

Entwürfe selbstbestimmten Frauenlebens in Theodor
Fontanes *L'Adultera* und *Mathilde Möhring*

by

Linda Kaiser

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2009

© Linda Kaiser 2009

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

Few authors in the second half of the nineteenth century wrote in such a decisive way on the subject of women as Theodor Fontane, who produced literary studies on women's lives, determined both by others and by the women themselves. Of Fontane's seventeen novels, thirteen focus on female characters.

In his texts, Fontane questions the concept of a hierarchy of genders and the ambivalence between the intended femininity of women and the "imaginierte Weiblichkeit" (imagined femininity) of men (Silvia Bovenschen). In doing so, he contributes significantly to the gender discourse of the late nineteenth century, creating new images of women that often differed from common literary images, including the *femme fatale*, *femme fragile* or the *water-nymph*. This divergence is especially evident in Fontane's construction of his female protagonists Melanie Van der Straaten and Mathilde Möhring.

This thesis examines the similarities between Fontane's conceptions of the self-determined life of women in his lesser-known novels *L'Adultera* (1882) and *Mathilde Möhring* (1906). It poses the question: How can the protagonist Melanie in the first work of the Berlin Women Novels be seen as a precursor to the protagonist Mathilde in the last book of the series?

The works of Silvia Bovenschen, Inge Stephan, Sigrid Weigel and Ute Frevert point to the discrepancies between the realities of life of eighteenth- and nineteenth-century women and the ways in which they were portrayed by contemporary male authors. I apply their insights on identity, literary and historio-cultural representations of femininity in my analysis of the images of women contained in the two texts.

After giving an overview of the status of research concerning Fontane and femininity (Chapter 2) and the approach of Bovenschen, Stephan, Weigel and Frevert (Chapter 3), I discuss the narrative presentation of femaleness and examine how Fontane's conception of the women in both

works is represented (Chapter 4 and 5). Here, I analyze the characters in light of two identity-attributions: other-directedness and self-determination. In Chapter 4, I examine the depiction of other-directedness in both novels. The emphasis of my analysis here lies on the male characters and their perceptions of the two female protagonists. Chapter 5 examines the notion of self-determination in both novels. It is concerned primarily with the female protagonists and their images of themselves. This chapter also delves into the narrators' views of this self-perception. I conclude that despite the obvious differences between these two female characters, there are similarities between them, and that Mathilde can be seen as a modern successor of Melanie.

Acknowledgements

Zuerst möchte ich ein großes Dankeschön an meinen Supervisor Dr. Michael Boehringer aussprechen, der mir beim Verfassen meiner Master-Arbeit stets mit Rat und Tat zur Seite stand, meine Ideen unterstützt hat, aber auch konstruktiv kritisiert und mir somit neue Impulse geliefert hat.

Auch bei meinen beiden Readern Dr. James Skidmore und Dr. Paul Malone möchte ich mich für das Lesen meiner Arbeit und ihre interessanten Anmerkungen bedanken.

Der nächste Dank geht nach Deutschland an alle meine Freunde und natürlich an meine Familie, die während dieser turbulenten Zeit immer hinter mir gestanden, zu keiner Zeit an mir gezweifelt und mir dieses Studium hier erst ermöglicht hat. Hier sollen besonders auch meine beiden Omas erwähnt werden, die mich nicht ganz ohne Sorge ziehen ließen und sich für mich sogar mit dem Internet und den neuesten Kommunikationsmöglichkeiten bekannt gemacht haben.

Ein weiterer Dank geht an die Landesstiftung Baden-Württemberg. Auch aufgrund des Baden-Württemberg Stipendiums konnte mein Studien-Aufenthalt in Kanada realisiert werden.

Zuletzt möchte ich allen danken, die in diesem Jahr hier an meiner Seite standen. Das sind u.a. meine Mitstudenten aus Deutschland und Kanada Nadine, Meli, „die beiden Annas“, Myriam, meine „Abstract-Helfer“ Laura und Kyle und eigentlich dem kompletten Department of Germanic and Slavic Studies.

Nicht zu vergessen meine Freunde, die großartige „Diskursgruppe/-bande“ Silke, Juliane und freilich Martin. Leute, ich werde dieses Jahr mit euch hier nie vergessen und bin wirklich froh, dass wir alle zusammen diese Erfahrung machen konnten!

Meiner Familie

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand	4
2.1 <i>L'Adultera</i> in der Forschung	8
2.2 <i>Mathilde Möhring</i> in der Forschung.....	11
3. Methodik: „...und mit den Bildern wird man nicht fertig“ (LA 124) – Der Zweig der Frauenbildforschung.....	15
4. Fremdbestimmungen	28
4.1 <i>L'Adultera</i>	28
4.1.1 Ezechiel Van der Straaten	28
4.1.2 Weitere Figuren.....	38
4.2 <i>Mathilde Möhring</i>	40
4.2.1 Hugo Großmann	41
4.2.2 Weitere Figuren.....	46
5. Selbstbestimmungen.....	49
5.1 Melanie.....	49
5.2 Mathilde.....	61
6. Mathilde als moderne Fortschreibung Melanies	74
7. Schlussbetrachtung und Ausblick.....	90
Literaturverzeichnis.....	96

1. Einleitung

Die Frau, schreibt Ulrike Hanraths, „ist ein Phantasma, eine Imagination, ein Bild,“ und weist ein beharrliches Dasein in der Literatur auf (*Bilderfluchten* 5). Frauen werden in verschiedenen Nuancen, zu verschiedenen Epochen und in vielen Bereichen ausführlich „beschrieben, definiert, etikettiert, (re-) konstruiert und essentialisiert“ (5). Gerade am Ende des 19. Jahrhunderts werden gängige Zuschreibungen und Festlegungen von Weiblichkeit vielseitig diskutiert und in Frage gestellt (vgl. Becker/Kiefer 10). Auch Theodor Fontane problematisiert in seinen Werken die Frage nach der Geschlechterordnung und die Zwiespältigkeit zwischen der von Frauen beabsichtigten und der von Männern „imaginierten Weiblichkeit“ (Bovenschen). Fontane trägt umfassend zu dem Geschlechterdiskurs im endenden 19. Jahrhundert bei (Becker/Kiefer 11) und entwirft mit manchen seiner Frauenfiguren neue Frauenbilder, die von gängigen Weiblichkeitsimaginationen abweichen.¹ So auch die Frauenbildkonstruktion hinsichtlich der beiden Protagonistinnen aus *L'Adultera* (1882) Melanie Van der Straaten und Mathilde Möhring aus dem gleichnamigen Roman (1906). Während *L'Adultera* den Ausbruch einer jungen Frau aus einer konventionellen Ehe thematisiert, wird in *Mathilde Möhring* der Versuch des sozialen Aufstiegs einer Kleinbürgerin erzählt. Mathilde entspricht dem Bild der „Neuen Frau,“ der um die Jahrhundertwende ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rückte. Sie nimmt als Protagonistin ihr Leben selbstständig und selbstbewusst in die Hand um es aktiv zu gestalten.

Ziel dieser Arbeit ist es darzulegen, dass man die Frauenfigur Melanie Van der Straaten als eine Vorläuferin von Mathilde Möhring einstufen kann, auch wenn die beiden Protagonistinnen auf den ersten Blick nicht viel gemein haben. Auch der Großteil der Forschungsmeinungen geht davon aus, dass die beiden Protagonistinnen keine Ähnlichkeit aufweisen (vgl. z.B. Müller-Seidel 322).

¹ „Imagination“ leitet sich ab von *imago* (lat. für Bild, Urbild). Das *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie* beschreibt „Imagination“ als Einbildungskraft (Wolf 132). Die Fähigkeit eines Menschen, sich kontrafaktische oder in der aktuellen Wahrnehmung nicht vorhandene Gegenstände vorstellen zu können. Die Erkenntnisfunktion der Einbildungskraft besteht in der Vermittlung von sinnlicher Erfahrung und Verstand.

