973², pp. 204 u. 210 sqq.

Sündenfall ihre Nacktheit zum Zeichen ihrer Schuld verhüllen.¹⁸ Hulda ist es auch, die bei Effis Bekenntnis, als junger Leutnant würde sie sich sogleich in ihre eigene Mama verlieben, auf den hier vorliegenden Verstoß gegen das vierte Gebot aufmerksam macht. Und wenn Effi übermütig antwortet: »Unsinn. Wie kann das gegen das vierte Gebot sein?« (175), wird vollends deutlich, daß Effis Name nicht nur auf Efeu, sondern im Kontext mit Holzapfel, Feigenblatt, Untreue und den zehn Geboten bei Fontane ebenso auf Eva alludiert. »Meine kleine Eva« wird Effi später von ihrem Gatten genannt (193), »Evastochter comme il faut«, diagnostiziert dann auch Geheimrat Rummschüttel (342).

Effi ist also ganz im Sinne der Eva/Maria-Typologie von Fontane als die neue Eva gegeben, die im hortus conclusus, dem abgeschlossenen Ziergarten ihres Elternhauses, in völliger Umschuld zusammen mit ihren Gespielinnen ihre Mädchenzeit verlebt. Und doch ist sie zugleich durch ihren Adel sozial über ihre Freundinnen herausgehoben und wird durch den Ehrgeiz hauptsächlich ihrer Mutter auf eine hervorragende Stellung in der Gesellschaft vorbereitet. Hierzu gehört im Sinne der Erziehung höherer Töchter die Altarteppichstickerei – Hulda wird später nur an einer Reisedecke arbeiten – ebenso wie die mütterliche Ermahnung an die spielende Effi, daß sie »zur rechten Zeit auch Toilette mache« (177), um den erwarteten Gast standesgemäß zu begrüßen.

Erwartet wird Baron Geert von Innstetten, Landrat in Hinterpommern. Merkwürdig wie der Grund seines Besuches – gleichaltrig wie Effis Mutter, der er früher erfolglos den Hof gemacht hat, will er alte Erinnerungen auffrischen –, merkwürdig ist auch sein Eintreffen in Hohen-Cremmen. Während er noch erwartet wird, ist er schon im Hause und hat bereits um die Hand Effis angehalten. Hiervon erfährt die völlig überraschte Effi durch ihre Mutter. Unmittelbar vom Versteckspiel abgerufen, wird Effi – noch immer im blauweißen Kittelkleid – im Gartensaal des Seitenflügels von ihrer Mutter eröffnet, daß Innstetten um ihre Hand angehalten habe. Der folgende Dialog variiert offensichtlich die berühmte Stelle des Lukasevangeliums. Die dort (Luk. 1,28) im Gruß des Verkündigungse Engels Gabriel ausgesprochene Auszeichnung Mariens vor allen Frauen – in Luthers Übersetzung: »Gegrüßet seist du, Hochbegnadete! Der Herr ist mit dir, du gebenedeite unter den Weibern« – hört sich bei Effis Mutter folgendermaßen an: »(..) und wenn du nicht ›nein‹ sagst, was ich mir von meiner klugen Effi kaum denken kann, so stehst du mit zwanzig da, wo andere mit

¹⁸ Vgl. Menzel, Christliche Symbolik, I, p. 271 u. Friedreich, Symbolik der Natur, pp. 317 sqq. Vgl. ferner Oswald Goetz, Der Feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes, Berlin 1965.

vierzig stehen. Du wirst deine Mama weit überholen.« (180) Bei Lukas I,29 heißt es nun von Maria: »Sie erschrak aber über diese Rede.« Bei Fontane fällt Effi ihrer Mutter ins Wort: »Aber Mama, was hast du nur? Mir wird ja ganz angst und bange.« (180) Und als dann im gleichen Moment Innstetten an der Seite des Ritterschaftsrats von Briest die Gartensalonschwelle überschreitet, kam Effi »in ein nervöses Zittern« (180).

Nach dem von Fontane hier zugrundegelegten Handlungsschema wäre Geert von Innstetten, »schlank, brünett und von militärischer Haltung« (180), ein Mann »von Charakter, von Stellung und guten Sitten« (180), hier die Rolle Gottes, oder doch die seines irdischen Stellvertreters zugewiesen. Im ausdrücklich angemerkten Unterschied zu den Briest von Uradel wird er in dieser Rolle bestätigt, wenn im Hochzeitsgedicht von ihm ständig nur als dem »Hohen Herren« gesprochen wird, worüber sich Briest aufs äußerste entrüstet (187), ebenso wenn Effi später gegenüber den Diensthofen nicht »so ohne weiteres von ihrem ›Manne‹ zu sprechen« wagt, sondern ihn den »Herren« nennt (211). Und Gott ist Innstetten schließlich auch in jenem Bekenntnis, das Effi kurz vor ihrer Hochzeit gegenüber ihrer Mutter macht: »Er ist so lieb und gut und so nachsichtig, aber ... ich fürchte mich vor ihm.« (195) Den eigentlich Fontaneschen Beweis, daß Geert Gott ist, liefern jedoch die Pastoren- und Kantorstöchter. Lachend gestehen sie der erstaunten Effi, daß sie von einem Menschen, der Geert heißt, in dieser Gegend noch nie etwas gehört hätten (175). Pastor Niemeyer dagegen, der dabei seine Stirn »in Respekts- und Bewunderungsfalten« zog, erklärt Effi: »Ja der Baron! Das ist ein Mann von Charakter, ein Mann von Prinzipien.« (195)

