

Die Topographie der Romanhandlung und ihre Funktion in Fontanes Roman "Irrungen, Wirrungen"

Kim, Hong-Zin*

I

Die topographischen Schilderungen in den Romanen Fontanes haben in den knapp hundert Jahren ihrer Rezeption eine recht unterschiedliche Bewertung erfahren. Lobenswert findet man—vor allem in der älteren Forschung¹⁾—die "eindrucksvolle Treue"²⁾, mit der sich Fontane der Darstellung seiner Romanschauplätze, besonders Berlin, widmet. Eben diese Anlehnung an real existierende Orte führt in anderen Ansätzen dazu, Fontane jegliche individuelle Gestaltung abzusprechen.³⁾ Obwohl sie zu sehr verschiedenen Ergebnissen kommen, ist beiden Richtungen eines gemeinsam: Die Betrachtung des Raumes erfolgt losgelöst von der Konzeption der Romane. Wenn einzelne Themenkreise—Ortsdarstellung, Personencharakteristik, Stil, Gesprächstechnik und andere—sukzessiv oder parallel behandelt werden, so entsteht der Eindruck, als besitze jeder einzelne einen absoluten Eigenwert, derart, daß sich diese Themenkreise als Teilaspekte des Romangeschehens sauberlich isoliert betrachten lassen. So erscheint auch der Raum als hintergrundgebende Folie, die rißlos abzuziehen ist. Diese Einseitigkeit des Ansatzes, der von einem vorher festgelegten Konzept ausgeht, führt auch eine Interpretation in eine fast vorbestimmte Richtung. Entweder wird die Herkunftsbezeichnung (Fontane als Berliner Dichter) zum fixierenden Interpretationsetikett, oder die Qualität der Raumdarstellung wird daran gemessen, ob sie der Forderung nach erfülltem Raum und erlebter Natur entspricht.⁴⁾ Dem ist vorzuwerfen, daß die Intention des Autors dabei nicht berücksichtigt und die Möglichkeit eines funktionalen Bedeutungszusammenhanges zwischen Ortsdarstellung und Romangeschehen ignoriert wird.

* 人文大學 獨語獨文學科 副教授

1) Vgl. etwa Konrad Wandrey: Theodor Fontane. München 1919; Harry Mayne: Theodor Fontane. In: Mayne: Deutsche Dichter. Frauenfeld/Leipzig 1928. S. 187–237; Heinrich Spiero: Fontane. Wittenberg 1928

2) Mayne: Ebenda. S. 199

3) Vgl. Max Tau: Der assoziative Faktor in der Landschafts—und Ortsdarstellung Theodor Fontanes. Phil. Diss. Kiel 1928; Robert Petsch: Wesen und Formen der Erzählkunst. 2. Aufl. Halle 1942. S. 186

4) Vgl. Tau: Ebenda. S. 15f, 41, 53–56

Erst in der neueren Forschung⁵⁾ wird deutlich daraufhingewiesen, daß Fontanes Ortsdarstellung und Landschaftsschilderung noch anderes leisten, als allein dem Leser ein Erlebnis des Wiedererkennens zu vermitteln, daß sie nämlich auch perspektivierende Funktion haben. Die epische Realisierung des Raumes ist eben nicht als isoliertes Problem zu betrachten, sondern in ihrer Abhängigkeit von der Eigenart der epischen Gestaltung und dem Gesamtzusammenhang der Romanhandlung, denn "Raumkonzepte konstituieren sich nach Art der jeweiligen Intentionalität oder Erzählhaltung".⁶⁾ Schlüssel für die Analyse von Raumkonzept und Ortsdarstellung ist also die Interdependenz von Erscheinungsweise der räumlichen Darstellung und dem Zielpunkt der dichterischen Intention. Insofern ist der Raum ein "Konstituens des Dichterischen, das seismographisch die Perspektive des Autors registriert."⁷⁾ Schmidt-Brümmer betont in diesem Zusammenhang besonders die Rolle des Lesers. Er sieht in der scheinbaren Beziehungslosigkeit von Beschreibung und Erzählung eine Provokation für den Leser, sich mit diesem Spannungsverhältnis kritisch auseinanderzusetzen und das "Erzählthema also Orientierungspunkt für die Frage nach der Bedeutung des Lokals"⁸⁾ aufzufassen. Umgekehrt läßt sich jedoch auch sagen, daß die Betrachtung des Lokals einen Anhaltspunkt zum Verständnis des Erzählthemas bietet, da der Ort eine Romanfigur in ihrer Umwelt wie auch im Roman geschehen lokalisiert und sie in einen Bedeutungszusammenhang stellt. So steht die Ortsdarstellung in direktem Zusammenhang mit der perspektivierenden Personencharakteristik. "Der perspektivenschaffende Charakter der einzelnen Örtlichkeit besteht darin, daß er dem Leser fortwährend neue Wirklichkeitsbezüge der Figur darbietet, die ihr konkretes Verhalten, ihre Beziehung zu anderen Figuren unversehens neu beleuchten und ihr bisheriges Verständnis modifizieren."⁹⁾

Die Rezeption der "Berliner Romane" Fontanes ist vielfach dadurch gekennzeichnet, daß diese Bezeichnung alzu wörtlich genommen wurde. Deutlich wird das besondere an der Auffassung der Ortsschilderungen, wo epische und empirische Realität häufig vorbehaltslos als identisch angenommen wurde. Damit ist genau das geschehen, was der Theoretiker Fontane schon 1853 abzuwehren suchte, nämlich die Kunstrichtung, die sich "Realismus" nennt, im buchstäblichen Sinne des Begriffs zu interpretieren. In seinem Aufsatz "Unser lyrische und epische Poesie seit 1838" definiert Fontane die Intention des Realismus so:

Vor allen Dingen verstehen wir nicht darunter das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens,

5) Nur einige wichtige Beiträge seien genannt: Hubert Ohl: Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes, Heidelberg 1968; Bruno Hillebrand: Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter und Fontanes. München 1971; Horst Schmidt-Brümmer: Formen des perspektivischen Erzählens im Zeitroman Fontanes. Untersuchungen am Beispiel von Irrungen, Wirrungen. Phil. Diss. München 1971

6) Hillebrand: Mensch und Raum. S. 10

7) Ebenda.

8) Schmidt-Brümmer: Formen des perspektivischen Erzählens. S. 31

9) Ebenda. S. 57

am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten. Traurig genug, daß es nötig ist, derlei sich von selbst verstehende Dinge noch erst versichern zu müssen. Aber es ist noch nicht allzu lange her, daß man (namentlich in der Malerei) Misere mit Realismus verwechselte und bei der Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehen, oder gar bei Produktionen jener sogenannten Tendenzbilder (schlesische Weber, das Jagdrecht u. dgl. m.) sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeichnet zu haben. Diese Richtung verhält sich zum rechten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: die Läuterung fehlt. Wohl ist das Motto des Realismus der Goethesche Zuruf:

Greif nur hinein ins volle Menschenleben,

Wo du es packst, da ist's interessant,

aber freilich, die Hand, die diesen Griff tut, muß eine künstlerische sein. Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt
[. . .]¹⁰⁾

Dieses Konzept blieb auch für Fontanes späteres Romanschaffen bestimmend, denn genau diese "Wiederspiegelung alles wirklichen Lebens"¹¹⁾, die er hier postuliert, der Wunsch, ein Zeitbild zu geben, taucht in seinen Äußerungen zu diesem Thema immer wieder auf. In seiner Kritik zu Paul Lindaus Roman "Der Zug nach dem Westen" (1886) heißt es:

Aber das ist nicht die Aufgabe des Romans, Dinge zu schildern, die vorkommen oder wenigstens jeden Tag vorkommen können. Aufgabe des modernen Romans scheint mir die zu sein, ein Leben, eine Gesellschaft, einen Kreis von Menschen zu schildern, der ein unverzerrtes Widerspiel des Lebens ist, das wir führen. Das wird der beste Roman sein, dessen Gestalten sich in die Gestalten des wirklichen Lebens einreihen [. . .]¹²⁾

Wenn Fontane eine Schilderung des "wirklichen Lebens" zu geben beabsichtigt, bedeutet das nicht eine kopierende Abschilderung der empirischen Realität, sondern die epische Gestaltung einer Realität, die der Leser als möglich und deutlich vorstellbar erkennt. Fontane intendierte das "Wahre", Wirklichkeitsnahe, das oft als das "Handgreifliche rezipiert wurde".¹³⁾ Was für die Auffassung des Realismus in der Theorie gilt, schlägt sich auch in den Details und Erzähltechniken eines Romans nieder, der unter diesem Oberbegriff verstanden sein will. Ziel eines "realistischen" Romans ist eben nicht unbedingte Akribie und Detailliertheit in der Schilderung. Wie wenig ihm daran gelegen ist, zeigt Fontane, wenn er im Rahmen einer Kritik zu Alexander Kiellands Roman "Arbeiter" (1881) den "Feuilletonismus in der Literatur" und das "Reportertum" Zolas ablehnt und den detailfreudigen "Bericht" von der episch-künstlerischen Schilderung abgegrenzt sehen will.¹⁴⁾

10) Theodor Fontane: Der Dichter über sein Werk. Hrsg. von Richard Brinkmann. München 1977 (dtv 6074), 2. Bnd. S. 588

11) Ebenda, S. 589

12) Ebenda, S. 687

13) Ebenda, S. 589

14) Vgl. Theodor Fontane: Alexander Kielland, Arbeiter. In: Theodor Fontane, Sämtliche Werke. München 1963. Bd. XXI, 1, S. 472-473

Geht man davon aus, daß nicht die genaue Ortsschilderung von Fontane als direktes Ziel angestrebt wurde, sein Interesse vielmehr auf eine perspektivierende Darstellung der Gesellschaft wie der Rollen und Konflikte des Individuums in der Gesellschaft, gerichtet war, so darf eine Untersuchung der topographischen Beschreibungen nicht von einem qualitativen Werturteil ausgehen, sondern von der Funktion, die sie im Zusammenhang mit der erzählerischen Intention haben. Eine Betrachtung der Problematik aus der Sicht Fontanes muß daher bei der Annäherung an den Raum selbst berücksichtigt werden.