Mathilde eignet sich nicht für die männliche Wunschprojektion des 19. Jahrhunderts. Mit dünnem, aschblondem Haar, dünnen Lippen und zu kleinem Ohr ist sie keine Schönheit (Fontane, *Mathilde* 224)² und mit ihrer Entschlossenheit entspricht sie auch nicht dem stereotypen Frauenbild der *femme enfant* (vgl. Thomalla), dem Melanie schon weitaus näher kommt. Diese wird als sehr schön und jung beschrieben (*L'Adultera* 8)³ und besitzt Eigenschaften des Fremdartigen. Gemeinsam dagegen, wenn auch in verschiedene Richtungen, ist den beiden Heldinnen dieses Attribut des Fremdseins oder der Andersartigkeit. Bei Melanie bezieht sich die Charakterisierung des Fremden auf ihre Herkunft und Standeszugehörigkeit als Adlige in einer Bürgersfamilie. Bei Mathilde wird das Anders-Sein als Ausdruck von bereits entwickeltem Selbstbewusstsein und steigender Unabhängigkeit gedeutet.

Der Untersuchungsfokus dieser Arbeit wird bei Melanie Van der Straaten auf den Verlauf von einem fremdbestimmten bis zu einer Form von selbstbestimmtem Leben liegen. Die aus verarmtem Adel stammende Melanie wird aufgrund eines „Tauschgeschäfts“ die Frau eines großbürgerlichen Bankiers. Die junge Frau muss sich von der einen Abhängigkeit in die nächste begeben und dient somit Ihrem Ehemann als eine Projektionsfläche von Weiblichkeitsimaginationen. Hiermit findet sie sich allerdings nicht ab, sondern flieht vor solchen Zuschreibungen aus ihrer Ehe und sucht persönliche Erfüllung. Mit der aus ärmlichen Verhältnissen entstammenden robusten Mathilde verhält es sich anders. Zwar begibt auch sie sich zunächst in die Abhängigkeit einer Ehe, doch geht sie nach dem Tode ihres schwachen Mannes ihren eigenen Weg in die Unabhängigkeit.

Es soll im Rahmen dieser Arbeit herausgestellt werden, ob es Gemeinsamkeiten der beiden literarischen Entwürfe und der Konstruktion von Frauenbildern hinsichtlich eines selbstbestimmten Frauenlebens in Fontanes erstem Frauenroman und dem als Letztem in der Reihe der Frauenromane

² Fontane, Theodor. *Mathilde Möhring. Große Brandenburger Ausgabe: Das erzählerische Werk*. Hrsg. Gabriele Radecke. (Berlin: Aufbau, 2008). 20. Im Folgenden wird dieser Band direkt im Text mit der Sigle MM vermerkt.

³ Fontane, Theodor. *L'Adultera. Große Brandenburger Ausgabe: Das erzählerische Werk*. Hrsg. Gabriele Radecke. (Berlin: Aufbau, 1998). 4. Im Folgenden wird dieser Band direkt im Text mit der Sigle LA vermerkt.

posthum erschienenen Fragment gibt und inwiefern die Konstruktion der Protagonistin des Ehebruchromans *L'Adultera* Melanie Van der Straaten als Vorläuferin der Protagonistin Mathilde Möhring im gleichnamigen Roman gesehen werden kann. Meine Wahl fiel unter anderem auch auf diese beiden Texte, da sie bisher von der Forschung recht wenig beachtet wurden (vgl. Kapitel 2) und zu keiner Zeit der literaturwissenschaftlichen Rezeption Fontanes die Bedeutung etwa von *Effi Briest*, *Der Stechlin* oder *Frau Jenny Treibel* erreichten.

2. Forschungsstand

Theodor Fontane kann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insofern als Ausnahme gelten, als dass er als männlicher Autor sehr dezidiert über das Thema Frau und Weiblichkeit schreibt. Viele seiner Romane bzw. Erzählungen verweisen bereits im Titel auf eine Frauengestalt: *Grete Minde* (1880), *Cécile* (1886), *Stine* (1890), *Frau Jenny Treibel* (1892), *Effi Briest* (1895) oder *Mathilde Möhring* (1906). Daneben stehen mit *Ellernklipp* (1881), *L'Adultera* (1882), *Schach von Wuthenow* (1882), *Graf Petöfy* (1884), *Irrungen Wirrungen* (1888) und *Unwiederbringlich* (1891) Werke, die ebenfalls Frauenschicksale schildern. Hans-Heinrich Reuter erkennt an Fontanes großer Anzahl an Frauenerzählungen eine „seither nicht wieder erreichte Ausweitung des einen einzigen Themas „Frauenliebe und -leben“ (640). Daher ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Geschlechter-Thematik bei Fontane schon vielfach analysiert wurde. Auch Fontanes Entwürfe von Frauentypen haben von der Forschung bereits viel Aufmerksamkeit erfahren. Die Frage, wie Fontane mit traditionellen weiblichen Rollenbildern umgeht, ob er Akzente verschiebt oder Alternativen thematisiert, wird von der Forschung allerdings unterschiedlich beantwortet. Die frühere Forschungsliteratur sieht in Fontanes Frauenentwürfen durchaus eine Affirmation der tradierten Rollenbilder oder postuliert sie als Resultat der Wunschphantasien ihres Autors (vgl. Demetz, Müller-Seidel, Stephan, Treder). Die jüngere Fontane-Wissenschaft hingegen vertritt den Standpunkt, dass Fontane mit seinen Werken weder wilhelminische verbindliche Rollen und Rollenerwartungen bestätige noch das in den Gründerjahren geltende Frauenbild wiedergäbe, sondern mit manchen seiner weiblichen Figuren eine „neue Form von Frauenleben“ entwürfe, das in der wilhelminischen Zeit zwar anzutreffen war, jedoch nicht als etabliert gelten durfte (vgl. Becker, „Literatur“ 91). Hier wird Fontanes Frauenentwürfen also eher ein zukunftsweisender Charakter attestiert.

Dies geschieht auch in dem von Sabina Becker und Sascha Kiefer herausgegebenen Sammelband „*Weiber weiblich. Männer männlich*“?: *Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes*

Romanen (2005). In diesem vereinen sich Aufsätze über Gender-Konstruktionen in unterschiedlichen Werken Fontanes, unter anderem auch über die in dieser Arbeit behandelten Werke (z.B. Sabina Becker, Sabine Schmidt). Trotz der geschilderten vielfältigen Untersuchungen, die sich mit Frauenfiguren oder Genderaspekten in Fontanes Werken beschäftigen, ist das Feld noch nicht erschöpfend erforscht. Meine systematische Untersuchung einer abweichenden Form von Frauenbildproduktion in diesen zwei weniger beachteten Werken Fontanes kann dazu beitragen, einen Überblick über die Konstruktion von fremd- und selbstbestimmtem Frauenleben in seinem Werk zu geben.

Mit der Frau als diskursives Ereignis bei Fontane beschäftigt sich Hanraths in ihrer Untersuchung *Bilderfluchten: Weiblichkeitsbilder in Fontanes Romanen und im Wissenschaftsdiskurs seiner Zeit* (1997). Sie untersucht Weiblichkeitsbilder in einem Kontext von Wissenschaft und Literatur nach ihrem Ideengehalt und dem impliziten Wert dieser Bilder. Als Zeitraum für ihre Untersuchung wählt sie das späte 19. und das beginnende 20. Jahrhundert, da sich in dieser Zeitspanne eine hohe Anzahl an wissenschaftlichen Publikationen zum Thema Frau und Weiblichkeit feststellen lasse und sich gerade Theodor Fontanes literarisches Werk für die Analyse anbiete, da seine Werke einen „unübertroffenen Reichtum an Frauengestalten“ enthielten (5).

Ebenfalls zu nennen wäre die 1994 veröffentlichte Dissertation von Antje Harnisch *Keller, Raabe, Fontane: Geschlecht, Sexualität und Familie im Bürgerlichen Realismus*. In dieser widmet sich die Autorin zunächst dem allgemeinen Geschlechterdiskurs des „Bürgerlichen Realismus“ und arbeitet im Anschluss anschaulich heraus, wie die drei bedeutenden Autoren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Bild der Frau in ihrem Werk ausgestaltet haben.