Dies geradezu überirdisch Vorbildliche Innstettens betonen auch Effis Briefe von der Hochzeitsreise nach Italien: »Er ist überhaupt sehr gerecht, und vor allem ist er engelsgut gegen mich (...).« (201) Allein sein nie erlahmender Kunstenthusiasmus ist etwas anstrengend. Die Berichte hierüber nehmen nochmals den religiösen Hintergrund der Hohen-Cremmer Geschehnisse auf. So vermelden die täglich eintreffenden Karten aus Italien regelmäßig den Besuch des jungen Ehepaares »in irgendeiner Kirche ›Santa Maria‹« (201). Und wenn Effi in Vorfreude auf Venedig schreibt, Geert habe ihr von den Tauben auf dem Markusplatz vorgeschwärmt und ihr von Bildern erzählt, auf denen schöne blonde Mädchen, »ein Typ wie Hulda, sagt er«, diese Tiere füttern, und sie dann hinzufügt, sie gäbe etwas darum, jetzt »unsere Tauben« in Hohen-Cremmen füttern zu können (201), so wird damit von der Briefschreiberin unbewußt über die Nennung Huldas in Verbindung mit der Taube auf den Engel Gabriel und auf die Taube des Heiligen

Geistes hingewiesen und so das gesamte Verkündigungsgeschehen im Ziergarten ihres Elternhauses nochmals zusammengefaßt. Doch nicht Hulda, die aussieht, als ob sie ständig den Verkündigungsendel erwarte, und die als älteste der Freundinnen eigentlich auch an der Reihe gewesen wäre, sondern Effi wurde für eine »Musterehe« (192) ausgewählt. Das Überraschende und die gänzlich irrealen Begleitumstände dieses Vorganges werden später noch von der verheirateten Effi beim Anblick des Ziergartens von Hohen-Cremmen, mit dem sie nun selber die Vorstellung von »Paradies und Unschuld« (314) verbindet, reflektiert werden: »(...), und sie mußte des Tages gedenken, nun erst wenig über zwei Jahre, wo sie hier mit Hulda und den Jahnkeschen Mädchen gespielt hatte. Und dann war sie, als der Besuch kam, die kleine Steintreppe neben der Wand hinaufgestiegen und eine Stunde später war sie Braut« (358). Am nächsten Tag war Innstetten bereits wieder abgereist.

III Fontanes Voraussetzungen

a) »Disguised symbolism« in der Malerei

Altniederländische und altdeutsche Malerei

In »Effi Briest«, stets als Meisterwerk realistischer Erzählkunst bezeichnet, hat also Fontane das von ihm mehrfach behandelte Thema des ungleichen Paares, die Ehe des älteren Mannes mit einer jungen Frau, erstaunlicherweise nach dem Muster der christlichen Religionsstiftung gestaltet. Bevor nun die Verbindlichkeit des in der Exposition aufgenommenen Erzählvorbildes für die gesamte Romanhandlung aufgezeigt werden soll, soll hier zunächst nach den Voraussetzungen eines solch freizügigen Umganges mit dem Religiösen gefragt werden. Eine Freizügigkeit, wie sie unter den Figuren des Romans ja auffällig auch dem Ritterschaftsrat Briest eignet. So wenn Briest, dem nach den Worten der Ritterschaftsrätin »nichts heilig ist« (190), von Pastor Niemeyer sagt, er sähe aus wie Lot. Das Indezente eines solchen Vergleichs insbesondere für Niemeyers Tochter Hulda wird denn auch sofort von der Ritterschaftsrätin gerügt. Und sie ist es auch, die am Ende des Romans solch freizügigen Gebrauch des Religiösen als einen der Gründe für das Lebensunglück ihrer eigenen Tochter bezeichnet: »Und dann Briest, so leid es mir tut . . . deine beständigen Zweideutigkeiten.« (427)