Schon vor seiner Arbeit am ersten Roman hatte Fontane sich einen Namen als Verfasser von Balladen und Gedichten gemacht, als Literatur- und Theaterkritiker und als Kriegsberichterstatter. Keines seiner Werke aber hat die Rezeption seiner späteren Romane so nachhaltig beeinflußt wie die "Wanderungen durch die Mark Brandenburg", deren vier Bände in den Jahren 1862 bis 1882 erschienen. In seinem Brief vom 19. Januar 1883 beklagte sich Fontane bei seinem Verleger Wilhelm Friedrich:

Die gesamte deutsche Presse verfolgt, mir wie andern gegenüber, beständig den Zweck, einen bestimmten Schriftsteller an eine bestimmte Stelle festnageln zu wollen. Es ist das Bequemste. Mein Metier besteht darin, bis in alle Ewigkeit hinein "märkische Wanderungen" zu schreiben; alles andre wird nur gnädig mit in den Kauf genommen.¹⁵⁾

Diese Tendenz, Fontane auf den "märkische[n] Wanderer" "festzunageln", ist nicht zuletzt dafür verantwortlich zu machen, daß die Ortsschilderungen und vor allem die Darstellung Berlins, bei der primär die Erwähnung faktisch existierender Gegebenheiten (Straßennamen, Restaurants und Vergnügungslokale, Denkmäler, Ausflugsorte) ins Auge fiel, mit gleichem Maße wie die detailfreudigen Schilderungen in den "Wanderungen" gemessen wurden. Das führte zu einem Rezeptionsphänomen, das Fontane absurd anmuten mußte: Gerade der Ortsschilderungen wegen wurde er als Romanautor gerühmt, ob sie nun Wirklichkeitstreue waren oder nur den Anschein erweckten.¹⁶⁾ Das ging soweit, daß ein Geschichtsverein eine Exkursion zum fiktiven Schloß Wuthenow unternahm.¹⁷⁾

Diese Betrachtung der Romane, die ihr Augenmerk vorwiegend auf das "Heimatliche", Bekannte richtet, bleibt im Vordergrund stecken. Durch ihr eingegengtes Blickfeld beschneidet sie sich selbst die Möglichkeiten einer literarischen Betrachtung. "Patriotische und heimatkundlich interessierte Leser Fontanes sind selten bereit, den Text selbst zu

15) Fontane: Der Dichter über sein Werk. Bnd. 2. B. 317

16) Vgl. dazu Brief an Wilhelm Friedrich vom 19. Januar 1883. Im Anschluß an den oben zitierten Auszug schreibt Fontane: "Auch bei 'Schach' tritt das wieder hervor, und so lobt man die Kapitel: Sala Tarone, Tempelhof und Wuthenow. In Wahrheit liegt es so: Von Sala Tarone hab ich als Tertaner nie mehr als das Schild überm Laden gesehen, in der Tempelhofer Kirche bin ich nie gewesen, und Schloß Wuthenow existiert überhaupt nicht, hat überhaupt nie existiert. Das hindert aber die Leute nicht zu versichern: 'ich hätte ein besonderes Talent für das Gegenständliche', während doch alles, bis auf den letzten Strohalm, von mir erfunden ist, nur gerade das nicht, was die Welt für Erfindung hält: die Geschichte selbst."

17) Vgl. Brief an seine Frau vom 28. August 1882. In: Fontane: Der Dichter über sein Werk. Bnd. 2. S. 303

befragen;; sie sind bezaubert von der heimischen Lokalität, die sie in seinen Arbeiten wiederfinden, und vergessen darüber die nüchterne Frage zu stellen, wo denn Landschaft und Schauplatz literarische Gestalt gewinnen."¹⁸⁾ Daß diese Feststellung auch in neuerer Zeit noch Gültigkeit zu haben scheint, zeigt sich in der Betrachtung Herbert Rochs:

[. . .] und wir fühlen uns plötzlich in das Berlin ihrer Tage versetzt, in ein vergangenes Berlin, das auf magische Weise weiterlebt und uns mit seiner Atmosphäre umgibt und uns einhüllt [. . .] und es ist, als hätten wir selber dort gewohnt und hätten morgens den Sprengwagen gesehen und wären abends über den Leipziger Platz gegangen und bei Huth oder Habel eingekehrt. Wir sind wie zu Hause. Es ist wie eine Rückkehr in das Berlin unseres Heimwehs [!] [. . .]¹⁹⁾

Damit ist nicht gemeint, daß der Faktor des Wiedererkennens im Widerspruch zu Fontanes Intention stünde. Im Gegenteil, er schreibt gerade für ein gebildetes Berliner Publikum, das geeignet ist, den "berlinische flavour" zu identifizieren und die "tausend Finessen" zu würdigen.²⁰⁾ Er rechnet auch mit der Ortskenntnis seines Lesers, die es ihm ermöglicht, auf extensive Schilderungen zu verzichten und gleichzeitig einen gewissen Assoziationspielraum zu lassen. "Erzähler und Leser sind über das gesellschaftliche Normensystem verständigt; sie kennen die Schichtungen, Abweichungen, Nuancen; es bedarf allein der Anspielung, nicht der ausführlichen Beschreibung und Lokalfarbe."²¹⁾

Diese geforderte Assoziationsbereitschaft beschränkt sich jedoch nicht auf simple Identifikation. Fontanes Art der Ortsdarstellung dient nicht der Bequemlichkeit des Lesers, sondern zielt auf eine bestimmte Art von "Repertoire", über das der Ortskundige oder auch der einer bestimmten Gesellschaftsschicht Angehörige verfügt und das er in einen ganz bestimmten Bedeutungshorizont einzuordnen imstande ist. So wird auch die deprimierende Wirkung verständlich, die das naive Urteil einer Leserin, durchaus Repräsentantin der gebildeten Berliner Gesellschaft, auf Fontane hatte. In einem Brief an seine Frau vom 13. August 1882 heißt:

Aber das Urteil: 'es ist so spannend; man kennt ja fast alle Straßen-Namen' hat doch einen furchtbaren Eindruck auf mich gemacht. Nicht als ob ich der Frau zürnte; wie könnt' ich auch! Im Gegenteil, es ist mir bei aller Schmerzlichkeit in gewissem Sinne angenehm gewesen, mal so naiv sprechen zu hören. [. . .] Das ist nun also das gebildete Publikum, für das man schreibt [. . .]²²⁾

Fontane selbst hält seine Ortsdarstellungen in "Irrungen, Wirrungen" für nicht ganz gelungen, was im Brief an Emil Schiff von 15. Februar 1888 zum Ausdruck kommt. Hier

18) Peter Demetz: Formen des Realismus, Theodor Fontane. Frankfurt 1973. S. 104

19) Herbert Roch: Fontane, Berlin und das 19. Jahrhundert. Berlin 1962. S. 252

20) Fontanes Brief an Emil Dominik vom 14. Juli 1887. In: Fontane, der Dichter über sein Werk. Bnd. 2. S. 363

21) Demetz: Formen des Realismus. S. 101

22) Fontane: Der Dichter über sein Werk. Bnd. 2. S. 301

bedauerte Fontane, daß seine Schilderungen in vielen Punkten ungenau oder sogar falsch geblieben sind. Die Ironie, mit der er das darlegt, zeigt aber auch, daß er seinen Roman so nicht gelesen wissen wollte, nicht mit dieser kleinlich-besserwissenden Pedanterie. Der Einfluß, den diese fehlerhaften Einzelheiten auf das erzählerische Gesamtbild der Romanhandlung haben sollen, wird wesentlich überschätzt. Wichtig ist nicht die Exaktheit des Speziellen, sondern die Stimmigkeit des Allgemeinen, des Gesamteindrucks,²³⁾ so daß der Leser sagen kann: "Ja, das ist Leben."²⁴⁾

Man hat an der Landschaftsschilderung Fontanes kritisiert, er operiere hier mit einem Instrumentarium von invariablen Requisiten, die dazu dienen, einen Landschaftseindruck, einem Bühnenbild ähnlich, "aufzubauen". Solange man das nüchtern betrachtet, ist diese Definition sicherlich zutreffend. Wenn sie aber zu dem Vorwurf ausgeweitet wird, "daß ein unmittelbares Landschaftserlebnis [. . .] nicht vorliegt".²⁵⁾ Fontane schaffe "keine eigene Landschaftsatmosphäre"²⁶⁾, weil er "kein ursprüngliches und unmittelbares Verhältnis zur Landschaft besaß und sie darum auch nicht auf besondere, einmalige Weise zu gestalten vermochte"²⁷⁾, dann stellt sich die Frage, ob diese Kritik überhaupt zutrifft und inwieweit sie sich an Fontanes Intention orientiert?

Im Jahre 1872 verfaßte Fontane seinen Essay über Willibald Alexis. Bereits hier bezieht er sich in eine klare Position zur Landschaftsschilderung in der Literatur.