Als eine der wichtigen Untersuchungen in diesem Bereich sei noch Inge Stephans Aufsatz „Das Natürliche hat es mir seit langem angetan“: Zum Verhältnis von Frau und Natur in Fontanes *Cécile*“ (1981) zu vermerken. Stephans und Sigrid Weigels Ausführungen und Erkenntnisse über

Frauenbilder dienen dieser Arbeit unter anderem auch als methodologische Grundlage. Stephan geht davon aus, dass Fontane als ein Autor der subtilen Gestaltung realistischer Frauendarstellung gilt und stellt die Frage nach Fontanes Frauenbild im Verhältnis zu der Auffassung vom Naturwesen Frau, wie es viele seiner Zeitgenossen vertraten. Sie versucht zu zeigen, dass Fontane den Mythos der Frau als Naturwesen in seine Literatur aufnimmt auch wenn er zunächst weit von der Vorstellung „eines bedrohlichen, männerverschlingenden Naturwesens Frau“ und ebenso von der „romantischen Idealisierung der Frauen zu harmonischen, unentfremdeten und kindhaften Naturmenschen“ entfernt scheint (118). Sie fragt sich, ob es Fontane gelingt, eigenständige und geistreiche Frauen positiv darzustellen. Stephan kommt zu dem Ergebnis, dass dem nicht so sei und dass Fontane zum Beispiel in seinem Werk *Cécile* aufgrund einer „Gleichsetzung von Weiblichkeit und Schwäche“ wieder ein Weltbild zurechtrücke, „das angesichts der Frauenbewegung ins Wanken geraten ist“ (141). Fontane würde also durch die Konzeption der Figur Cécile die Frau wieder auf Sexualität und Schwäche reduzieren (140). Dieser angenommenen dargestellten Schwäche der Frau in Fontanes Werken muss indes widersprochen werden angesichts von starken Frauenfiguren wie Melanie Van der Straaten, die mit steigender Tatkraft ein neues auf ihrem Selbst basierendes Leben beginnt, oder der tatkräftigen Mathilde Möhring, die sich mit ihrem schöngestigen, verträumten Partner Hugo und nach seinem Tod ohne ihn einen Weg in die eigene Unabhängigkeit bahnt. Auf die These Stephans soll im Laufe der Arbeit nochmals eingegangen werden.

Obwohl der Weiblichkeitsdiskurs in Theodor Fontanes Werken zu einem der zentralen Untersuchungsgegenstände gehört, galt die Aufmerksamkeit der Fontane-Forschung bisher meist Werken wie *Cécile* (1886), *Irrungen und Wirrungen* (1888), *Effi Briest* (1896), *Frau Jenny Treibel* (1892) oder *L'Adultera* und *Mathilde Möhring* werden in der älteren Fontane Rezeption häufig nicht beachtet oder gar negativ bewertet. Die jüngere Forschung steht den beiden ‚Stiefkindern‘ Theodor Fontanes längst nicht mehr so kritisch gegenüber. Sehr wichtige Beiträge hinsichtlich der in meiner

Arbeit zu untersuchenden Frauenromane Theodor Fontanes leistet Sabina Becker in verschiedenen Aufsätzen. In „Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Theodor Fontanes Roman *Mathilde Möhring*: Versuch einer Neubewertung“ (2000) sieht Becker die beiden Texte als „inhaltlich modernste“ Romane Theodor Fontanes, da sie „emanzipierte Frauen“ präsentieren, die ihr Leben gestalten und aus den wilhelminischen Denkmustern ausbrechen (289). Mit diesem Aufsatz über *Mathilde Möhring* und mit ihrem Beitrag „Wiederhergestellte‘ Weiblichkeit, alternative Männlichkeit: Theodor Fontanes Roman *L’Adultera*“ (2005) sorgt sie für eine Aufwertung und eine gendersensible Interpretation der beiden Frauenromane. Über die Gemeinsamkeit der beiden Romane äußert sich Becker auch in ihrem Beitrag „Literatur als ‚Psychographie‘: Entwürfe weiblicher Identität in Theodor Fontanes Romanen“ (2001), welcher ebenfalls Fontanes Frauenromane auf ihre inhaltliche Modernität untersucht. Hier erklärt Becker, dass die bei der älteren Forschung beliebteren Werke *Frau Jenny Treibel* und *Der Stechlin* – ihre Modernität betreffend – weit hinter den hier vorliegenden Frauenromanen zurückbleiben (*Literatur* 92). Hier scheint es nötig kurz einen Blick auf Beckers Auffassung von Modernität einzugehen. Die Modernität sieht Becker bei Fontane in den beschriebenen weiblichen Lebensentwürfen in seinem Gesamtwerk, wie auch in der formal-stilistischen Verfahrensweise. Die moderneren Werke Fontanes, so Becker, zeigen Frauenfiguren, die bereit sind, ihr Schicksal in die eigene Hand nehmen, in der Gesellschaft geltende Rollen und Rollenerwartungen zu verneinen und „wilhelminische Denkmuster und Normvorstellungen auf den Kopf [zu] stellen“ (298).⁴ Becker hebt die Gemeinsamkeit der inhaltlichen Modernität der beiden Werke zwar hervor, widmet detaillierte Untersuchungen jedoch jeweils nur dem einzelnen Werk. Auch Dirk Mende erwähnt das moderne Konzept eines selbst- anstelle fremdbestimmten Lebens, das die beiden Protagonistinnen Melanie und Mathilde zu führen anstreben (186).

⁴ Ähnlich wie bei Becker bezieht sich der Begriff „modern“ in dieser Arbeit vornehmlich auf die Modernität der Frauenbilder, die in das 20. Jahrhundert weisen. Seit dem Ende des 19. Jh. bekommt die Konstruktion des modernen Frauenbildes der „Neuen Frau“ aufgrund von Umbrüchen in Staat und Gesellschaft und durch die Frauenbewegung immer neue Impulse.

Mit dieser Arbeit soll somit aufgrund einer vergleichenden Analyse des ersten und letzten Werkes der Reihe der Frauenromane Fontanes ein Beitrag zur Forschungsdiskussion zu diesen weniger beachteten Romanen Fontanes geleistet werden. Insbesondere soll das bei Mende nur angeschnittene Konzept des selbstbestimmten Lebens der Protagonistinnen genauer untersucht werden. Ebenso soll im Gegensatz zu Mende und Becker herausgestellt werden, warum man in diesem Zusammenhang Melanie als Vorgängerin von Mathilde sehen kann. Die gegenüberstellende Analyse der beiden Frauenfiguren Mathilde und Melanie bietet daher über Beckers werkorientierte Einzelanalysen hinausgehend den Anfang eines systematischen Vergleiches der „modernerer“ Frauenbildkonstruktion in Fontanes Werk, der durch zugrundeliegende gleiche Untersuchungskategorien erreicht wird.

2.1 *L'Adultera* in der Forschung

In einem Brief vom 27. April 1894 schreibt Fontane rückblickend an den Schweizer Literaturkritiker Joseph Viktor Widmann:

Meine *L'Adultera*-Geschichte hat mir damals [. . .] viel Anerkennung, aber auch viel Ärger und Angriffe eingetragen. Seitens der Lobredner hieß es: „Da haben wir wieder einen Berliner Roman“, aber die Philister und Tugendwächter [. . .] beschuldigten mich, neben andrem, der Indiskretion. (*Briefe* 185)

Fontanes erster Gesellschaftsroman *L'Adultera*, der 1880 im Vorabdruck in der Zeitschrift *Nord und Süd* und 1882 als Buch bei Salo Schottländer in Breslau erscheint (Bontrup 25), hinterlässt in der zeitgenössischen Rezeption und in der Forschung einen zwiespältigen Eindruck. Christian Grawe hebt hervor, dass sein „ganz moderner Stoff“ des Ehebruchs hauptsächlich durch den oft kritisierten optimistischen Schluss die „etablierten gesellschaftlichen Konventionen seiner Zeit“ herausfordert (*Handbuch* 524). Grawe ist der Ansicht, dass *L'Adultera* zwar noch erhebliche künstlerische Mängel aufweise, doch betont er auch die Ausnahmestellung, die das Buch in Fontanes Gesamtwerk

einnehme (*Handbuch* 524). Der Grund liegt seiner Meinung nach gerade in der „untragischen Lösung eines Liebes- oder Ehekonflikts“ (*Handbuch* 527). Fontane hatte sich auch lange gegen den Vorwurf zu wehren, mit *L'Adultera* einen Roman vorgelegt zu haben, der „einen Berliner Gesellschaftsskandal kaum verschleiert kolportierte“ (Jung 21). In der Tat diente eine wahre Begebenheit um einen Ehebruch aus dem Jahr 1874 als Stoff für den Roman. Wenige Jahre vor der Entstehung von *L'Adultera* erregte die Ravené-Affaire die Gemüter der Berliner Gesellschaft. Die Frau des Kommerzienrates Ravené verließ 1874 ihren Mann und Kinder, um mit ihrem Liebhaber, dem Bankier Simon, ein neues Leben zu beginnen. Das Paar floh zunächst aus Berlin, heiratete und es gelang ihm schließlich wieder gesellschaftlich Fuß zu fassen.