Solche Zweideutigkeit im Religiösen aber ist – verwunderlich genug – seit langem schon ein Charakteristikum christlicher Kunst. Alle Motive der Anfangsszene von »Effi Briest«, deren christlicher Sinn hier mit Hilfe von Symbollexika der Fontanezeit erkennbar wurde, sie finden sich beständig und dort bereits kaschiert auf den zahllosen Verkündigungsdarstellungen der altniederländischen und altdeutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. So gehört der hortus conclusus, der seine idealtypische Ausprägung bei Stefan Lochner hat (Abb. 1) und verwandelt in ein paradiesisches Gartenidyll auf der »Maria im Rosenhag« (Abb. 2) desselben Meisters ebenso begegnet wie im sogenannten »Frankfurter Paradiesgärtlein« (Abb. 3), ein solch umschlossener Garten gehört als Keuschheitssinnbild Mariens, wie schon in Menzels »Christlicher Symbo-

lik« richtig bemerkt, zum traditionellen Motivrepertoire der Verkündigungsdarstellungen.¹⁹ Auffällig wird dabei, wie der symbolische Gartenbereich seit dem frühen 15. Jahrhundert zunehmend seinen Attributcharakter verliert, um als realistische Ortsangabe in die Verkündigungsszene einzugehen. So erscheint der hortus conclusus noch formelhaft inmitten einer komplizierten Architektur auf einer Tafel vom Ende des 14. Jahrhunderts (Abb. 4), die links die Verkündigung und rechts die Heimsuchung Mariens zeigt.²⁰ Bemerkenswert, daß Maria durch die Spindel in ihrer linken Hand hier im Moment der Verkündigung bei ihren Handarbeiten für den Tempel dargestellt ist.

In einer raumeinheitlichen Gartenlandschaft spielt die Verkündigungsszene bereits wenig später auf einem Gemälde, das Hubert van Eyck zugeschrieben wurde (Abb. 5).²¹ Noch spätere Darstellungen wie der Ehninger Altar von 1480 (Abb. 6)²² haben unter dem Einfluß des alt-niederländischen Realismus des Meisters von Flémalle und der Brüder van Eyck den hortus conclusus schließlich gänzlich ins Unauffällig-Beiläufige überführt. Das traditionelle Jungfräulichkeitssinnbild Mariens ist nun vom Garten eines bürgerlichen Hauses nicht mehr zu unterscheiden. Das Verkündigungsgeschehen vollzieht sich auf solchen Darstellungen zumeist im Innenraum, der aber durch offenstehende Türen und Fenster oder durch Arkaden wie der Verkündigungsort bei Fontane nach dem Garten hin geöffnet ist. In dieser – wie bei Fontane beschrieben – meist mit einem Fliesenfußboden versehenen Örtlichkeit sitzt, kniet oder steht Maria meist in weißblauer Kleidung dem Verkündigungsenkel gegenüber, wobei Maria wie dann auch Effi häufig deutliche Züge des Erschreckens zeigt.²³

¹⁹ Stefan Lochner, »Maria im verschlossenen Garten« und »Maria im Rosenhag«, 1. H. 15. Jh., beide im Wallraf-Richartz-Museum, Köln; vgl. Manfred Wundram, Stefan Lochner. Madonna im Rosenhag, Stuttgart 1965.

Oberrheinischer Meister, Sog. »Paradiesgärtlein«, 1. V. 15. Jh., Frankfurt/M., Städtisches Kunstinstitut; vgl. Ewald M. Vetter, Das Frankfurter Paradiesgärtlein, in: Heidelberger Jahrbücher, IX, 1965, pp. 102 sqq. Zum hortus conclusus allg. s. Anm. 6.

²⁰ Melchior Broederlam, Verkündigung und Heimsuchung, Ende 14. Jh., Dijon, Musée de la ville; vgl. Panofsky, Early Netherlandish Painting, I, p. 131 sq.

²¹ Hubert van Eyck (?), Verkündigung, 1. Drittel 15. Jh., New York, Metropolitan Museum; zur Zuschreibung an Hubert und zur besonderen Pointierung des hortus conclusus-Motivs s. Panofsky, Early Netherlandish Painting, I, p. 226. Neuerdings wird das Gemälde dem Jan van Eyck-Schüler Petrus Christus zugeschrieben.

²² Ehninger Altar, Verkündigung (Außenseiten der Flügel), um 1476/82, Stuttgart, Staatsgalerie.

²³ Vgl. David M. Robb, The iconography of the annunciation in the 14th and 15th century, in: The Art Bulletin, XVIII, 1936, pp. 480 sqq.; Gertrud

Die Kunstwissenschaft war sich spätestens seit Erwin Panofskys grundlegendem Buch »Early Netherlandish Painting« von 1953 darüber im klaren, daß diese Bilder nicht in der Weise als realistische Bilder, als genrehafte Zustandsschilderungen gesehen werden dürfen, wie es zunächst den Anschein hat. Vielmehr trifft in der niederländischen Malerei seit dem frühen 15. Jahrhundert die christliche Rechtfertigung der Gegenstandswelt als »spiritualia sub metaphoris corporalium« (Thomas, Summa theologiae, I, qu. I, art. 9, c) erstmals mit ihrer völlig naturgetreuen Darstellungsmöglichkeit zusammen, wobei sich dann jenes künstlerische Phänomen ergibt, das Panofsky als »disguised symbolism« bezeichnet hat.²⁴