Eine Sonne auf- und untergehen, ein Mühlwasser über das Wehr fallen, einen Baum rauschen zu lassen, ist die billigste literarische Beschäftigung, die gedacht werden kann. In jedes kleinen Mädchens Schulaufsatz kann man dergleichen finden; es gehört zu den Künsten, die jeder übt und die deshalb aufgehört haben, als Kunst zu gelten; es wird bei der Lektüre von jeder regelrechten Leserin einfach überschlagen und in neunundneunzig Fällen von hundert mit völligem Recht, denn es hält den Gang der Erzählung nur auf. [. . .] Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für einen Stern auftritt, der dadurch doppelt leuchtend wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmungen vorzubereiten oder zu steigern. [. . .]²⁸⁾

Diese Skepsis gegenüber der als idyllisch-romantisch erlebten und beschriebenen Natur, eine ablehnende Haltung gegenüber der "konventionellen" literarischen Landschaft zeigt, daß eine Schilderung, wie sie Tau bei ihm vermißt, gar nicht von ihm angestrebt wurde. Es ist doch gerade diese Skepsis dafür verantwortlich zu machen, daß Fontane

23) Vgl. Brigitta Neumeister-Taroni: Theodor Fontane. Poetisches Relativieren—Ausloten einer uneindeutigen Wirklichkeit. Bonn 1976. S. 75: "[. . .] und mußte auch erkennen, daß wirklichkeitsgetreue Abschilderungen weder möglich noch wünschenswert waren. Der Wert einer realistischen Darstellung steigt nicht mit der größtmöglich richtigen Benennung von Straßennamen, denn Kunst und Wirklichkeit sind verschiedene Dimensionen [. . .]"

24) Fontanes Brief an Emil Schiff vom 15. Februar 1888. In: Fontane: Der Dichter über sein Werk. Bnd. 2. S. 372

25) Max Tau: Der assoziative Faktor. S. 15

26) Ebenda, S. 16

27) Ebenda, S. 43

28) Fontane: Sämtliche Werke. Bd XXI, 1. S. 206-207

darauf verzichtete, seine Romanfiguren die Natur unmittelbar erleben zu lassen. Vielmehr konfrontiert er den betrachtenden und reflektierenden Menschen mit einem aus bestimmten Bestandteilen zusammengesetzten Natur-Bild, das jeweils auf die betrachtende Person und ihre spezifische Situation bezogen ist und von ihr gedeutet, "rezipiert" wird. Diese Bildhaftigkeit der Natur wird in "Irrungen, Wirrungen" besonders deutlich, wenn Lene in Hankels Ablage die Natur durch das offene Fenster betrachtet und dieses also wie ein Rahmen den Naturabschnitt, das "Bild" umschließt.

Am 8. Juli 1887 schreibt Fontane aus Rüdersdorf an seine Frau:

Ich sitze viel am Waldrand und kucke auf die Felder, Gehöfte, Baumgruppen. Aber meine Freude daran ist doch viel geringer als sonst. Früher beobachtete ich das alles künstlerisch liebevoll und verwandte es im Geiste für diese oder jene Arbeit. Aber die Gleichgültigkeit des Publikums dagegen, das Einsehn, daß es einem nichts hilft und daß man in der Müller-Schultze-Landschaft stecken bleibt (wenigstens nach Meinung der Leute) hat mir die Lust an allem verdorben [. . .]²⁹⁾

Auch hier kommen das bewußte Konstruieren einer Landschaft und ihre Eingebundenheit in eine Funktion zum Ausdruck. Schon während des Betrachtens definiert Fontane die Landschaft im Hinblick auf ihre spätere "Verwendung"; schon im Stadium des Stoff sammelns für eine Arbeit erfährt die Landschaft ihre Eingliederung in einen Bedeutungszusammenhang.

Es war ein charakteristischer Zug in der Arbeitsweise Fontanes, der Niederschrift seiner Werke sehr gründliche und ausführliche Studien vorangehen zu lassen. Dazu gehörten nicht nur stoffliche Recherchen, durch die er historische und biographische Informationen gewann oder Näheres über Gesellschaftsaffären zu erfahren suchte, die vielfach den Anstoß für einen Roman gaben, sondern auch Lokalstudien. Die meisten seiner Romanschauplätze kannte Fontane aus eigener Anschauung. Kannte er sie vor den Studien zum jeweiligen Roman nur vom Hörensagen oder waren sie ihm nicht vertraut genug, unternahm er oft Ausflüge, um sie zu besichtigen. Zwischen dem 28. April und 8. Mai vermerkte Fontane in seinem Tagebuch:

Bis zum 2. Mai an meiner Novelle (Irrungen usw.) gearbeitet; dann stelle ich wegen Unwohlseins die Arbeit ein und beginne große Partien in die Umgebung von Berlin, zum Teil Ausflüge im Interesse meiner Novelle. Montag, den 5. Mai, Ausflug nach der Jungfernheide, um das Hinkeldey-Kreuz aufzusuchen; Dienstag, den 6., nach dem Rollkrug und dem neuen Jacobi-Kirchhof; Mittwoch, den 7. (Bußtag) mit Zöllners nach 'Hankels Ablage' an der wendischen Spree.³⁰⁾

Schließlich hielt sich Fontane "runde vierzehn Tage" in Hankels Ablage auf³¹⁾, um dort

29) Fontane: Der Dichter über sein Werk. Bnd. 2. S. 362

30) Ebenda. 2. S. 359

31) Vgl. Ebenda. S. 359 f.

“Irrungen, Wirrungen” “im ersten Entwurf zum Abschluß” zu bringen.³²⁾

Hinzu kommt, daß Fontane viele Orte nicht nur durch “Besichtigungen” kannte, sondern auch aus der alltäglichen Erfahrung. Nach seiner Rückkehr aus England übersiedelte er 1859 endgültig nach Berlin, wo er bis zu seinem Tode wohnte. In der Potsdamer Straße 134 c wohnte er fast 26 Jahre—vom 3. Oktober 1872 bis zu seinem Tode 1896—und in dieser Umgebung siedelte er auch viele seiner Romangestalten an. In der Tempelhofer Straße, wo Botho den Kranz für die verstorbene Frau Nimptsch kauft, hatte Fontane von 1859 an vier Jahre lang gewohnt, und die Bekannte Lenes, Frau Demuth, lebt in der Alten Jakobsstraße, in der Fontane ebenfalls vom 1. April bis 1. Oktober 1863, mit seiner Familie gewohnt hatte.³³⁾

Von Bedeutung ist weiterhin, daß Fontane die Handlungsplätze seiner Romane genau vorausplante, sie oft sogar mit Hilfe von Skizzen entwarf.³⁴⁾ In einem seiner Notizbücher aus dem Jahre 1882 findet sich ein Lageplan des Dörrschen Grundstücks.³⁵⁾ Diese Skizze lokalisiert die Wohnhäuser, den Eingang des Zoologischen Gartens (Spargelbeete, Obstbäume) sowie die Umgebung des Grundstücks (Feldwege, Wilmersdorf, Kirchtürme). Beschriftet ist die Skizze in Blickrichtung der Personen. Der frühe Zeitpunkt, zu dem der Grundriß entstand, weist erneut darauf hin, wie genau das “optische Handlungsgerüst” von Fontane “vorausgeplant” wurde.³⁶⁾

II

Fontanes Art der weitgehend festen Vorausplanung der Handlungsschauplätze mußte sich auf die epische Realisierung des Romans auswirken. Die Romanfiguren sind nicht an einem nicht näher bezeichneten oder überhaupt fiktiven Ort angesiedelt, sondern in Berlin; sie bewegen sich innerhalb eines durch konkrete, real existierende Punkte fixierten Romans. Somit handelt es sich um einen durch seine topographischen Gegebenheiten bereits “vorstrukturierten” Raum, dessen Bestandteile äußerlich unabhängig von der epischen Realisierung sind. Daher sind hier knappe Angaben ausreichend; sie beschränken sich auf die Nennung von Stadtvierteln, Straßennamen und markanten Punkten des Stadtbildes (Denkmäler, Kirchen, Schloßkuppeln). Die präzise Benennung ersetzt hier die eingehende Beschreibung, weil sie auf dieses Ortskenntnis oder doch zumindest das Vorstellungsvermögen seines Lesers rechnet.³⁷⁾

Diesem bereits vorstrukturierten Raum steht der vom Dichter zu struktuierte gegenüber, der erst durch die epische Realisierung zu dem wird, was er im Romanzusammenhang

32) Ebenda.

33) Vgl. H. H. Reuter: Fontane. München 1968. Bd. 1. S. 342f.

34) Vgl. Hans E. Pappenheim: Karten und Vermessungswesen im Schaffen Theodor Fontanes. In: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte. IV. 1953. S. 26–34

35) Abdruck der Skizze: In: Fontane, Irrungen, Wirrungen. 2. Auflage. Berlin/Weimar 1973. S. 531

36) Hillebrand: Mensch und Raum. S. 16

37) Vgl. dazu auch Brief an Wilhelm Friedrich vom 28. 11. 1882. In: Der Dichter über sein Werk. Bnd. 2. S. 673

ist. Es handelt sich um einen vom Dichter im Hinblick auf seine Funktion gestalteten Raum—in "Irrungen, Wirrungen" ist das vor allem das Dörrische "Gesamtgewese"³⁸⁾—daher kann er beim Leser nicht als bekannt vorausgesetzt werden und erfährt eine eingehendere Beschreibung. Da Fontane bei dieser Beschreibung auf die angefertigte Skizze zurückgreift, diese wahrscheinlich sogar beim Schreiben vor Augen hatte, wird der grundrißartige Charakter der Skizze auf das Erzählte übertragen. Die Aufschlüsselung des umgrenzten Raumes erfolgt gleichsam aus der Vogelperspektive; deiktische Ausdrücke und solche, die die Relation der Dinge zueinander angeben, sind vorherrschend. Damit werden die Ortsangaben der Gegenstände fixiert, ihre Entfernung, ihr räumliches und proportionales Verhältnis zueinander wird festgelegt.³⁹⁾ Dem Leser werden hier fast ausschließlich optische Eindrücke vermittelt. Einzige akustische Wahrnehmung bleibt zunächst das "Hundegeblaff", und selbst das ist noch durch sein nur "gelegentliches" Erhören⁴⁰⁾ modifiziert, so daß auch auf diese Weise die "Zurückgezogenheit"⁴¹⁾ und "halb märchenhafte Stille"⁴²⁾ unterstrichen wird.