Peter Demetz ist der Ansicht, dass der Roman einige „Unzulänglichkeiten und Inkonsequenzen“ (154) aufweist und sich die „Unwahrscheinlichkeit“ und „Sentimentalität“ im Laufe des Romans ins „Unerträgliche“ (155) steigern. Er spricht von einem „Märchen von der Sprachlehrerin Melanie und dem Auslandskorrespondenten Rubehn“ (Demetz 155). Walter Müller-Seidel verfährt mit *L'Adultera* zwar nicht ganz so kritisch, doch hat auch er bezüglich des Ehebruchromans einige Kritikpunkte zu vermerken: „Der heutige Leser steht dem Roman meist distanziert gegenüber. Man schätzt ihn nicht besonders hoch; und dafür gibt es Gründe“ (168). Er erwähnt die auffälligen und aufdringlichen Ähnlichkeiten zu Henrik Ibsens *Nora oder ein Puppenheim* und betont auch eine Verwandtschaft zu Goethes *Wahlverwandtschaften*, ist aber der Ansicht, dass „Fontanes anspruchloser Roman in solchen Vergleichen nicht bestehen kann“ (168). Und immer wieder lässt sich lesen, dass Fontane in *L'Adultera* ins triviale Schema abgleite.

Angesichts einer großteils negativen Einschätzung des Romans in der Fontane Forschung betont Manfred Windfuhr, dass *L'Adultera* nicht zu den „Meisterwerken“ Fontanes gehört, sondern zu den „Nebenwerken“ (344). Dirk Mende hingegen sieht den Grund für die offenkundige Trivialität und insbesondere den Schluss anders:

Anstatt über das angeblich Triviale zu klagen, wäre es besser gewesen, darüber nachzudenken, warum Glückszustände, dazu noch andauernde, soviel schwerer (in Prosa) zu fassen sind als solche des Unglücks. Der Bruch im Roman ist der Widerstand, den der Stoff der ästhetischen Transformation objektiv setzt, und daher nötig. (208)

Hier zeigt sich, dass die ästhetische Einschätzung des Romans in hohem Maße davon abhängt, welches Thema die unterschiedlichen Interpreten in dem Werk konstruiert sehen. Für Conrad Wandrey – einer der ältesten Fontaneforscher – ist es ganz klar die Lebensgeschichte Melanies. Er beschreibt Melanie als „liebenswürdige und bei scheinbarer Oberflächlichkeit kernhafte Frau,“ die ihr bisheriges Leben als Irrtum erkennt und im Widerspruch zur Gewohnheit und zum Gesetz der Gesellschaft ihrer inneren Stimme Folge leistet, auch wenn sie dafür Entbehrungen und Leid ertragen muss“ (172). Zu erwähnen ist hier allerdings, dass die Forschung sich lange uneinig darüber war, ob nicht eher Melanies Ehemann, der vom Autor angeblich mit mehr Sympathie gezeichnete Kommerzienrat Van der Straaten, die heimliche Hauptfigur des Buches sei. In der aktuelleren Forschung wird dann die durchgängig negative Bewertung durch verschiedene Ansätze einer Neubewertung relativiert. Gerhard Friedrich zum Beispiel weist in seinem Aufsatz „Das Glück der Melanie Van der Straaten: Zur Interpretation von Theodor Fontanes *L'Adultera*“ die Ansicht zurück, dass Van der Straaten die zentrale Figur des Romans sei: „Der Roman hat seinen Titel nach der Frau. Um ihr Geschick und um ihr Glück geht es [. . .]“ (360). Der Weg der Titelheldin aus einer unglücklichen Ehe zur freien Selbstbestimmung wurde immer mehr als das zentrale Thema des Romans angesehen. Ähnlicher Ansicht ist auch Mende, der in dem Begriffspaar „Liebe und Arbeit“ den Schlüssel zur Interpretation sieht. Er leistet mit dieser Ansicht einen wesentlichen Beitrag zur Aufwertung des Romans und zur allgemeinen Untersuchung der sozialen, historischen und psychologischen Aspekte von „Frauenleben“ in Fontanes Werken.

2.2 Mathilde Möhring in der Forschung

„Meine Bücher verlangen ein freies Gemüt,“ schreibt Fontane am 25. Juli 1891 an seine Tochter Mete (Fontane *Briefe* 138). Obwohl es sich beim expliziten Kontext um *Frau Jenny Treibel* handelt, lässt sich sagen, dass Fontanes Fragment *Mathilde Möhring* noch mehr ein freies Gemüt bei den Lesern voraussetzt. Die Figur Mathilde Möhring kann als eine der Frauenfiguren Fontanes gelten, die von der Forschung bisher am meisten Ablehnung erfahren und am wenigsten Interesse hervorgerufen hat. Der offensichtlichste Grund für den Mangel an Interesse bei *Mathilde Möhring* liegt am Fragmentcharakter des Romans und am Wissen der Forschung darüber, dass Fontane es vorgezogen hatte, am *Stechlin* zu arbeiten und *Effi Briest* zu korrigieren, anstatt sich mit dem Fragment zu beschäftigen. Dies wird häufig als geringes Interesse des Autors am Text gedeutet (Aust, *Kunst* 276).

Mathilde Möhring wurde zu Fontanes Lebzeiten nicht mehr publiziert. Erst acht Jahre nach Fontanes Tod gab der Publizist Josef Ettliger den Roman im Auftrag der Erben heraus. 1906 erschien ein Vorabdruck in der *Gartenlaube* und 1907 folgte die Buchausgabe, die Becker zufolge allerdings die Fontaneschen Notizen nicht mitberücksichtigte („Aufbruch“ 298). Ettliger selbst hatte kleine Änderungen vorgenommen und erst 1969 editierte Gotthard Erler die Erstausgabe der Handschrift (Becker, „Aufbruch“ 298). Erlers Neuedition sorgte zwar für eine zweite Rezeptionswelle, trotzdem gab es nach wie vor Stimmen, die die ihre ästhetischen Ansprüche an der Unvollendetheit des Textes ausrichteten. Man war sich einig, dass *Mathilde Möhring* eine außerordentliche Stellung einnehme, da der Roman weder Fragment, Entwurf oder etwas Fertiges sei und auch mit Erlers Textfassung kein vollendetes Werk geschaffen wurde (Kelletat 521). Die dieser Arbeit zugrundeliegende *Große Brandenburger Ausgabe* wurde von Gabriele Radecke 2008 erstmals mit allen Mehrfachformulierungen, Varianten und Autoranmerkungen neu editiert. Die vorliegende *Mathilde Möhring*-Ausgabe ist die erste historisch-kritische Edition dieses Textes von Theodor

Fontane und stellt eine neue maßgebliche les- und zitierbare Grundlage für die Lektüre und wissenschaftliche Analyse bereit. Radecke betont, dass die Tatsache, dass der Text unvollendet geblieben ist und von Fontane nicht zum Druck angewiesen wurde, von den beiden ersten Herausgebern – Ettliger und Erler – nicht hinlänglich berücksichtigt worden sei (Radecke, Editionsbericht *Mathilde Möhring* 194).

Ein Schwerpunkt der Auseinandersetzung mit *Mathilde Möhring* liegt also weniger in der Figurendarstellung oder im behandelten Milieu, sondern im unfertigen, wenig raffinierten Stil und den Erzählverhältnissen. Man hatte Bedenken gegen *Mathilde Möhring* und blieb der Ansicht, dass lediglich ein „Entwurf des Meisters“ vorliege, in dem der Stoff und die Sprache Fontanes nur „roh“ zusammengefügt und ins „grobe geschnitzt“ seien (vgl. Radecke, Rezeption *Mathilde Möhring* 191).