Als locus classicus eines solchen »disguised symbolism« darf die »Madonna« des Meisters von Flémalle gelten (Abb. 7), hinter deren Kopf ein geschickt gestellter Kaminschirm zugleich als Nimbus Mariens dient.²⁵ Solche Spiritualisierung von Alltagsgegenständen zeigt im Kontext einer Verkündigung besonders eindrücklich auch der sogenannte »Mérode-Altar« (Abb. 8) desselben Meisters.²⁶ Mit nicht zu überbietender Drastik erscheint das Verkündigungsgeschehen hier profaniert. Das Stifterehepaar links, von gleicher Größe wie die biblischen Gestalten, hat Zutritt in den hortus conclusus erhalten, wo es zum unmittelbaren Zeugen des Verkündigungsgeschehens wird. Dieses findet in einem bürgerlichen Wohnzimmer statt, an das rechts mit Ausblick auf den Marktplatz eine Zimmermannswerkstatt anschließt, in der Joseph gerade zwei Mausefallen fertiggestellt hat. Der extreme Naturalismus dieser weithin, für den Genter Altar der Brüder van Eyck ebenso wie noch für den Ehninger Altar (Abb. 6) vorbildlich gewordenen Darstellung²⁷ ist jedoch

Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Gütersloh (1969), I, pp. 44 sqq., Artikel »Verkündigung«, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, IV, col. 422 sqq., mit weiterer Lit.

²⁴ Panofsky, Early Netherlandish Painting, I, pp. 132, sqq. Früher bereits machten auf vergleichbare Phänomene aufmerksam Hubert Schrade, Über Symbol und Realismus in der Spätgotik, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, V, 1927, pp. 75 sqq. und besonders Karl von Tolnai, Zur Herkunft des Stiles der van Eyck, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. IX, 1932, pp. 320 sqq.

²⁵ Meister von Flémalle, Maria mit Kind. 1. Drittel 15. Jh., London, National Gallery; vgl. Panofsky, Early Netherlandish Painting, I, p. 163 sq.

²⁶ Meister von Flémalle, »Mérode-Altar«, Verkündigung mit Stifterehepaar links und Werkstatt des Joseph rechts, um 1427–28, New York, Metropolitan Museum, früher Westerloo-Tongerloo, Coll. Princesse de Mérode.

²⁷ Vgl. hierzu Charles de Tolnay, Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck, Brüssel 1938, pp. 27 u. 49, Anm. 59 u. Otto Pächt, Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Berlin 1967, III, p. 269, bes. Anm. 27.

keineswegs Selbstzweck. So ließ sich nachweisen,²⁸ daß das Handwaschbecken und der darüber befindliche Wasserbehälter Maria im Anschluß an das Hohe Lied als »umschlossenen Brunnen« und als »Wasser des Lebens« auszeichnen, wodurch auf die Keuschheit der Gottesmutter wie auf ihre Rolle als neue Eva hingewiesen ist. Die Löwen auf den Armlehnen der Bank weisen dieses Möbel als Thron Salomonis aus und beziehen sich auf die traditionelle Vorstellung Mariens als »sedes sapientiae«. Die Leuchter als Träger der Kerzen, die geläufiger Weise mit Christus gleichgesetzt werden, beziehen sich wiederum auf die Gottesmutterschaft Mariens. Sinnbilder ihrer Keuschheit sind, außer den weißen Lilien in der Tischvase, das weiße Handtuch und die Glasscheiben des Fensters, während das Fensterkreuz selber den vorausweisenden Hinweis auf die Passion gibt.²⁹ Auch die Glasgefäße und die Spanschachtel auf dem Ehninger Altar sind Sinnbilder der Keuschheit Mariens.³⁰ Und wie dort der neben dem Altar aufgehängte Teppich auf die Handarbeit Mariens als Tempeljungfrau verweist, ebenso ist auch die Tätigkeit Josephs auf dem »Mérode-Altar« bedeutsam im Hinblick auf das Verkündigungsgeschehen. Denn wie die Maus durch die Mausefalle getäuscht wird, ebenso wird nach einer hier illustrierten augustinischen Metaphorik die Menschwerdung Christi zur tödlichen Falle für den Teufel.³¹ Auf den Teufel und die Hölle bezieht sich auch der rußige Kamin im Verkündigungszimmer.³²

Der »disguised symbolism« altniederländischer und altdeutscher Malerei zeigt also genau jene Zweideutigkeit im Religiösen, wie sie hier für die Anfangsszene von »Effi Briest« angemerkt wurde: geläufige Alltagsgegenstände werden mit christlichen Symbolbedeutungen belastet, und umgekehrt werden auffällige Sinnbilder wie etwa der hortus conclu-

²⁸ Vgl. zum folgenden Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, I, pp. 142 sqq.; Charles de Tolnay, *L'autel Mérode du Maître de Flémalle*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, LIII, 1959, pp. 55 sqq.; William S. Heckscher, *The annunciation of the Merode altarpiece. An iconographical study*, in: *Miscellanea Jozef Duverger*, Ghent 1968, I, pp. 37 spp.; Carla Gottlieb, *Respiciens per fenestras: The symbolism of the Mérode altarpiece*, in: *Oud Holland*, LXXXV, 1970, pp. 65 sqq.