Der Umfang einer Beschreibung ist vor allem davon abhängig, wie groß die Bedeutung des Lokals für den Erzählvorgang ist. Der dominierende Ort im ersten Teil des Romans ist das Dörrische Gartengrundstück mit den darauf stehenden "Baulichkeiten"⁴³⁾. Die Tatsache, daß dieser eingehenden Genauigkeit (die Beschreibung der Gärtnerei allein umfaßt zwei längere Abschnitte der ersten beiden Kapitel) weist den Leser schon am Anfang auf seine Wichtigkeit hin.

Die exponierte Position der Ortsschilderung, nämlich Kapitelanfänge und sogar der Romannafang, unterstreichen noch einmal ihre Bedeutung. Obwohl mehrere Romane Fontanes auf diese Weise beginnen⁴⁴⁾, es sich also durchaus nicht um eine durch seine Einmaligkeit auffallendes Phänomen handelt, ist dies nicht zu unterschätzen. Bevor überhaupt irgendeine der Romanfiguren vorgestellt oder auch nur bezeichnet wird, beginnt der Erzähler mit der Spezifizierung des Lokals. Der Ort selbst, an dem sich etwas abspielen wird, ist zunächst Mittelpunkt des Interesses. Die "weitgehende Selbständigkeit des dargestellten Ortes, sein noch undeutlicher Zusammenhang mit Figuren und "Begebenheiten" bewirkt, "daß die Aufmerksamkeit noch gar nicht auf bestimmte Figuren und Vorgänge gelenkt wird. Statt dessen scheint das Gewicht, das hier den lokalen Verhältnissen beigemessen wird, ein Indiz dafür, daß offenbar der Ort, wo die Figuren sich befinden und an dem etwas geschieht, erst einmal beachtenswert ist".⁴⁵⁾ So wird das Le-

38) Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 7

39) Vgl. Karl Garnerus: Bedeutung und Beschreibung des Binnenraums bei Storm, Raabe und Fontane. S. 22f.

40) Fontane: Ebenda

41) Ebenda

42) Ebenda, S. 8

43) Ebenda, S. 11

44) Vor allem seien genannt: "Graf Petöfy, "Unwiederbringlich" "Effi Briest", "Die Poggenpuhls" und "Der Stechlin".

45) Schmidt-Brümmer: Formen des perspektivischen Erzählens. S. 34

severhalten entscheidend bestimmt. Der Leser, nunmehr eingehend in das Milieu einiger Romanfiguren eingeführt, hat damit eine Art Rahmen erhalten, innerhalb dessen sich die hier angesiedelten Personen bewegen; es ist ein ganz bestimmter Erwartungshorizont gegeben. Da die Milieuschilderung der Einführung der Personen vorangeht, werden bestimmte Züge dieser Personen antizipiert. Der Leser setzt die Menschen, die sich in diesem Raum aufhalten, in relativierenden Bezug zum vorher definierten Lokal. "Milieugebundene" Verhaltensweisen und einzelne Aspekte der Liebesbeziehung und ihrer Problematik werden, wenn nicht antizipiert, so doch angedeutet: Der "Keim des Ganzen"⁴⁶⁾ steckt in dieser ersten Ortsbeschreibung.

Ein Hauptmerkmal des "Außenraums" überhaupt ist seine Relativität, seine unmittelbare Bezogenheit auf die ihn betrachtende Person und ihre konkrete Situation. Eine Fontanesche Romanfigur geht nicht in der Natur auf, sondern bleibt immer an sich und die Zivilisation gebunden. Der Betrachter rezipiert den Außenraum selektiv, reflektierend und deutend. Das Bild der Natur, das Lene abends in Hankels Ablage betrachtet, ist kein Gesamtbild, das heißt, der Leser ist kaum in der Lage, es aufgrund der wenigen genannten Einzelheiten zu rekonstruieren. Es werden keine Gegenstände lokalisiert, es besteht nur der Gegensatz "drinnen-draußen". Nähere Bestimmungen sind quantitativer Natur, sie wirken stimmungsverdichtend und beziehen sich auf den Eindruck der Stille der abendlichen Dämmerung. Lene betrachtet dieses Bild und bezieht es auf sich; Stille und Frieden der abendlichen Landschaft übertragen sich auf sie, wirken ausgleichend auf ihren Gemützustand: "[. . .] und 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".⁴⁷⁾ Auch Botho nimmt, seine Umwelt bewußt wahr dann ebenfalls auf sich und seine Situation bezogen. Als Botho in die Jungfernheide ausreitet, um Klarheit über sich selbst zu gewinnen, gilt seine Aufmerksamkeit der Problematik seiner Situation, nicht der Landschaft. Den ersten äußeren Bezugspunkt, den er bewußt bemerkt, ist das Hinckeldey-Denkmal. Ihm gilt nicht nur eine reflektierende Betrachtung, ausgelöst durch das Objekt selbst, auch seine Funktion als "Zeichen" wird befragt. Botho deutet das Denkmal und wendet seinen übertragenen Sinn auch auf seinen Konflikt an: "Lehrreich. Und was habe ich speziell daraus zu lernen? Was predigt das Denkmal mir? [. . .]"⁴⁸⁾

Die äußere Problematik ihrer Liebesbeziehung besteht in Lenes und Bothos unterschiedlicher sozialer Herkunft. Dies wird durch die Orte im Roman nicht nur angedeutet, sondern erst eigentlich durch sie zum Ausdruck gebracht. Die Eigenheit des Wohnortes, seine Lage (Stadtviertel, Straße), seine Umgebung und die Eigenschaften der Wohnräume

46) Vgl. Fontanes Brief an Gustav Karpeles vom 18. August 1880: "Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinah die erste Zeile. [. . .] Bei richtigen Aufbau muß in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken." In: Fontane: Der Dichter über sein Werk. Bnd. 2. S. 279-280

47) Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 78

48) Ebenda, S. 98

selbst verständigen den Leser über die soziale Einordnung der Person. Die Ortsbeschreibungen besitzen nicht ausschließlich Eigenwert, sondern sind Ausdrucksträger; sie vermitteln die Information über eine Person. Dies soll nicht bedeuten, daß sie die Funktion einer Charakteristik ersetzen; sie geben vielmehr die sozialen und soziologischen "Daten" einer Person, illustrieren den Hintergrund, vor dem sie steht.⁴⁹⁾ Die Gegensätze zwischen Lene und Botho sind kaum in charakterlichen und psychologischen Zügen angedeutet, sie manifestieren sich primär in den Gegensätzen ihres Milieus, das die sozialen Differenzen repräsentiert. Diese weist auch auf den Hintergrund des Konflikts: Die Entscheidung, die Botho zu treffen hat, ist nicht eine des Herzens und des Willens, sondern sie muß sich an gesellschaftlicher Norm und Verpflichtung orientieren.⁵⁰⁾

Den sozialen Status eines Wohnortes zeigen eine Reihe von Merkmalen an. Ein wichtiger Faktor ist die Lage einer Wohnung, ihre Adresse. Die Gärtnerfamilie Dörr und ihre Mieter haben keine eigentliche Adresse. Die Angabe "an dem Schnittpunkte von Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße" dient primär zur Lokalisierung der "große[n], feldeinwärts sich erstreckende[n] Gärtnerei"⁵¹⁾, erst anschließend wird das auf dem Grundstück liegende Wohnhaus genannt. Diese Angaben werden nur noch durch den richtungsweisenden Zusatz "schräg gegenüber dem 'Zoologischen'"⁵²⁾ präzisiert. Dem Leser, der mit den zeitgenössischen Gegebenheiten vertraut ist, ist damit eine recht aufschlußreiche Information an die Hand gegeben. Der Zoologische Garten war 1844 "bei Berlin" eröffnet worden, und noch zum Zeitpunkt der Entstehung des Romans befand er sich an der westlichen Peripherie des Stadtgebietes, "ziemlich außerhalb der bewohnten Welt".⁵³⁾ Der Abschnitt des Kurfürstendamms, an dem die Gärtnerei liegt, verdiente die etwas hochtrabende Benennung noch nicht, er war "um jene Zeit noch ein wirklicher Damm zwischen den ununterbrochenen Feldern und Gärtnereien". Nicht nur das Wohnhaus selbst liegt innerhalb des Grundstücks verborgen und zurückgezogen, das ganze Grundstück ist gekennzeichnet durch seine Abgeschlossenheit, seine Entfernung zur Stadtmitte. Lene selbst sagt, sie wohne "so gut wie am andern Ende der Welt. Und sei eigentlich eine Reise".⁵⁴⁾ Ähnlich wird auch Johanna, die Geliebte Serges, durch die Abgelegenheit ihrer Wohngegend sozial lokalisiert: "[. . .] Sie war immer bloß bei kleinen Leuten, draußen auf der Chaussee nach Tegel, wo kein Mensch recht hinkommt und bloß mal Artillerie vorbeifährt [. . .] Und nun hat sie der Serge da rausgenommen und will was aus ihr machen [. . .]"⁵⁵⁾

Anders ist die Wohnung Bothos. Schon allein die Adresse "Bellevuestraße"—ebenso

49) Vgl. Peter Demetz: Formen des Realismus. S. 100f; Hillebrand: Mensch und Raum im Roman. S. 233, 239.