Es ist allerdings nicht nur die problematische Textlage, in der lange Zeit nicht zwischen Fontanes Text und dem des posthumen Herausgebers unterschieden wurde, und auch nicht nur die Frage, inwiefern das Nachlassmanuskript als vollendet betrachtet werden kann. Das Werk scheint weniger zugänglich für den Leser als *Effi Briest* oder *Frau Jenny Treibel*, die etwa im gleichen Zeitraum wie *Mathilde Möhring* entstanden. Mathilde, die Titelfigur, so ein weiterer Vorwurf der Forschung, würde anderen, „gelungeneren“ Romanprotagonistinnen nicht entsprechen. Norbert Schöll ist der Ansicht, Mathilde sei sämtlicher „positive Affekt“ aufgrund der Skizzierung ihres Aussehens und ihres Charakters, ihrem fehlenden Charme und einer gemeinplätzig Redeweise entzogen worden (*Mathilde* 591). Der Roman weise eine Form und Protagonisten auf, die von dem abweichen würden, was man sonst von Fontane kenne. Der Roman präsentiere also seinen Verfasser als einen anderen, nicht-authentischen Fontane (*Mathilde* 594-95).

Liselotte Voss sieht die Sachlage etwas anders und versteht die Figur der Mathilde als eine zwiespältige Gestalt, die einerseits in ihrer Nüchternheit wenig angenehm, andererseits aber die emanzipierteste Frauengestalt Fontanes sei. Diese sei eben nicht, wie die Mehrheit der anderen

Heldinnen, schön und passiv, sondern gestalte ihr Leben selbst (232). Auch Barbara Kienbaum wundert sich in ihrer Dissertation *Die Frauengestalten in Theodor Fontanes Berliner Romanen: Rolle und Funktion in der Darstellung des Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft* (1978) darüber, dass Mathildes Aufstiegsversuch von vielen Interpreten als rücksichtslos und negativ bewertet wird. Es gehe eher „um ein Aufhören der Frau, nur Spielzeug zu sein. [. . .] Selbstständig muß der Aufstieg erworben werden, ohne daß die Frau ein Anhängsel eines erfolgreichen Mannes zu sein braucht“ (83). Auch für Schöll schließlich steht die Emanzipation Mathildes im Mittelpunkt und „diese Emanzipation wird am Beispiel des Gegensatzes von Bürgertum, Bourgeoisie und Kleinbürgertum vorgeführt“ (*Bürger* 77).

Die Bewertung der weiblichen Hauptfigur ist also zwiespältig. Eine Art Konsens besteht darüber, dass Fontane „ein Mauerblümchen seiner Zeit“ zeichnet, „ihrem Aussehen wie ihren Lebensumständen nach“ (Erler 149). Ob jedoch ihre „fast peinlich kaltblütige Kalkulation“ eher als „charakteristisches Produkt ihres kleinbürgerlichen Milieus“ (Erler 149) anzusehen ist oder ob in ihr tatsächlich „das Weibliche hin zum Männlichen forciert ist“ (Mahal 29) sind die Kristallisationspunkte der Kritik an Mathilde.

Auch Walter Müller-Seidel äußert sich über *Mathilde Möhring* sehr kritisch. Er vermisst „viel von dem, was sich Fontane als Erzähler ungern entgehen lässt: die ausgedehnten Diners, die Landpartien, die geistreichen Causerien im Salon oder andernorts“ (320). Müller-Seidel ist es auch, der eine literarische Verwandtschaft Mathilde Möhrings mit Melanie Van der Straaten kategorisch ausschließt (322). Er betrachtet Mathilde nicht wie Melanie als eine positive Heldin, die sich in allen Lebenslagen bewährt und die sich allen Widerständen zum Trotz durchsetzt, um sie selbst zu sein (325). Gunhild Kübler sieht die Frage Müller-Seidels als falsch gestellt (*Aufsteigerin* 65). Denn auf der untersten Stufe sei das Verlangen nach Individualität und Emanzipation verbunden mit einem Aufstiegswunsch. Sie erkennt auch die zentrale Stellung einer Ausweitung der Grenzen der

Geschlechtsdefinitionen, was für Mathilde, wie für ihren Gatten Hugo gelte. Der Reiz des Romans liege vor allem in der Spannung zwischen Mathildes Kalkül und Hugos Sensibilität im Hinblick auf einen allmählichen Wandel im Selbstverständnis der Geschlechter (66).

Im Gegensatz zu Seidels Hinweis, *Mathilde Möhring* nicht aus der Perspektive des Romans *L'Adultera* zu interpretieren (325), soll jedoch eben eine solche Lesart unternommen werden, um die These zu unterstützen, dass die beiden Protagonistinnen Entwürfe einer neuen Weiblichkeit um die Jahrhundertwende verkörpern. Nicht zu leugnende formale und Gestaltungs-Schwächen des unvollständig gebliebenen Romans sind für meine Analyse weniger von Bedeutung, da es hier vorrangig um die Untersuchung der Frauenentwürfe gehen soll und nicht um eine Bewertung der erzählerischen Finessen.

3. Methodik: „...und mit den Bildern wird man nicht fertig“ (LA 124) – Der Zweig der Frauenbildforschung

In einem Brief vom 6. Dezember 1884 schreibt Fontane: „Wenn es einen Menschen gibt, der für Frauen schwärmt und sie beinah doppelt liebt, wenn er ihren Schwächen und Verirrungen, dem ganzen Zauber des Evatums, bis zum infernal Angeflogenen hin, begegnet, so bin ich es“ (*Briefe* 405-6). Fontane schwärmt in diesem Brief für eine Frauenbildprojektion, die er mit der ersten Sünderin Eva umschreibt. Die Bezeichnungen „Zauber“ und „infernal“ deuten auf ein Frauenbild hin, das um die Jahrhundertwende häufig von Männern entworfen wurde – die *femme fatale* (zur *femme fatale* vgl. Hilmes). Fontane, von Ulrike Hanraths als „ein eingestandener Schwärmer der imaginierten und produzierten Weiblichkeit“ bezeichnet (*Das Andere* 165), hat mit seinen Werken eine ganze Galerie von Frauenbildern geschaffen. Die Methodik dieser Arbeit soll sich daher hinsichtlich einer „imaginierten Weiblichkeit“ bei Fontane in den Bereich der Frauenbildforschung eingliedern (vgl. Schöbler 2008).

Der Zweig der Frauenbildforschung, der in den 1960er- und 1970er-Jahren in den USA und in Deutschland entstand, beschäftigt sich hauptsächlich mit den „Images of women in unterschiedlichen, meist männlichen, kulturellen Ausdrucksformen, die jedoch selten als Produkte einer männlichen Perspektive markiert werden“ (Schöbler 65). Als Vertreter dieses Ansatzes können hauptsächlich Silvia Bovenschen, Inge Stephan und Sigrid Weigel angesehen werden.

Als Grundlage für die Untersuchung der konstruierten Frauenbilder in beiden Werken soll Bovenschens gendertheoretische Schrift *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (1979) dienen. Bovenschens Ansatz, der repräsentativ für Frauenbildforschung steht, ist besonders hilfreich, da er als Basis für eine Analyse der erzählerischen Darstellung des Weiblichen in beiden Werken gelten kann.

Die Autorin geht von der grundsätzlichen Geschichtslosigkeit, sowie von einer gesellschaftlichen Unsichtbarkeit von Frauen aus, der zahlreiche weibliche Kunstfiguren direkt gegenüberstehen. Die (männliche) Arbeit an beliebten (Frauen-) Imagos verstarke diese Geschichtslosigkeit, denn diese „heben sich aus dem Fluß der Zeit; sie stehen aufdringlich zur Verfügung; sie sind das Material aus dem sich die Vorstellungen und der Begriff vom Weiblichen blitzschnell zusammensetzen [. . .]“ (56). Bovenschen sieht ihre Aufgabe darin zunächst eine begriffliche Grundlage zu schaffen, um eine Analyse des Weiblichen in der Kulturgeschichte angehen und die Geschichtslosigkeit des Weiblichen dokumentieren zu können. Im ersten Teil des Buches erfolgt die für meine Arbeit wichtige „Systematisierung“ der kulturellen Erscheinungswesen des Weiblichen. Der Bilder und Vorstellungen – „Imagines, die an begrifflichen und metaphorischen Beispielen aus der Kulturphilosophie und der Literatur exemplifiziert werden“ (15). Die „Signaturen des Weiblichen“ (15) werden im zweiten Teil anhand ausgestellter Zeugnisse der sich herausbildenden bürgerlichen Kultur im Deutschland des 18. Jahrhunderts auf ihre kulturhistorischen Entstehungsbedingungen und ihre ästhetischen Ausformungen hin geprüft (16). Diese bei Bovenschen erwähnten „Signaturen des Weiblichen“ sollen in einer Analyse der beiden Werke Fontanes aufgedeckt werden.