²⁹ Zur christlichen Symbolik des Fensters s. Millard Meiss, *Light as form and symbol*, in: *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, pp. 175 sqq.; Jan Białostocki, *The eye and the window*, in: *Festschrift Gert von der Osten*, Köln (1970), pp. 159 sqq. u. Gottlieb, *Respiciens per fenestras*, p. 78 sq.

³⁰ Vgl. hierzu besonders Bergström, *Disguised symbolism in »Madonna« pictures*, p. 346.

³¹ Vgl. Meyer Schapiro, »Muscipula Diaboli«. *The symbolism of the Mérode altarpiece*, in: *The Art Bulletin*, XXVII, 1945, pp. 182 sqq.

³² Vgl. Heckscher, *The annunciation of the Merode altarpiece*, p. 54.

sus zum Hausgarten verwandelt und so einem realistischen Bildzusammenhang unauffällig einbeschrieben. Ein so praktizierter »disguised symbolism« ermöglicht dann jenes hier auch für Fontane angemerkte Paradox, innerhalb einer realistischen Darstellung von anscheinend bloß genrehafter Zuständlichkeit vorausdeutende und zurückweisende Bedeutungen ohne Zerstörung der realistischen Illusion anschaulich werden zu lassen. Daß Fontane solche Bilder gekannt hat, ja daß er sie für das Beste in der Kunst gehalten hat, ist bekannt. So rechnet Fontane auf seiner Rheinreise von 1865, die vornehmlich der mittelalterlichen Kunst gilt, Stefan Lochners »Maria im Rosenhag« (Abb. 2) ausdrücklich unter die Werke »allerersten Ranges«.³³ Während seiner Italienreise von 1874 gibt Fontane von allen berühmten Bildern des Museo Nazionale in Neapel der »Anbetung der drei Könige« eines unbekannten Niederländers den Vorzug. »Diese Bilder«, so Fontane über die niederländischen Meister, »sind mir die liebsten, sie sind ächt, schön, charaktervoll und noch ohne jede schönheitliche Patentheit.«³⁴ Kurz zuvor schreibt Fontane aus Venedig über einen Dürer zugeschriebenen Christuskopf: »(...), dieser eine Kopf repräsentiert in meinen Augen mehr wahre Kunst als alle Tintoretto's zusammen.«³⁵ Und der altniederländischen und altdeutschen Kunst, die Fontane schon 1852 während seiner zweiten Reise nach England in den Museen und Kirchen von Köln, Aachen, Brüssel, Antwerpen und Gent, später dann auch mehrfach in der Münchner Pinakothek und natürlich auch in den Berliner Samm-

³³ Zit. nach Sonja Wüsten, Theodor Fontane, Rheinreise 1865, in: Fontane Blätter, II, H. 4, 1971, p. 232. Noch 1889 empfiehlt Fontane seiner Tochter Mete, in Köln Lochners Dombild zu sehen »und im Museum, wenn ich nicht irre, »Maria in der Rosenlaube«. Das sind so Sachen, die einem bleiben, das meiste geht rasch wieder in den Orkus.« (Theodor Fontanes Briefe an seine Familie, Hrsg. von K. E. O. Fritsch, Berlin 1924⁸⁻¹⁰, II, p. 205 sq.).

³⁴ Theodor Fontane, Aufsätze zur bildenden Kunst, NFA, XXIII, 2, p. 68. Es handelt sich um ein Bild des Lucas Cornelisz aus der 1. H. des 16. Jhs., vgl. loc. cit., p. 452. Der von Fontane an gleicher Stelle gerühmte Hans Hemmeling, laut Kommentar (loc. cit., p. 453) nicht nachweisbar, ist natürlich kein anderer als Hans Memling. Zu Fontanes Vorliebe für Memling s. oben im Text.

³⁵ Theodor Fontane, Briefe, Hrsg. von Kurt Schreinert und Charlotte Jolles, Berlin 1968-1971, IV, p. 47 (Brief Fontanes vom 10. Oktober 1894 aus Florenz an Karl u. Emilie Zöllner). Zu Fontanes Dürerurteil vgl. Heinz Lüdecke und Susanne Heiland, Dürer und die Nachwelt, Berlin 1955, p. 405 sq. Die als äußerlich getadelte Malerei Tintoretto's bleibt für Fontane Inbegriff schlechten Geschmacks, besonders deutlich in »L'Adultera« in der Vorliebe des halbgebildeten van der Straaten für diesen Maler, s. Herman Meyer, Theodor Fontane »L'Adultera« und »Der Stechlin«, in: Theodor Fontane. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz, Darmstadt, 1973, p. 219 sq., Anm. 25.

lungen ausführlich studiert hat, dieser Kunst gilt seine ausdrückliche Vorliebe auch noch in einem Brief an Emilie Zöllner vom 18. August 1885: »(. . .); wär es nicht ein bischen weit, so beschlösse ich dieses Jahr noch mit einem Ausflug an Weichsel und Nogat und sähe mir in Danzig den Memling an. Die Bilder der Epoche sind mir unter allem, was ich in der bildenden Kunst kenne, das Liebste und gelten mir mehr als die großen Italiener.«³⁶ Memlings Danziger Weltgerichtsalter begegnet denn auch in »Effi Briest« an bedeutsamer Stelle.