50) Vgl. dazu auch Walter Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. S. 261f, 267

51) Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 7

52) Ebenda

53) Mayne: Theodor Fontane. S. 197

54) Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 20

55) Fontane: Ebenda, S. 89

wie "Landgrafenstraße", die spätere Anschrift Käthes und Bothos—wirkt wie ein Etikett, das für Qualität (zumindest der Wohnung) bürgt. Die Bellevuestraße liegt im eleganten Viertel Tiergarten—das Wohnviertel Berlins⁵⁶⁾—und ihre verlängerte Achse führt als Promenadenweg zum Schloß Bellevue. Der eingeweihte Leser ist mit den Gegebenheiten vertraut, "deshalb genügt es, die Straße oder das Stadtviertel zu nennen; damit ist der Ort hierarchisch bestimmt".⁵⁷⁾

Nicht nur die Wohnlage, auch die Etage spielt eine Rolle. Grundsätzlich gilt die Regel "je höher, desto niedriger". Wenn "man" nicht eine eigene Villa besitzt, wohnt man zur Miete in der Beletage eines renommierten Bürgerhauses, die Parterre wird vom Hauseigentümer bewohnt oder zum Teil an alleinstehende "bessere" Mieter wie Botho vermietet. Auch die Wohnungen der Dörrs und Nimptsches bilden keine Ausnahme aus der Regel. Man wohnt zwar "unten", aber allein die Wohnlage und die Qualitäten des "puppenkasten[s], wo jeder Kater ins Fenster kuckt un kein Gas nich un keine Wasserleitung",⁵⁸⁾ der, so "poetisch" er lag, "nicht viel besser als ein Keller gewesen war"⁵⁹⁾—reichen aus, um den Wert der Behausung hierarchisch festzulegen. Was den Status und "Komfort" der Wohnung am Luisenufer angeht, so wohnen Lene und ihre Pflegemutter "ziemlich ebenso"⁶⁰⁾ wie vorher. Es ist zwar von einer "kleinen Prachtwohnung"⁶¹⁾ die Rede, doch bezieht sich dies auf das persönliche Empfinden der beiden Frauen. Der soziale Stellenwert ist klar festgelegt. Auch sie liegt weitab von der Stadtmitte (sie wurde ja von Lene bewußt deswegen gewählt) in einem Arbeiterviertel, ganz in der Nähe befindet sich eine "große Fabrik", in der "sie kleine Röhren machen und Brenner und alles, wa sie für den Gas brauchen"⁶²⁾; hier arbeitet auch Gideon Franke. Außerdem liegt die Wohnung "drei Treppen hoch"⁶³⁾. Diese anzeigende Funktion der Wohnhöhe findet sich nicht nur in "Irrungen, Wirrungen". Alle Personen in den Romanen Fontanes, die einer niederen Schicht angehören, lassen sich durch ihre Wohnung fixieren. Stine wohnt in eine, "Chambre garnie" "zwei Treppen höher"⁶⁴⁾ als ihre Schwester Witwe Pittelkow, die eine von ihrem adligen Liebhaber finanzierte Wohnung innehat. Der gesellschaftliche Abstieg Melanies nach ihrer Scheidung von van der Straaten spiegelt sich auch darin, daß sie mit ihrem zweiten Mann eine kleine Mansarde bewohnt. Die verarmte Adelsfamilie Poggenpuhl bewohnt einen "noch ziemlich mauerfeuchten Neubau"⁶⁵⁾, gehört also zu den sogenannten Trockenwohnern, die Mietnachlaß erhalten. Und bei Möhrings ist man sich nicht

56) Peter Demetz: Formen des Realismus. S. 100

57) Ebenda. S. 101

58) Fontane: Ebenda. S. 115

59) Ebenda. S. 116

60) Ebenda.

61) Ebenda. S. 115

62) Ebenda. S. 119

63) Ebenda. S. 115

64) Ebenda, S. 178

65) Fontane: Romane und Erzählungen. 7. Bd. S. 314

einig, ob man nun drei oder vier Treppen hoch wohnt (je nachdem, ob man die Wohnung des Vermieters als Hochparterre oder ersten Stock rechnet), "was neben der gesellschaftlichen auch noch eine gewisse praktische Bedeutung für sie hatte".⁶⁶⁾

Gesellschaftlich wird das Milieu Lenes nicht allein durch die Wohnlage lokalisiert, sondern durch die fast nüchterne, jedoch subtil-ironische Beschreibung der "Behausungen". Allen voran das genannte "Schloß", dessen euphemistische Benennung nur dadurch gerechtfertigt ist, daß es "ja 'nen Turm"⁶⁷⁾ hat. Die Behausungen des Gärtnerehepaares sind allein auf das Praktische und Zweckmäßige hin ausgerichtet; der Beruf durchdringt auch die Wohnsphäre, das Familienleben wird vom Gärtnereiwesen nicht getrennt. Das Leben der Familie spielt sich "zu großem Teil vor und in den Treibhäusern ab".⁶⁸⁾ Eine gewisse Wohnlichkeit und Gemütlichkeit findet sich nur im Hause Lenes und Mutter Nimptsches, weshalb auch Frau Dörr dieses häufiger aufsucht und sich alle geselligen Szenen hier abspielen. Die Wohnküche mit dem Herdfeuer als Mittelpunkt ersetzt in diesem Milieu den Salon als Begegnungsstätte.

Die gesellschaftliche Unmöglichkeit des Anwesens allgemein wird in der Beschreibung unmißverständlich deutlich gemacht. Sein ganzes Wesen wird geprägt durch die Ansicht des alten Dörr, der "das Gewöhnlichste zugleich für das Vorteilhafteste"⁶⁹⁾ hält, "alles Feinere"⁷⁰⁾ fehlt. Der Eindruck des Ungeordneten, Pittoresk-Skurrilen und Provisorischen ist dominant. Wie es mit der Eleganz des "Schlosses" bestellt ist, offenbart nicht zuletzt die malerische Anordnung vor den Treibhäusern: Blumenestraden, Kuh- und Ziegenstall, Hundehütte und Doppelmistbeet pflegen eine friedliche Nachbarschaft.

Während bei der Beschreibung der Räume, in denen Lene wohnt, nur wenige Gegenstände erwähnt werden, die zudem Dinge des täglichen Bedarfs sind, sind für die Wohnung Bothos Luxusgegenstände prägend. Markante Punkte der zu kostspieligen Einrichtung sind zwei Gemälde Hertels und eines von Aschenbach. Die Wohnung illustriert Lebensweise und Extravertiertheit ihres Bewohners wie auch der Gesellschaftsschicht, der er angehört. Bezeichnend auch die Orte, an denen sich Botho sonst aufhält: Der Offizierclub, elegante Speiserestaurants und Weinlokale, teuer und dem gesellschaftlichen Geschmack entsprechend.

Schon die kontrastive Gegenüberstellung dieser beiden Milieus unterstreicht die Konflikte, denen die Beziehung zwischen Lene und Botho unterworfen ist. In ihr spiegelt sich die Diskrepanz der gesellschaftlichen Herkunft und das Bildungsgefälle, aber auch ein gewisses Standesbewußtsein, das sich in der dem gesellschaftlichen Geschmack angepaßten Wohnungseinrichtung Bothos manifestiert.

Die beiden Wohntypen unterscheiden sich nicht nur durch ihre soziale Einstufung,

66) Ebenda. S. 419

67) Ebenda. S. 8

68) Ebenda. S. 11

69) Ebenda. S. 12

70) Ebenda.

sondern auch durch ihre Zurückgezogenheit oder Offenheit. Dieser Privatheits- und Öffentlichkeitscharakter der Orte (nicht nur der Wohnorte) ist von grundlegender Bedeutung. Wir haben bereits erwähnt, daß Zurückgezogenheit und Stille primäre Charakteristika des Dörrschen Gartengrundstücks und des Hauses sind. Auch dies ist ein Gegensatz zur Umgebung Bothos. Nicht nur, daß seine Wohnung mitten in der Stadt gelegen ist, sie ist überhaupt deutlich "nach außen" orientiert. Das Häuschen, in dem Lene wohnt, kann von der Straße her "sehr wohl erkannt werden"⁷¹⁾, dennoch muß der Betrachter den Eindruck haben, als sei es ihm nur optisch zugänglich, da es sich durch den Vorgarten von der Straße distanziert und alles übrige den Blicken verbirgt. Außerdem liegt die Straße recht einsam; Lene wählt zum Arbeiten bewußt das Hinterzimmer, denn "vorne sieht man ja keinen Menschen".⁷²⁾ Zum Garten hinaus muß sie sich mit Frau Dörr begnügen, die außer ihrer Pflegemutter ihre einzige Gesprächspartnerin ist. Die Wohnung Bothos dagegen, "eine zwischen einem Front- und einem Gartenbalkon gelegene Parterrewohnung"⁷³⁾, ist gleichsam nach allen Seiten hin offen. Die Balkons stellen die Verbindung zwischen Innenwelt der Wohnung und der Außenwelt her.

Diese Faktoren sind nicht nur für das Milieu von Bedeutung, sie tragen auch dazu bei, die Problematik der Liebesbeziehung zu beleuchten. Relevant ist nämlich nicht nur die Frage, wer sich wo aufhält, sondern wer sie an welchem Ort aufhalten kann. Eine Beantwortung scheint zunächst belanglos, wenn man sie für Lene und Botho gesondert vornimmt. Botho ist durch Stand und Herkunft in dieser Hinsicht an keine Einschränkungen gebunden. Er kann sich aufhalten, wo es ihm beliebt; er wird allenfalls darauf verzichten, Orte und Gegenden aufzusuchen, die im Sinne der Gesellschaft nicht "comme il faut" sind. Lene allein ist in der Wahl ihrer Aufenthaltsorte ebenfalls ungebunden, jedoch nur im Rahmen ihres Milieus. Sonst muß sie dem gesellschaftlichen Regelkodex gehorchen, auch wenn sie nicht dem Stand angehört, der ihn postuliert. Die Orte und Gesellschaftscharakter gekennzeichnet sind, sind nicht für Lene offen, sondern nur für die Kreise selbst, die diesen Charakter determinieren.

Gerade hier liegt das Dilemma ihrer Liebesbeziehung zu Botho. Die Beziehung der beiden zueinander ist nicht standesgemäß, sie entzieht sich damit der Gesellschaft, aber nicht ihren Ansprüchen. Sie hat keine Existenzberechtigung, eine Existenzchance hat sie nur außerhalb der Gesellschaft. Und dieses "außerhalb" manifestiert sich in den wenigen Orten, an denen sich ihre Liebe realisieren kann. Solange Lene und Botho zusammen sind, sind ihnen solche Orte nicht zugänglich, an denen der gesellschaftliche Normenkodex seine Gültigkeit hat. Ein Ort dieser Art ist der Konzertgarten. Wenn sie miteinander tanzen wollen, müssen sie mit der herüberklingenden Musik und dem alten Dörr als Taktschläger vorlieb nehmen. Auch mit Käthe tanzt Botho später in ihrer gemein-

71) Fontane: Ebenda, S. 7

72) Ebenda. S. 16

73) Ebenda. S. 36

samen Wohnung zu den Takten eines herüberklingenden Walzers, doch ist dies nur eine Augenblickslaune Käthes, und beide könnten jederzeit den Konzertgarten aufsuchen. Mit Lene zusammen ist Botho jedoch an diesen beschränkten Raum gebunden.