Im literarischen Diskurs scheinen Vorstellungen vom Weiblichen konservierende Frauenbilder für Bovenschen noch am ehesten eine auffällige und offensichtliche Rolle gespielt zu haben, jedoch nur in der Fiktion als ein Produkt der Phantasie, der Imagination: „Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattung des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist“ (11). Es bleibt zu vermerken, dass der Begriff des spezifischen *Weiblichen* einer großen Unbestimmtheit unterliegt. Ich werde mich daher hauptsächlich auf den Begriff von Weiblichkeit beziehen, wie er gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf männlicher Seite konstruiert wurde. Weiblichkeit im 19. Jahrhundert bedeutet einerseits die Festlegung des Weiblichen auf das natürlich-triebhaftere Bild der bürgerlichen Frau als

Gebälerin und fürsorgliche Mutter (Frevert, *Frauen-Geschichte* 63). Andererseits dient das Weibliche dem Mann als Fläche, auf die eigene Ängste projiziert werden. Es handelt sich hier um eine Stilisierung der Frau als das *Andere* und *Fremde*. Die Frau wird binär als widersprüchliche Einheit konstruiert, nämlich als ein zugleich engelhaftes, reines, unberührbares, und ein bedrohliches, sexuell aufgeladenes, amoralisches Wesen, auch als Hausfrau und Mutter – die Hüterin der Familie und der Moral. Weiblichkeit wird somit zum Symbol all dessen, was dem Bereich nicht-männlich angehört. Es offenbart in seiner ganzen Bandbreite jedoch nicht, was eine Frau ist, sondern wie sie vorgestellt wird. Hier spielt auch die Stilisierung von Weiblichkeit in der Literatur eine große Rolle. Häufig wiederkehrende Typisierungen in Verbindung mit Weiblichkeit tauchen immer wieder auf: Etwa diejenige der dämonischen Verführerin (*femme fatale*), der Kindfrau (*femme enfant*), oder der zerbrechlichen Frau (*femme fragile*).⁵

Bovenschen geht davon aus, dass die „veränderliche Konstellation der verschiedenen Bedeutungen des Weiblichen in den literarischen Diskursen“ durch die allgemeine Anerkennung einer patriarchalischen Orientierung verdeckt wurde (12). So konnte ein gewaltiges Figurenrepertoire in der Literatur geschaffen werden, indem Frauenbilder gedoubelt wurden und diesem Kunstweiblichen Funktionen und Wirkungen zugemessen werden, die im Kontrast zu den wirklichen Möglichkeiten der realen Frauen standen (13). Auf diese Diskrepanz zwischen den Frauen im realen Leben und der Bildervielfalt, hatte bereits Virginia Woolf in ihrem Werk *A Room of One's Own* (1929) aufmerksam gemacht:

A very queer, composite being thus emerges. Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parents forced a

⁵ Zur *femme enfant* und *femme fragile* vgl. Thomalla (1972).

ring upon her finger. Some of the most inspired words, some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell, and was the property of her husband. (66)

Das Entstehen von Frauenbildern in einer historisch-konkreten Phase kann auch immer als Ideologieproduktion gesehen werden, die Auskunft über Macht- und Gesellschaftszustände gibt. Jedoch täuscht die Produktion von Frauenbildern als eine Form von Ideologieproduktion über die wahren Machtverhältnisse meist hinweg. Da Frauen an der Produktion von Frauenbildern bis ins 20. Jahrhundert wenig beteiligt sind, ist davon auszugehen, dass die Frauenbilder überwiegend von männlichen Positionen aus gedacht sind (14).

In Bezug auf „männliche“ Produktion von Frauenbildern stellt Bovenschen zwei Theorien auf: Die *Reduktionstheorie*, die das Weibliche auf abgegrenzte Themen und Bereiche reduziert, und die *Ergänzungstheorie*, die von polaren Gegensätzen des „Männlichen“ und „Weiblichen“ ausgeht. Der „Reduktionismus“ (21) Sorge dafür, dass den Frauen eigene beschränkte Reflexionsbereiche zugewiesen werden. Dies seien speziell für Frauen eingerichtete Kultur-Nischen, wie zum Beispiel eine dem weiblichen Geschlecht vorbehaltene Spalte in der Zeitung. Diese Beschränkung Sorge allerdings für eine „geschlechtsspezifische Asylisierung,“ die das weibliche Denken in einen Bereich intellektueller Anspruchslosigkeit (20) und die Kategorie „Frau“ neben soziologisch abgegrenzte Gruppen wie zum Beispiel Sektenmitglieder, Briefmarkensammler oder Kleinaktionäre rücke (21). Diesen Gruppen würde zwar großzügig ein gewisser Anspruch auf eine medien- und wissenschaftlichen Beachtung entgegengebracht, doch besteht für Bovenschen ein Missverhältnis zwischen dem reduktionistischen Moment, das nur scheinbar das Weibliche in der Theorie aufwertet, und der Tatsache, dass das weibliche Geschlecht die Hälfte der Menschheit einnimmt (21). Sie spricht von einer impliziten und expliziten Thematisierung des Geschlechtergegensatzes: Als implizit gelten die „männlichen Ausformungen,“ (20) die den Urteilen, theoretischen und praktischen Normen und

den Denkstrukturen bereits innewohnen würden und gerade dort, wo die Begriffswelten einem Ideal von Unparteilichkeit am nächsten zu kommen scheinen, bereits deutlich vorgeprägt seien. Bei expliziten Thematisierungen handle es sich um „ideengeschichtliche Raritäten“ (20). Diese seien nur durch eine intensive Lektüre der literarischen Werke zu finden, „zwischen deren Buchdeckeln die erheblichen Entwürfe der deutschen Geistesgeschichte“ aufbewahrt werden (20). Inwieweit Theodor Fontanes Weiblichkeitsentwürfe in *L'Adultera* und *Mathilde Möhring* den vorgeprägten Denkstrukturen entsprechen, ob der Autor mit seinen Frauenentwürfen diese aufbricht oder sie weiterhin affirmiert, möchte ich in meiner Arbeit aufdecken.

Der Begriff „Ergänzungstheorie“ bezeichnet laut Bovenschen Positionen, in denen neben die bestehende männliche Norm kultureller Wertung eine zweite, spezifisch für das Weibliche ausgeformte Norm gestellt werde, die aber nicht gleichwertig, sondern als „Ableger“ existiere (26). Frauen sollten Männer ergänzen, doch nicht gleichberechtigt, indem sie ihre Meinung und Interessen in die Öffentlichkeit mit einbringen, sondern dahingehend, dass sie vom Haushalt aus dem Mann eine Stütze sind (26). Die Frau soll ihren Mann vor äußeren Einflüssen abschirmen und das Heim so gestalten, dass der Mann volle Freiheit für seine geistige oder materielle Produktion hat. Auch im literarischen oder künstlerischen Bereich werden der Frau keine eigenständigen Leistungen zugestanden – lediglich als Funktion der Muse (26). Hinsichtlich geschlechtspezifischer und ästhetischer Kategorialisierungen denkt Bovenschen über eine Doppelstruktur des Weiblichen nach: „Da meist nicht unterschieden wird zwischen den Phantasmen des Weiblichen und seiner realen Erscheinung, muß es einerseits aufgewertet werden, um seine thematische Brisanz in der Kunst zu begründen, und andererseits abgewertet werden, da sich am realen Kulturschicksal der Frauen ja nichts ändern soll“ (26). Bovenschen spricht von einer „Gleichzeitigkeit von Aufwertung und Abwertung“ (27) des weiblichen Wesens, welches gerade zu der Zeit betont wurde, zu der Frauen in hohem Maße in das „differenzierte Beruf- und Funktionssystem der bürgerlichen Gesellschaft –

obschon in stets subalterner Stellung – eingegliedert waren“ (27-28). In einer industrialisierten, arbeitsteiligen Gesellschaft werde die Forderung nach einem Verzicht der Frauen auf politische und wirtschaftliche Ansprüche deutlich. Frauen sollen ihre kreativen Fähigkeiten ablegen und ein fremdgesteuertes, passives Dasein führen. So kann sich der Mann weiterhin in dem Bild spiegeln, das er vom Weiblichen hat:

Der Begriff des Weiblichen erschöpft sich nicht in den sozialen Existenzformen der Frauen, sondern er gewinnt Substanz aus der *Wirklichkeit der Imaginationen*. Die mythologisierte, zuweilen idealisierte, zuweilen dämonisierte Weiblichkeit materialisiert sich in den Beziehungen der Geschlechter und in dem aus diesem fremden Stoff gewonnenen Verhältnis der Frauen zu sich selbst. (40, meine Hervorhebung)

Die vorgestellten Bilder geben zwar keinen Aufschluss über das wirkliche weibliche Leben, dennoch haben sie für Frauen eine Leitbildfunktion, an denen sie sich auszurichten versuchen. Das Bild der Frau von sich selbst ist also abhängig von der „jahrhundertlang angereicherten Bildergalerie des Weiblichen, die mit den ästhetischen Objektivationen und Trivialmythen bestückt ist,“ so Bovenschen (42). Auf genau diese Problematik weist auch Elisabeth Lenk in ihrem Aufsatz „Die sich selbst verdoppelnde Frau“ (1976) hin:

Das Verhältnis der Frau zu sich lässt sich zeigen am Spiegel. Der Spiegel, das sind die Blicke der anderen, die vorweggenommen Blicke der anderen. [. . .] Es kommen Schreckensmomente, wo die Frau sich im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es ihr nicht zurück. (87)

Frauen versuchen somit – dem Diktat der Bilder folgend – sich männlichen Wunschvorstellungen anzunähern. Sie nehmen die von Männern entworfenen Bilder als eigene an, versuchen sich danach

auszurichten und rekonstruierten somit ein Verständnis von Weiblichkeit, das männliche Projektion bleibt. Die Bilder, Muster oder Imaginationen spiegeln also nicht die weibliche Lebenswelt des späten 19. Jahrhunderts wieder, sondern betreiben deren Festschreibung und Eingrenzung, und limitieren durch den Rekurs auf eine vermeintliche Natur der Frau eine selbstbestimmte Weiblichkeit.

Welche Wunschvorstellungen in den beiden Werken Fontanes bedient werden und ob die weiblichen Figuren sich nach diesen ausrichten, werde ich im Folgenden anhand der Analyse der beiden Werke genauer beleuchten. Es soll gleichzeitig aber auch der Frage nachgegangen werden, wie Fontane seine Frauenfiguren selbst in der Darstellung in ihrer Persönlichkeit und in ihrem individuellen Werdegang darstellt. Es soll in meiner Arbeit nicht darum gehen, eine Verschreibung mit der Wirklichkeit zu vergleichen, vielmehr sollen die Leitbildfunktionen und Wunschvorstellungen hinsichtlich der Weiblichkeitsbilder untersucht werden und damit zusammenhängend auch, ob diese im Text untergraben oder affirmiert werden.

Der besondere Wert von Bovenschens Ansatz für meine Arbeit liegt dabei darin, dass sie aufzeigt, welchen ideologischen Mustern die Produktion von Frauenbildern folgt. Aufgrund der Untersuchung von soziologischen und philosophischen Theorien und dem Frauenbild, das diese ausdrücken, stößt sie schließlich auf ein Verständnis von Weiblichkeit, das mit dem Begriff der Frau als eine „Natureinheit“ am Besten vereint werden kann (37). Doch ist diese Vorstellung von der Frau als Naturwesen zweischneidig: Einerseits führt sie zum Ausschluss der Frau aus kulturellen Bereichen, da Natur und Kultur als unvereinbar gelten. Andererseits sind mit diesen Vorstellungen immer auch Erinnerungen und Sehnsüchte an ein verlorenes Paradies von Naturhaftigkeit enthalten. Die Frau wird also ein nebelhaftes Sinnbild all dieser Sehnsüchte. Sie ist in der Vorstellung Angst- und Wunschbild zugleich (38).

Bovenschen verwendet in diesem Zusammenhang Frank Wedekinds Tragödie *Lulu*,⁶ um die oben erwähnte Doppeldeutigkeit herauszuarbeiten. Lulu, die Hauptfigur des Dramas, verkörpert den Konflikt zwischen Sexualität und bürgerlicher Moral: Sie entwickelt sich von einer Lolita zur *femme fatale* und steigt parallel dazu vom Berliner Straßenkind zur Halbweltdame in Paris auf, bevor sie in London als mittellose Prostituierte wieder auf der Straße landet und schließlich ermordet wird (vgl. Günther 158). Die Figur Lulu ist für Bovenschen ein gutes Beispiel für die Darstellung von unterschiedlichen Mythen der Weiblichkeit, die sich in einer Frauenfigur vermischen (44). Lulu gilt zunächst als Projektionsfigur der Männer – sie ist all das, was die Männer in ihr sehen. Gleichzeitig ist sie jedoch „konstruiert als eine Gestalt, die diese Bilder immer wieder zerstört, indem sie die eine Imago abwirft, um eine neue anzunehmen: Lulus gefährlicher Tanz in der schwindelerregenden Höhe der Projektionen“ (48).

Die „Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattungen des Weiblichen“ (11), sollen in Bezug auf die beiden weiblichen Protagonistinnen Melanie von Straaten und Mathilde Möhring in Fontanes Romanen detailliert herausgearbeitet werden. In einem weiteren Schritt möchte ich untersuchen, ob Fontanes Entwürfe über Standardimaginationen des literarischen Weiblichen, wie z.B. die Frau als *femme fatale*, *femme enfant*, Dirne, Hure, dämonische Verführerin, „Ehefrau oder selbstlose, fürsorgliche Mutter“ hinausgehen (Becker, „Literatur“ 91).

Auch Inge Stephan und Sigrid Weigel gehen wie Bovenschen davon aus, dass das Weibliche in Form von Frauenbildern in literarischen Texten reflektiert, geschaffen und dadurch konkretisiert wird. Sie vertreten ebenfalls die Ansicht, dass die literarisch festgelegten Imaginationen von Weiblichkeit Entwürfe mit ideologischem Gehalt sind, gehen jedoch über Bovenschens Ansatz insoweit hinaus, als sie Strukturen in der Produktion und in der Gestalt von Frauenbildern genauer erklären und beschreiben wollen. In ihrer Aufsatzsammlung *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu*

⁶ Die zweiteilige Tragödie von Frank Wedekind enthält die Dramen *Der Erdgeist* (1902) und *Die Büchse der Pandora* (1904). Sie wurden 1913 in einer Ausgabe zu einem Stück zusammengefasst.

einer *feministischen Literaturwissenschaft* (1983) wird in diversen Aufsätzen die Methode der Frauenbildforschung konzipiert und anhand von Fallbeispielen veranschaulicht. Das Bild der „verborgenen Frau“ soll bei Stephan und Weigel darauf hinweisen, dass „das Wissen über Frauen und ihre Geschichte durch Verschweigen, Vergessen, durch Täuschungen und Trugbilder“ (5) ebenso verstellt ist, wie „durch die realen Mauern, die Frauen vor der Öffentlichkeit und vor der Geschichte abschirmten und heute noch trennen“ (5).

Weigel und Stephan geht es unter anderem um eine „Genese der Weiblichkeit“ (6) zusammenhängend mit literarischer Praxis – also um Entwürfe und Entwicklungen von Bildern von Weiblichkeit in der Literatur. Es ist zunächst von Bedeutung, den Begriff des Frauenbildes nochmals näher zu erläutern. Die beiden Autorinnen geben in diesem Zusammenhang eine treffende Definition: „Frauenbilder sind die im literarischen Text konkretisierten Weiblichkeitsmuster [...]“ (7). Der Terminus ‚Frauenbilder‘ beinhaltet die entworfenen Frauengestalten im literarischen Text, die Funktion des Weiblichen und die in den Texten enthaltenen sprachlich-poetischen Ausdrucksformen, die Bezüge zur Weiblichkeit enthalten: „Sie sind zu beschreiben in ihrer Differenz zur Realität von Frauen und zu erklären im Zusammenhang der sozialökonomischen, politischen, philosophischen und poetologischen Auffassung von Weiblichkeit im historischen und biographischen Kontext des jeweiligen Autors“ (7). Frauenbilder können somit als eine Form von männlicher Wunsch- und Ideologieproduktion in literarischen Texten verstanden werden, in die wirkliche Lebenszusammenhänge von Frauen, aber auch Mythen, mit einfließen.