Wenn aber die altniederländische und altdeutsche Malerei von Fontane so sehr geschätzt wurde, wenn er deren Bilder in »Effi Briest« und in anderen Romanen³⁷ beziehungsweise in den Handlungsablauf einfügt, so wird man sagen, berechtigt dies alles nicht, Fontane auch die Einsicht in die doch erst viel später aufgedeckten Darstellungsmechanismen dieser Gemälde, die Kenntnis ihrer versteckten Symbolik zuzusprechen, um so – wie hier geschehen – den Romananfang von »Effi Briest« als literarisches Tableau der Verkündigungsthematik mit allen nur denkbaren Brechungen des »disguised symbolism« zu interpretieren. Gegenüber diesem Vorwurf, Fontane unhistorisch Wissen zuzusprechen, das er noch gar nicht gehabt haben kann, ist zunächst darauf hinzuweisen, daß nicht alle Darstellungen die Zweideutigkeit zwischen vordergründiger Realistik und in ihr aufbewahrter Symbolik bis zur Unkenntlichkeit vorangetrieben haben. So etwa zeigt der Ehninger Altar (Abb. 6) ein Relief mit dem Sündenfall über der Tür zum Garten und macht damit die Antithese Eva/Maria – Paradies/hortus conclusus offensichtlich. Dem sorgfältigen Betrachter entgeht auf der Verkündigungstafel des »Mérode-Altars« (Abb. 8) auch nicht das Motiv des vom Himmel herabschwebenden, noch ungeborenen Christus mit Kreuz, ein überaus häufiges Motiv der Verkündigungsthematik,³⁸ wodurch auf die zukünftige Passion vorausgewiesen ist.

³⁶ Fontane, Briefe, Hrsg. v. Schreinert/Jolles, IV, p. 87 (Brief Fontanes vom 18. August 1885 an Emilie Zöllner). Zu Fontanes Begegnung mit altniederländischer Kunst auf seiner Reise nach London s. Theodor Fontanes Briefe an seine Familie, I, pp. 4 sqq. Fontanes Eindrücke reflektiert noch die Äußerung Koselegers im »Stechlin«: »Brügge, Reliquienschrein, Hans Memling – so was müßten sie sehen.« (NFA, VIII, p. 161). Zu Fontanes Kenntnis der Münchner Sammlungen s. Theodor Fontane und München. Briefe und Berichte. Hrsg. von Werner Pleister, München 1962. Der Besuch der Pinakothek gehörte ja auch zum Pflichtpensum von Effis Hochzeitsreise (200). Über die Altniederländer in den Berliner Sammlungen s. Karl Arndt, Altniederländische Malerei in der Gemäldegalerie Berlin, Berlin (1968).

³⁷ So etwa eine Nachbildung des »Lübecker Totentanz« in »Vor dem Sturm« (NFA, I, p. 71).

³⁸ Vgl. Robb, The iconography of the annunciation, pp. 523 sqq.

Daß Fontane zu solch sorgfältigen Betrachtern zu rechnen ist, hat in der Fontaneliteratur jedoch nahezu unwidersprochen zu der Ansicht geführt, Fontane verstünde nichts von bildender Kunst.³⁹ Dieses Urteil ist um so erstaunlicher, als Fontane wie Innstetten geradezu als ein ausgesprochener »Kunstfex« (197) gelten darf.⁴⁰ Dies bezeugen nicht nur die schon erwähnten und weitere Kunstreisen, sondern Fontane war zudem ein fleißiger Besucher von Kunstausstellungen und hat eine Vielzahl von Kunstkritiken geschrieben, wofür er nach eigenem Bekenntnis eine »Passion« besaß.⁴¹ Künstler und auffallend viele Kunstgelehrte gehörten auch zum engen Bekanntenkreis Fontanes. Mit Adolph Menzel und dem Kunsthistoriker Franz Kugler war er durch die Mitgliedschaft in den literarischen Vereinen »Tunnel« und »Rütli« eng verbunden. Durch den

³⁹ So heißt es bei Helmuth Nürnberger, *Der frühe Fontane*, Frankfurt/M. 1975³, p. 235: »Über die Eigentümlichkeiten und die grundsätzlichen Mängel der Beiträge Fontanes zur bildenden Kunst ist in der Fontane-Literatur stets übereinstimmend geurteilt worden. Fontane war weder sachlich genügend durchgebildet, um solche Werke kritisch würdigen zu können, noch besaß er eine eigentliche Anlage dafür. (...) (Seine Vorliebe für die Historie) verleitete ihn immer wieder dazu, die Inhalte der Bilder für die Bilder selbst zu nehmen. Er vertiefte sich in Bilder minderen Ranges, wenn sie ihn nur vom Sujet her befriedigten.« Diesem verbreitet negativen Urteil über Fontanes Kunstverständnis hat bisher einzig Charlotte Jolles mit Nachdruck widersprochen, s. Charlotte Jolles, *Fontanes Studien über England*, in: *Fontanes Realismus*, Berlin 1972, p. 99 sq.