Zwar wünscht sich Lene größere Bewegungsfreiheit⁷⁴⁾, dennoch macht sie sich über eine gesellschaftliche Gutheißung ihrer Liebe keine Illusionen. Sie gehört nicht zu den Frauen, die eine wenn auch nur zeitweilige und scheinbare Annäherung an die "besseren" Schichten anstreben. Lene wehrt sich dagegen, ihre Beziehung zu Botho einen "blichen" Verlauf nehmen zu lassen, der es mit dem ehemaligen Verhältnis der Frau Dörr oder den Verhältnissen auf Zeit der Demimonedamen auf eine Stufe stellte. Sie akzeptiert die Schranken und ist sich der weiten Entfernung der Schichten voneinander bewußt. Die Existenz ihrer Liebesbeziehung ist davon abhängig, wie lange sich Orte finden lassen, an denen sie sich realisieren kann. Es zeigt sich, daß nicht nur ihr Spielraum an sich begrenzt ist, sondern auch schon die Anzahl der Orte, die sie allein aufsuchen können. Wie schwierig das ist, beweist schon die Tatsache, daß sie in ihrer gemeinsamen Zeit kaum jemals wirklich allein sind. Die einzigen ungestörten Stunden verbringen sie, abgesehen von den kurzen abendlichen Aufenthalten im Garten, nur während der Nacht in Hankels Ablage. Selbst zu den Spaziergängen auf den einsamen Feldwegen müssen sie Frau Dörr als unbequeme Anstandsdame mitnehmen, die Lene mit ihren anzüglichen Bemerkungen in Verlegenheit bringt. Nur auf ihrem Ausflug nach Hankels Ablage können sie wirklich allein sein, weil sie ihn Frau Dörr tunlichst verschwiegen haben.

Die Bedingtheit ihres Glücks manifestiert sich somit in seiner Ortsabhängigkeit. Die Suche nach Ungestörtheit ist eine Fluchtbewegung aus der gesellschaftlichen Abhängigkeit. Doch in der Unvermeidbarkeit und Unausweichlichkeit der Bindung an die Gesellschaft spiegelt sich die Aussichtslosigkeit ihrer Hoffnungen. Lene und Botho sind gezwungen, sich in "Reservatsgebiete"⁷⁵⁾ zurückzuziehen, wollen sie ihre Illusion überhaupt eine Zeitlang aufrecht erhalten.

III

Die Orte, an die sich Lene und Botho während ihres Beisammenseins zurückziehen, sind bewußt gewählt. Einziges Kriterium ist ihre Einsamkeit und Ungestörtheit, also ihre Gesellschaftsferne. Die Wahl des Spazierweges nach Wilmersdorf wird damit begründet, daß "da keiner kommt".⁷⁶⁾ Diese Suche nach Privatheit wird von Lene auch deutlich ausgesprochen:

Niemand ist in den Hinterhalt gelegt, und die Dame mit dem Schimmelgespann und der Blumengirlande wird dir nicht in den Weg treten. [. . .]

74) Vgl. Fontane: Ebenda. S. 36

75) Schmidt-Brümmer: Formen des perspektivischen Erzählens. S. 52

76) Ebenda. S. 9

Bloß ins Feld, ins Grüne, wo du nichts haben wirst als Gänseblümchen und mich . . .]⁷⁷⁾

Und kurz darauf heißt es:

Hier bleiben wir. . .] Das ist der hübscheste Weg und der einsamste. Da kommt niemand.⁷⁸⁾

In diesen Äußerungen Lenes spiegelt sich zugleich etwas von der Anspruchlosigkeit und Selbstgenügsamkeit ihrer Liebe. Lene und Botho wollen nichts anderes, als eine kurze Zeitlang mit sich selbst allein sein können; Abgeschiedenheit und Einsamkeit kommen ihrem Bedürfnis nach Intimität und Privatheit entgegen. Beide versuchen, ihre soziale Gebundenheit für die Stunden ihres Beisammenseins zu verdrängen und ganz sich selbst zu leben. Das ist eben nur in einem Freiraum möglich, wo der gesellschaftliche Regelkodex nicht direkt oder indirekt interveniert, in einem Freiraum, der es ihnen erlaubt, sich aus ihrer sozialen Verpflichtung und Verflechtung zu lösen und ihre selbstaufgebaute Illusion am Leben zu erhalten.

Der Begriff "Illusion", wenn er überhaupt zutrifft, bedarf der Modifikation, denn diese Illusion ist konstruiert und wird gleichsam künstlich ernährt. Lene und Botho bewegen sich nicht in naiver Selbstvergessenheit. Beide sind sich der Zukunftslosigkeit und Problematik ihrer Beziehung bewußt. Lene schätzt ihre Situation recht nüchtern ein, wenn sie sagt:

[. . .] Glaube mir, daß ich dich habe, diese Stunde habe, das ist mein Glück. Was daraus wird, das kümmert mich nicht. Eines Tages bist du weggefliegen. . .] Schüttele nicht den Kopf; es ist so, wie ich sage. Du liebst mich und bist mir treu [. . .] Aber wegfliegen wirst du, das seh ich klar und gewiß. Du wirst es müssen [. . .]⁷⁹⁾

Auch Botho weiß um die zeitliche Begrenztheit ihrer Beziehung. Als er schließlich den entscheidenden Brief von seiner Mutter erhält, ahnt er schon dessen Inhalt, bevor er ihn geöffnet hat: "Dacht ich's doch . . . Ich weiß schon, eh ich gelesen. Arme Lene".⁸⁰⁾ Anders als Lene jedoch weigert er sich innerlich, sich damit auseinanderzusetzen.⁸¹⁾ Er zögert die Entscheidung hinaus, bis ihm ein Ultimatum gestellt wird, das, wie er selbst erkennt, gar keines ist.

Diese endgültige Entscheidung wird in vielen Einzelheiten präludiert. Epische Mittel, das diese Vorausdeutungen determiniert, ist primär das einer indirekten Kontrastierung, nämlich die Gegenüberstellung von Faktizität und Imagination. Was den Dörrschen Garten betrifft, so konzentriert sich seine Darstellung um zwei Pole: seine alltägliche Funk-

77) Fontane: Ebenda. S. 54

78) Ebenda. S. 55

79) Ebenda. S. 35

80) Ebenda. S. 92

81) Vgl. bes. Kap. VII: das Verhalten Bothos im Gespräch mit dem Onkel.

tion als "prosaischer Gemüsegarten" einerseits und seine provisorische Funktion als "kleiner Paradiesgarten" andererseits.⁸²⁾ Bereits in den ersten beiden Kapiteln wurde dem Leser der Garten vor Augen geführt, hier ausschließlich in seiner Eigenheit als Nutzgrundstück. Der Garten dient nicht dazu, das Auge zu erfreuen, sondern den Magen und den Geldbeutel.⁸³⁾ Er sorgt für den Lebensunterhalt der Familie; daher sind die Blumen zugunsten des Spargels und der Kräuterbeete an die Seite gerückt. Dem steht die Ernsthaftigkeit gegenüber, mit der Botho und Lene den Garten abends zum Promenierpark machen. Man begleitet "die Familie Dörr bis an ihr Haus"⁸⁴⁾, als ob es sich darum handle, einer Respektsperson seine Ehrerbietung zu erweisen, bittet "in aller Förmlichkeit um Erlaubnis, noch in den Garten gehn und eine halbe Stunde darin promenieren zu dürfen", als man diese erhalten hat, verabschiedet man sich "unter artigen Verbeugungen" und "schreitet" auf den Garten zu.⁸⁵⁾ Der Garten scheint vorübergehend von seiner Funktion dispensiert, von Bedeutung ist er jetzt nur noch als Ort der Begegnung Lenes und Bothos. Gerade dieses Vorübergehende aber, die Unübersehbarkeit seiner realen Existenz, unterstreicht das "Doppelbödige der Idylle".⁸⁶⁾

Der Spaziergang über den Feldweg nach Wilmersdorf trägt dazu bei, diesen Eindruck zu stützen, Lene wählt diesen Weg, weil er "um vieles stiller und menschenleerer als drei, vier andere ist, die parallel mit ihm über die Wiese hin nach Wilmersdorf zuführten und zum Teil ein eigentümliches Vorstadtleben zeigten".⁸⁷⁾ Aber auch hier sind die beiden nicht ungestört, denn mit Rücksicht auf Höflichkeit und den Anstand haben sie Frau Dörr auffordern müssen, sie zu begleiten. Frau Dörr jedoch, die die Ansicht vertritt, man müsse "sich doch erst ein bißchen zurecht machen"⁸⁸⁾, dekoriert ihre imposante Erscheinung mit einem "prachtvollen Hut" und macht damit und durch ihren Übereifer, als Anstandsdame fungieren, aus dem kleinen Spaziergang fast eine hochoffizielle Angelegenheit. Zudem bringt sie durch ihre handfesten Bemerkungen über pausbäckige Engel, Betten, in denen es "so wuppt"⁸⁹⁾, und Adebar, den guten, Lene fortwährend in Verlegenheit. Die Ironie, fast schon Komik dieser nicht gerade durch Taktgefühl gezierten Bemerkungen beleuchtet die Brüchigkeit des erhofften Idylls.