⁴⁰ Eine umfassende Untersuchung über Fontane und die bildende Kunst steht noch aus, s. Charlotte Jolles, *Theodor Fontane*, Stuttgart 1972, p. 42 sq. Zu diesem Themenbereich vgl. bisher Hermann Fricke, *Th. Fontane als Kunstbetrachter*, in: *Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins*, LIX, 1942, pp. 82 sqq.; Wilhelm Vogt, *Theodor Fontane und die bildende Kunst*, in: *Sammlung*, IV, 1949, pp. 154 sqq. u. V, 1950, pp. 275 sqq. (gekürzt wiederabgedr. in: *NFA*, XXIII,2, pp. 185 sqq.); Sonja Wüsten, *Die historischen Denkmale im Schaffen Fontanes*, in: *Fontane Blätter*, II, H. 3, 1970, pp. 187 sqq.; Sonja Wüsten, *Schnitzaltäre in märkischen Kirchen. Zu unveröffentlichten Notizen Theodor Fontanes*, in: *Fontane Blätter*, II, H. 5, 1971, pp. 307 sqq.; ferner Wüsten, *Fontane, Rheinreise. Zu Fontane und Blechen* s. Heinz Haufe, *Fontanes »Blechen«-Bild. Skizzen zu einer Biographie des großen Landschaftsmalers*, in: *Fontane Blätter*, I, H. 5, 1967, pp. 182 sqq. Zu Fontane und Menzel s. Kurt Ihlenfeld, *Kameraden der Realität. Fontane und Menzel*, in: *Neue Deutsche Hefte*, XVI, H. 4, 1969, pp. 108 sqq.

⁴¹ Vgl. Fricke, *Fontane als Kunstbetrachter*, p. 84. Die bisher umfassendste Textsammlung der Beiträge Fontanes zur bildenden Kunst enthalten die beiden Bände »Aufsätze zur bildenden Kunst«, *NFA*, XXIII,1.2. Dort, XXIII,2, pp. 177 sqq., auch ausführlich über Fontanes Kunstberichterstattung. Hinweise auf weitere Ausstellungsbesuche und heute verschollene Kunstkritiken Fontanes gibt Hermann Fricke, *Theodor Fontane. Chronik seines Lebens*, Berlin 1960.

gesellschaftlichen Verkehr im Kuglerschen Hause hat Fontane die Bekanntschaft zahlreicher weiterer Kunsthistoriker gemacht. Jakob Burckhardt hat er dort kennengelernt, ebenso Karl Schnaase, den Fontane als seinen »Freund und Gönner« bezeichnet, und Wilhelm Lübke, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Aber auch Waagen, der Direktor der Berliner Gemäldegalerie, gehört ebenso zu Fontanes engem Bekanntenkreis wie der Konservator der Kunstdenkmäler von Preußen, von Quast, oder Friedrich Eggers, der Begründer des »Deutschen Kunstblattes«, in dem Fontane auch mehrere seiner Kunstkritiken veröffentlichte.⁴²

Daß Fontane in der Fontaneliteratur gleichwohl jedes tiefere Verständnis für Werke der bildenden Kunst abgesprochen wurde, begründet sich auf dem Urteil des ersten Fontanemonographen Conrad Wandrey. Wandrey fand in Fontanes Bemerkungen über den englischen Landschaftsmaler William Turner die »Dinge auf den Kopf gestellt«, wenn Fontane Turners luminaristische Bemühungen als Willkür abstempele, dessen »Schiffbruch des Minotaurus« dagegen für eine Arbeit ersten Ranges erklärt, weil man hier nicht nur auf Farben und Gestalten starre, sondern Zeuge einer Tragödie werde.⁴³ Bloß auf die Inhalte habe also Fontane geachtet, nicht aber auf das eigentlich Künstlerische.

Eine ganz vereinzelte Rechtfertigung Fontanes sah dieses Verdikt über sein Kunsturteil auf ästhetische Prämissen begründet, die für Fontane noch gar nicht maßgebend gewesen sein konnten.⁴⁴ Dem wird man widersprechen dürfen. Vielmehr gilt, daß der von Wandrey im Anschluß an den Impressionismus vertretene, allein von den Darstellungsmitteln bestimmte Kunstbegriff auch Fontane schon durchaus bekannt war und von ihm auch durchaus als berechtigt anerkannt wurde. Die Wertschätzung der Darstellungsmittel hat jedoch für Fontane – höchst bemerkenswert im Hinblick auf seine mögliche Einsicht in Phänomene des »disguised symbolism« – ein vorzügliches Interesse an den Darstellungsinhalten nie zu verdrängen vermocht. In seinen zahlreichen Äußerungen über die Kunst Turners, geschrieben 1857 während seines dritten Englandsaufenthaltes, hat Fontane dies deutlich ausgesprochen. So stellt Fontane zunächst seine hohe Wertschätzung für Turner heraus. Bereits

⁴² Über das gesellige Leben im Kuglerschen Hause s. Fontane, »Von Zwanzig bis Dreißig« (1898). Zu den Künstlern, Kunsthistorikern und Kunstschriftstellern in Fontanes Freundeskreis s. Fricke, Fontane als Kunstbetrachter, p. 84 und besonders Wüsten, Schnitzaltäre, p. 309 sq. u. 323 sq.

⁴³ Conrad Wandrey, Theodor Fontane, München 1919, p. 76. Zur Verbindlichkeit von Wandreys Urteil in der Fontaneforschung s. Nürnberger, Der frühe Fontane, p. 235.

⁴⁴ So Jolles, Fontanes Studien über England, p. 100, Anm. 7.

bei seinem früheren Englandsaufenthalt sei ihm die hervorragende Qualität dieses in Deutschland noch gänzlich unbekannten Landschaftsmalers aufgefallen, dessen Darstellung von Licht und Atmosphäre von solch ungewohnter Besonderheit sei, daß Fontane seine Bewunderung durch Waagens gleichfalls zustimmendes Urteil glaubt rechtfertigen zu müssen.⁴⁵ Daß nun Fontane die späteren Arbeiten Turners als allzu exzentrisch und als bloß formlosen Farbrausch bezeichnet, was den Tadel Wandreys begründet, ist tatsächlich nur Wiederholung einer opinio communis über Turner, die sich ebenso bei Waagen findet und letztlich auf Ruskin, den Entdecker und eigentlichen Begründer des Ruhmes Turners, zurückgeht.⁴⁶ Mit Ruskin, dem bedeutendsten Kunstkritiker des victorianischen Englands, hat aber Fontane nicht nur die Vorbehalte gegenüber dem Spätwerk Turners gemeinsam, sondern in der von beiden gleichzeitig besprochenen Turner-Ausstellung im Marlborough-House ist es dasselbe Gemälde, das beide als den Gipfel der Turnerschen Malkunst bezeichnen. Fontane kleidet jedoch seine Bewunderung bezeichnenderweise in einen Vorbehalt:

»Nicht als ob das Bild mich erbaut hätte, aber es ist wunderbar zu sehen, wie die technische Meisterschaft des Malers ausgereicht hat, eigentlich nur mit zwei Farben, und zwar mit gelb und weiß (nur eine kleine purpurrote Wolke und eine Spur von Blau in der Wasserfläche gesellen sich hinzu), ein immerhin vortreffliches Bild zu malen.«⁴⁷

⁴⁵ Fontane, Zwanzig Turnersche Landschaften im Marlborough House (1857), NFA, XXIII,1, p. 25 sqq.; Fontane, Aus Manchester (1857), Neunter Brief, NFA, XXIII,1, pp. 133 sqq.

⁴⁶ John Ruskin, Notes on the Turner Gallery at Marlborough House (1857), in: The Works of John Ruskin, ed. Cook and Wedderburn, London 1904, XIII, pp. 99 u. 146 sqq. Zur allgemeinen Verbindlichkeit von Ruskins Abwertung der Spätwerke Turners als »wholly inferior« s. Ulrich Finke, The Manchester Art Treasures Exhibition (1857), Manchester 1974 (Ms.), p. 15. Waagens gleichlautendes Urteil zitiert Fontane im 9. seiner Briefe aus Manchester, NFA, XXIII,1, p. 134.

⁴⁷ NFA, XXIII,1, p. 28; vgl. The Works of Ruskin, XIII, p. 163 sq. Es handelt sich um Turners Gemälde »Die Ankunft in Venedig« (1843), heute in der Tate Gallery (John Rothenstein und Martin Butlin, Turner, London 1964, Abb. 117). Fontanes am 15. 1. 1857 in Eggers »Deutschem Kunstblatt« erschienene Besprechung und Ruskins am 12. 1. 1857 erstmals und im gleichen Jahr in 5 weiteren Auflagen publizierte Arbeit über denselben Gegenstand, sind wohl unabhängig voneinander. Daß Fontane aber frühere und für den Ruhm Turners so wichtige Arbeiten Ruskins wie dessen »Modern Painters« gekannt hat, wurde bereits von Charlotte Jolles (Fontanes Studien über England, p. 99 sq.) angenommen. Bestätigt wird dies durch Fontanes mehrfache Bezugnahme auf die »Turnerianer« in seinen »Briefen aus Manchester« (NFA, XXIII,1, p. 136 sq.), womit Fontane nur Ruskin und seine Jünger gemeint haben kann. Explizit bezieht sich Fontane auf Ruskin im