Der Ausflug nach Hankels Ablage ist der von Lene und Botho erhoffte Höhepunkt ihrer Liebesbeziehung. Das Ende wird jedoch auch in den wenigen glücklichen Stunden schon vorweggenommen. Anspielungen und Vorzeichen der vorhergehenden Szenen häufen sich hier und finden schließlich ihre konkrete Bestätigung. Determinierend ist auch hier der

82) Schmidt-Brümmer: Formen des perspektivischen Erzählens. S. 45

83) Bezeichnenderweise vergleicht Botho ihn mit dem *Küchengarten* von Schloß Zehden. (Fontane: Ebenda. S. 33)

84) Fontane: Ebenda. S. 31

85) Ebenda.

86) Schmidt-Brümmer: Formen des perspektischen Erzählens. S. 47

87) Ebenda. S. 53

88) Ebenda

89) Ebenda. S. 55

scharfe Kontrast zwischen Erwartetem und zu Erwartendem.⁹⁰⁾

Botho und Lene suchen in Hankels Ablage ein Idyll, dessen Ungestörtheit durch die räumliche Distanzierung gesichert scheint. Aber schon die Namen der vorher in Erwägung gezogenen Plätze—Erkner und Kranichberge, Schwilow und Baumgartenbrück—deuten die Schwierigkeit des Unterfangens an: bei allen handelt es sich um ebenso beliebte wie belebte Ausflugsziele, und ähnlich verhält es sich mit Hankels Ablage. Widerspruch liegt schon in der Bezeichnung des Ortes selbst: Es ist ein abgelegenes Ausflugslokal, also eine gesellschaftlich sanktionierte Idylle. Somit eignet dem Attribut “abgelegen” nur noch Umschreibung der räumlichen Distanz, es ist nicht mehr synonym mit “ungestört”. Bezeichnend ist, daß Botho Orte vorschlägt, die von seinen Gesellschaftskreisen häufig zum Zeitvertreib aufgesucht werden; die erwähnten Namen bezeichnen ein Repertoire von “konventionellen” Ausflugszielen. Hankels Ablage kommt zwar der Vorstellung, die Lene und Botho sich machen, am nächsten, ist aber nicht mit ihr identisch, da die Erwartungen und Ansprüche, die der Ort erfüllt, nicht den ihren entsprechen. Botho schlägt Hankels Ablage als Ziel vor, da er “von dessen Schönheit und Einsamkeit [. . .] wahre Wunderdinge gehört”⁹¹⁾ hat. Außerdem scheint es sich durch sein “glänzende[s] Renommee, dessen sich die Stelle bei allen Eingeweihten erfreute”⁹²⁾, zu empfehlen. Gerade diese Beschreibungen, die sich in den Kreisen, die sie äußern, als Empfehlungen ausnehmen, müßte für Botho und Lene abschreckend wirken. Denn diese “Eingeweihten” erweisen sich, wie bei einem guten Ruf nicht anders zu erwarten, als recht zahlreich, und das Paradoxe liegt gerade darin, daß die beiden sich die gesellschaftlich sanktionierte Abgeschiedenheit für ihr Beisammensein aussuchen.

Wie es mit der angeblichen Ruhe und Beschaulichkeit wirklich bestellt ist, enthüllt Bothos Gespräch mit dem Wirt. Durch das idyllisch-friedliche Bild, das sich Botho an diesem Abend bietet, glaubt er sich zu der Annahme berechtigt, es müsse doch “zu einsam” hier sein.⁹³⁾ Die Schilderung des Wirtes vom Ablauf des Geschäftsjahres spricht diesen Vermutungen Hohn: “[. . .] tagelang 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.”⁹⁴⁾ Nicht nur die Tatsache, daß Ausflügler Hankels Ablage das ganze Jahr über aufsuchen, läßt die vielgepriesene Schönheit und Einsamkeit in ironischem Licht erscheinen, auch die Zahl, in der die Besucher hier eintreffen.⁹⁵⁾ Die Einsamkeit von Hankels Ablage wird nicht um ihrer selbst willen aufgesucht. Es ziehen sich nicht Einzelne hierher zurück, um den “großstädtischen Getreibe”⁹⁶⁾ für ein paar Stun-

90) Vgl. Schmidt-Brümmer: Formen des perspektivischen Erzählens. S. 57 ff

91) Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 64

92) Ebenda. S. 65

93) Ebenda. S. 75

94) Ebenda.

95) Vgl. Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 76: “Jeden Abend um elf dampft ein Dampfer mit 240 Personen ab, und jeden Morgen um neun ist ein Dampfer mit ebensoviel Personen wieder da.”

96) Fontane: Ebenda. S. 64

den fern zu sein, sondern ganze Gesellschaften, die Landpartien unternehmen und damit das Getreibe nur an einen anderen Ort verlegen. Die Gesellschaft als gesellige Gruppe hat kein Bedürfnis nach Einsamkeit.

Wie sehr auch das Gasthaus, das zunächst durch seine räumliche Distanz zur Großstadt von gesellschaftlichen Bezügen abgerückt scheint, diesen gesellschaftlichen Konventionen verpflichtet ist, beweist die Beschreibung des Zimmers, in dem Botho und Lene die Nacht verbringen. Das Gasthaus, "ursprünglich ein bloße Fischerhaus"⁹⁷⁾, ist den Ansprüchen und dem Geschmack der Ausflügler angepaßt worden. Man hat einen "großen Saal"⁹⁸⁾ angebaut, um mehr Gäste bewirten zu können, und die Gästezimmer sind modernisiert worden. Der Kontrast zwischen der tief herabhängenden Decke, den "Buckel und Blasen bildenden Lehmwänden"⁹⁹⁾ und der recht komfortablen Einrichtung—ein "großes Spiegelfenster", ein "paar gute Bilder", "ein paar elegante Toilettentische"¹⁰⁰⁾ und ein "Rokokotisch"¹⁰¹⁾—ist das Ergebnis des Versuchs, mit den eigentlich bescheidenen Räumen eifrig dem Modegeschmack entgegenzukommen. Durch die Anpassung zur "Gesellschaftsfähigkeit" und Gesellschaftstüchtigkeit:¹⁰²⁾

Alles zeigte, daß man die Fischer- und Schifferherberge mit Gefissentlichkeit beibehalten, aber sie doch zugleich auch in ein geselliges Gasthaus für die reichen Sportsleute vom Segler- und Ruderklub umgewandelt hatte.¹⁰³⁾

Diese Beschreibung des Gasthauses lassen keinen Zweifel daran, daß seine faktische Gegebenheit den Erwartungen Lenes und Bothos entgegengesetzt ist, es ist "kein Gegenort zu jenen, die der gesellschaftlichen Wirklichkeit zugehören".¹⁰⁴⁾ Im Gegenteil, die Wirtsleute haben ja gerade Anstrengungen unternommen, um sie diesen anzugleichen. So sind Botho und Lene in genau den gesellschaftlichen Bezugsrahmen gestellt, den sie verlassen wollten.

Die Störungen des intendierten Idylls liegen zunächst in den widersprüchlichen Eigenheiten des Idylls selbst begründet; sie weisen den Leser auf den "gesellschaftlichen Erweiterungshorizont"¹⁰⁵⁾ hin, in dem auch dieser Ort befangen ist.¹⁰⁶⁾ Wenig später werden diese Störungen unmittelbar von den Personen wahrgenommen; Lene versteht sie als Anzeichen, die auf ihre konkrete Situation hindeuten. Es wird ihr klar, daß auch Hankels Ablage nicht das ist, was sie erhofft hatte, nämlich ein neutraler Ort für eine ungestörte Beziehung. Die Voraussetzungen, die von beiden mitgebracht werden, können auch hier

97) Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 67

98) Ebenda. S. 77

99) Ebenda. S. 78

100) Ebenda.

101) Ebenda. S. 78

102) Ebenda.

103) Schmidt-Brümmer: Formen des perspektivischen Erzählens. S. 62

104) Ebenda

105) Vgl. Schmidt-Brümmer: Ebenda. S. 43

nicht, nicht einmal vorübergehend, annulliert werden. Unterschiede in Herkunft und Erziehung, die sie sich unwichtig zu sein wünschen, werden Lene hier erneut schmerzlich vor Augen geführt.¹⁰⁷⁾ Beim Lesen der englischen Bildunterschriften kommt sie “über ein bloßes Silbenentziffern nicht hinaus, und das gab ihr, so klein die Sache war, einen Stich ins Herz, weil sie sich der Kluft dabei bewußt wurde, die sie von Botho trennte”.¹⁰⁸⁾ Als sie am nächsten Morgen die arbeitende Magd beobachtet, setzt sie diesen Anblick in direkten Bezug an die Unaufhebbarkeit der Standesunterschiede zwischen ihr und Botho. Die störenden Anzeichen finden schließlich ihre konkrete Erfüllung im Auftauchen der Freunde Bothos. Die Gesellschaft, wenn auch in diesem Fall eine etwas dubiose, hat sie eingeholt.¹⁰⁹⁾

Die Begegnung mit den Offizieren und ihren “Damen” beweist eindringlich, das Unausweichliche der gesellschaftlichen Gebundenheit Bothos. Es zeigt sich, daß seine Fähigkeit zur Kritik und Ironisierung der Gesellschaft, ihrer Normen und Formen, nur in der räumlichen Distanz zu ihr besteht. Botho ist durchaus imstande, die Gesellschaft—seine Gesellschaft—zu kritisieren, sie bis zu einem gewissen Grade so gar zu persiflieren. Lene und Frau Dörr zuliebe imitiert er eine konventionell-schematische Tischunterhaltung zu dem Schluß:

[. . .] und eigentlich ist es ganz gleich, wovon man spricht. [. . .] Es ist alles ganz gleich. Über jedes kann man ja was sagen und ob's einem gefällt oder nicht. Und 'ja' ist gerade soviel wie 'nein'.¹¹⁰⁾

Doch eine echte Persiflage ist es nicht, denn man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Botho sich in seiner Rolle, der staunenden Frau Dörr und der verwirrten Lene seine weltmännische Gewandtheit zu demonstrieren, nicht unwohl fühlt. Seine räumliche Distanz zum kritisierten Gegenstand, seine momentane Nähe zum anderen Milieu erleichtern es ihm zwar einerseits, sich darüber zu mokieren, vermitteln ihm aber andererseits ein gewisses Gefühl der Überlegenheit. Wie abhängig aber sein Verhalten von diesen Gegebenheiten ist, zeigt sich spätestens in Hankels Ablage, als Botho beim Eintreffen der Freunde rasch herausfindet, “welche Parole heute galt”.¹¹¹⁾ Es gelingt ihm vollkommen, sich der neuen Situation anzupassen, und offensichtlich kommt ihm gar nicht der Gedanke, sein Interesse als Einzelner gegen die Gruppe durchzusetzen. Es ist der Grundzug des Gesellschaftlichen, daß hier die beiden Dimensionen des Geselligen und Gesellschaftlichen zu einer Einheit verschmelzen. Gesellschaftlich sein heißt zunächst, sich den sozialen Normen anpassen, dem Verhaltenskodex der Gruppe entsprechen; heißt aber weiterhin, sich in einen geselligen Kreis integrieren, sich miteinander, nicht allein vergnügen.

107) Vgl. Schmidt-Brümmcr: Ebenda. S. 60 ff

108) Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 77

109) Vgl. auch Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 266

110) Fontane: Ebenda. S. 27–28

111) Ebenda. S. 82

Das Gesellschaftliche ist dem Individuellen unbedingt übergeordnet, und eben dadurch wird Bothos Verhalten bestimmt. Botho hat den seichten Charakter der konventionellen Konversation durchschaut¹¹²⁾, er durchschaut die hohe Kunst, mit möglichst vielen Worten möglichst wenig zu sagen—und beherrscht sie vollkommen. Es ist eben diese Manier, in die er gedankenlos und ohne Anstrengung verfällt, als seine Freunde ihn überraschen, und es ist eben diese Manier, die er später an seiner Frau wiederfinden wird.¹¹³⁾ Wohl konstatiert er die Fakten, doch reflektiert er sie nicht. Da er in dieser Tradition und Konvention eng verhaftet ist, fehlt ihm die gesitige Distanz zu einem konsequenten Entschluß. Zwar ist er sich dessen bewußt, daß Herzenswünsche und gesellschaftliche Ansprüche einander nicht entsprechen. Als er aber vor einer Entscheidung steht, die ihm im Grunde schon vorgezeichnet ist, flüchtet er sich auf die Seite der Ordnung, erleichtert, daß diese ihm keine dem normativ determinierten Weg entgegengesetzten Anstrengungen abverlangt:

Es liegt nicht in mir, die Welt herauszufordern und ihr und ihren Vorurteilen den Krieg zu erklären; ich bin durchaus gegen solche Donquixoterien,¹¹⁴⁾

Bothos Unfreiheit, seine Unfähigkeit zu einer unabhängigen Existenz treibt ihn, das Gesellschaftliche, obwohl er es als Zwang und Unwahrheit erfährt, als Schutz und Ordnung festzuhalten.¹¹⁵⁾

Fontane läßt den alten Stechlin in seinem gleichnamigen Roman einmal sagen: "Schweigen kleidet nicht jeden. Und denn sollen wir uns ja auch durch die Sprache vom Tier unterscheiden. Also wer am meisten redt, ist der reinste Mensch".¹¹⁶⁾ Die Sprache, Konversation als Dialog, der dem Gesprächspartner immer eine "Einhakeöse" zu vermitteln sucht, ist fundamentales Bauelement der Gesellschaft, deren Wesen in der Geselligkeit liegt. Merkmal der gesellig-gesellschaftlichen Sprache ist ihre Unverbindlichkeit. Primär wichtig ist die Form der Konversation, ihre Flüssigkeit und Leichtigkeit. Der Inhalt ist zweitrangig. Daher muß man feststellen: "eigentlich ist es ganz gleich, wovon man spricht".¹¹⁷⁾ Man streitet sich, aber immer um einen scherzhaften Schlußpunkt bemüht, ernsthaft diskutiert wird fast nur über politische Fragen. Politische Themen und gewandte Konversation haben es gemeinsam, daß beide aufgrund des allgemeinen Interesses "gesellschafts fähig" sind. Dieser Aspekt der Gesellschaftsfähigkeit eines Gesprächsstoffes, nämlich daß er jedem Gelegenheit zum Einhaken geben soll, ist oberstes Kriterium für seine Auswahl. Daher sind individuelle Probleme und Konflikte im geselligen Kreis tabu.

112) Vgl. Ebenda. S. 133: "Welch Talent für die Plauderei! [. . .] Aber es fehlt etwas. Es ist alles so angeflogen so bloßes Gesellschaftsecho."

113) Vgl. besonders ihr Gespräch im Zug auf der Rückreise von Dresden. Fontane: Ebenda. S. 105–106

114) Fontane: Ebenda. S. 97

115) Vgl. Müller-Seidel: Theodor Fontane. S. 261f

116) Fontane: Der Stechlin. S. 24

117) Fontane: Irrungen, Wirrungen. S. 26

“Man” stellt seine Probleme nicht öffentlich zur Diskussion, spricht nicht in einer Gruppe darüber. Individualität und Seelenleben des Einzelnen interessieren nicht als Gesprächsstoff, noch sind sie der Gesellschaft als Ganzheit gemäß. Wer Probleme hat, muß sie selbst bewältigen. Der Konflikt Bothos ist ein Konflikt zwischen Ich und Gesellschaft, zwischen Herzenswunsch und normativer Ordnung. Dem gesellschaftlichen Regelkodex, der für Bothos Entscheidung als Maßstab zu gelten hat, haftet die Fama des absolut Verbindlichen und Unumstößlichen an. Mag Botho dem auch innerhalb mit Widerwillen begegnen, er wird dieses Gefühl nicht offen zum Ausdruck bringen. Um über seine Lage nachzudenken, reitet Botho aus, nicht auf Reitwegen in der Stadt oder im Tiergarten, sondern ziellos durch die Jungfernheide: Er distanziert sich räumlich von der Gesellschaft, um sich innerlich mit ihr auseinandersetzen zu können.¹¹⁸⁾ Doch tut er dies nur vorübergehend; längeres “Ausgehen” aus der Gesellschaft wird nicht toleriert, “Einsamkeit” wird von ihr als “Marotte” oder bestenfalls als Krankheit gewertet.¹¹⁹⁾ Wer sich absondert, ist absonderlich.

Für Botho und Lene bedeutet diese räumliche Distanzierung von der Gesellschaft die einzige Möglichkeit für die Existenzfähigkeit ihrer Beziehung. Jedoch wird ihnen der Boden für die selbstgewählte Isolation, in die sie sich wegen der Gesellschaft geflüchtet haben, gerade von dieser Gesellschaft entzogen.

Literaturverzeichnis

I. Werke

- Theodor Fontane: Romane und Erzählungen. 2. Aufl. Berlin/Weimar 1973
 Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. 2. Aufl. Berlin/Weimar 1973
 Theodor Fontane: Sämtliche Werke. München 1967
 Theodor Fontane: Der Dichter über sein Werk. Hrsg. von Richard Brinkmann. 2 Bnde. München 1977

II. Allgemeine Darstellungen zu Fontanes Romanen

- Böckmann, Paul: Der Zeitroman Fontanes. In: Der Deutschunterricht 11. 1959. H. 4. S. 59-81
 Brinkmann, Richard: Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen. 2. Aufl. Tübingen 1977
 Demetz, Peter: Formen des Realismus: Theodor Fontane. Frankfurt a.M. 1973
 Jolles, Charlotte: Theodor Fontane. 2. Aufl. Stuttgart 1976
 Kahrman, Cordula: Idyll im Roman: Theodor Fontane. München 1973
 Martini, Fritz: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898. Stuttgart 1963
 Mayne, Harry: Theodor Fontane. In: Harry Mayne: Deutsche Dichter. Reden und Abhandlungen. Frauenfeld/Leipzig 1928. S. 187-237

118) Ähnlich verhalten sich auch andere Helden Fontanes. Vgl. Lewin von Vitzewitz nach der Flucht Kathinkas, Schach von Wuthenow nach der erzwungenen Verlobung und Effi Briest nach der Rückkehr in ihr Elternhaus.

119) Vgl. dazu Peter Demetz: Formen des Realismus. S. 103

- Müller-Seidel, Walter: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart 1975
- Reuter, Hans-Heinrich: Fontane. 2 Bde. München 1968
- Wandrey, Konrad: Theodor Fontane. München 1919
- Preisendanz, Wolfgang (Hrsg.): Theodor Fontane. Darmstadt 1973 (Wege der Forschung, Bd. CCCLXXXI)
- Aust, Hugo: Fontane aus heutiger Sicht. Analysen und Interpretationen seines Werks. München 1980
- Roch, Herbert: Fontane, Berlin und das 18. Jahrhundert. Berlin 1962
- III. Einzeldarstellungen zu Fontanes "Irrungen, Wirrungen" und zum epischen Raum**
- Garnerus, Karl: Bedeutung und Beschreibung des Binnenraums bei Storm, Raabe und Fontane. Phil. Diss. Köln 1952
- Hillebrand, Bruno: Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter und Fontane. München 1971
- Killy, Walter: Abschied vom Jahrhundert: Fontanes "Irrungen, Wirrungen". In: Walter Killy: Wirklichkeit und Kunstcharakter. München 1963. S. 103-211
- Ohl, Hubert: Bild und Wirklichkeit. Studien zur Romankunst Raabes und Fontanes. Heidelberg 1968
- Schmidt-Brümmer, Horst: Formen des perspektivischen Erzählens im Zeitroman Fontanes. Phil. Diss. München 1971
- Tau, Max: Der assoziative Faktor in der Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes. Phil. Diss. Kiel 1928