Der Zeitraum der Untersuchung in der Aufsatzsammlung *Die verborgene Frau* ist vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart angesetzt. Die Studien von Weigel und Stephan richten ihre Aufmerksamkeit auf die Entwicklung des bürgerlichen Frauenbildes, auf Stereotypen und Varianten. Der Forschungsstand in Deutschland mache es zwar möglich Hypothesen über Darstellungsformen und Produktionsweisen des Frauenbildes zu illustrieren, so Weigel und Stephan, jedoch würden für

eine genaue Beschreibung von Traditionslinien zu wenige Einzeluntersuchungen vorliegen, wie Analysen über das Frauenbild eines Autors und damit zusammenhängend das Schicksal eines bestimmten Frauenbildes (Hexe, Naive, Unschuld, Amazone) oder auch über historisch-ästhetische Epochen (9). Unter Zuhilfenahme von Ute Freverts Erläuterungen über Geschlechtergeschichte und Geschlechterverhältnisse können über die vergleichende Motivuntersuchung hinausgehend jedoch auch wichtige Hauptmerkmale weiblicher Identitätsentwürfe, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich waren, rekonstruiert werden. Freverts Überlegungen sollen im weiteren Verlauf allerdings noch genauer erläutert werden.

Gerade im 19. Jahrhundert finden Imaginationen von Weiblichkeit vielfältige Ausdrucksformen in Form typisierter Bilder, wie Claudia Balk erklärt:

Die Bildvorstellungen des weiblichen Wesens reichten im ausgehenden 19. Jahrhundert von Rätselgestalten wie Sphinx, Mona Lisa oder Schauspielerin über exotische, teils biblische *femme fatales* oder die christliche Gestalt der Jungfrau Maria bis hin zu antiken Göttinnen. (10)

Das Bild der Frau wird in der Literatur in dieser Epoche in vielfältigen Facetten vermittelt.

Es tauchen Frauenbilder auf, die vermehrt durch eine Verkörperung dämonisch-gefährlicher Erotik dargestellt sind, dies sind Frauen wie Wedekinds Lulu oder Wildes Salomé, die die *femme fatale* verkörpern. Später treten Frauen dann oft als nackte Naturwesen auf, Wasserfrauen, Undinen oder Nymphen, die ihr Unwesen mit dem Mann treiben. Die Angst vor dem Naturwesen offenbart sich aber auch im Bild der *femme enfant*, die einen unerlaubten Reiz auf den Mann ausübt und ihm die Sinne verwirrt. Mit dem Entwurf der *femme fragile* wird schließlich dann die Unterlegenheit und die Schwäche der Frau demonstriert. Viele dieser bevorzugten Imaginationen von Weiblichkeit finden sich in Fontanes Texten wieder. So stellt z.B. die Figur der Cécile, die passive, lasziv-sinnliche *femme fragile* dar, das Wesen der Effi Briest schwankt einerseits zwischen unschuldiger Kindfrau und

rätselhaftem Naturwesen, entspricht jedoch andererseits noch ganz dem zeitgenössischem Weiblichkeitskonzept einer sich unterordnenden Frau aus den Kreisen der gehobenen Gesellschaft. Nicht zuletzt greift Fontane in seinem Werk *Der Stechlin* (1898) – in Form der Melusine – auf den Wasserfrauenmythos zurück.

Um weiterhin Aufschluss über die im späten 19. Jahrhundert vorgestellten Frauentypen und Weiblichkeitsimagines zu bekommen, soll Freverts sozial- und geschlechtergeschichtliche Untersuchungsmethode in ihren Werken *Frauengeschichte: Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit* (1986) und *Mann und Weib, und Weib und Mann: Geschlechter-Differenzen in der Moderne* (1995) herangezogen werden. So untersucht Frevert in ihrer *Frauengeschichte*, in welchen historischen Zusammenhängen sich eine „wesensgemäße Bestimmung“ (3) der Frau vom 18. bis zum 20. Jahrhundert entwickeln konnte. Veränderungen des weiblichen Lebens, seine Konstanten und soziale Differenzierungen werden ebenso betrachtet wie Gemeinsamkeiten zwischen Frauen aus verschiedenen Klassen und Schichten. Frevert sieht Frauen als das „zweite Geschlecht“ hauptsächlich als Opfer der modernen bürgerlich-industriellen Gesellschaft (9). Gerade das 19. Jahrhundert – in das auch *L'Adultera* und zu einem gewissen Grad auch noch *Mathilde Möhring* einzuordnen sind – kann laut Frevert als „Epoche verschärfter Frauenunterdrückung“ (9) gelten: „Kennzeichnend für die soziale Wirklichkeit der Frauen im Preußen des 19. Jahrhunderts ist die relative Verschlechterung ihrer Lage“ (9). Die Zwänge scheinen sich verschärft, die hierarchischen Abstände vergrößert zu haben, vor allem im Hinblick auf den Zugang zu Macht, Geld und gesellschaftlichem Reichtum (9).

Frevert stellt die Frage in den Mittelpunkt, wie die bürgerliche Gesellschaft, die den Anspruch hervorhob, eine Gesellschaft freier emanzipierter Individuen zu sein, mit den Frauen umging und wie Frauen sich mit diesen Verhältnissen und Einschränkungen auseinandersetzten (12). Weitere Fragen lauten: Welche Handlungsräume standen den Frauen zu? Gaben sich die Frauen damit zufrieden oder versuchten sie, ihren Spielraum zu vergrößern? (12). Solche Fragen sollen in

diesem Projekt auch an die Konstruktionen der weiblichen Hauptfiguren und an ihr Umfeld gestellt werden.

In *Mann und Weib, und Weib und Mann* erklärt Frevert, dass in verschiedenen Gesellschaften Geschlechterdifferenzen immer schon sehr abweichend aufgefasst und ausgedeutet wurden. Speziell im 19. Jahrhundert, so Frevert, wurde Wert darauf gelegt, Trennlinien zu betonen und klare Differenzen zu konstruieren (3). Sie zeichnet aufgrund von vier historischen Fallstudien nach, wie sich Geschlechterbilder sprachlich verfestigen, kulturell herausbilden und wie sie darüber hinausgehend auch den politischen Diskurs und die gesellschaftliche Praxis prägten. Des Weiteren versucht Freverts Studie darzulegen, nach welchen Maßstäben in der Epoche der Moderne Frau und Mann voneinander unterschieden wurden, wer oder was als „weiblich“ oder „männlich“ galt, und mit welchen Praktiken oder Verfahren Geschlechterunterschiede aufgezeigt und festgemacht wurden (9). Wichtig für die vorliegende Arbeit sind vor allem die letzten beiden Kapitel. In diesen geht es um die Beziehungen der Geschlechter in der sozialen Formation des Bürgertums, welche das 19. Jahrhundert prägte. Das Bürgertum galt „in der Geschlechter-Sprache seiner Zeit“ (11) als eine vorrangig männliche Klasse. Männern wurden Werte wie „Bewegung, Dynamik, Expansion [. . .]. Arbeit, Leistung und Verdienst“ (11) beigemessen, während Frauen Wertorientierungen wie Haushalt und Familie, aber auch die Ästhetik und Kultivierung der bürgerlichen Lebenspraxis zugewiesen wurden (11). Fontane siedelt seine Romane fast ausschließlich im Bürgertum der wilhelminischen Gesellschaft an. Daher liefert Freverts Analyse (wie auch Bovenschens) eine ergiebige Untersuchungsgrundlage. Es geht hier allerdings nicht um einen universalen Weiblichkeitsbegriff oder um eine universale Imagination der Weiblichkeit, sondern vielmehr um eine hegemonisierende *bürgerliche* Imagination, die das bürgerliche Ideal von Weiblichkeit als universal konstruiert.

Frevert analysiert Begriffe wie Geschlechterverhältnis, Männlichkeit oder Weiblichkeit im sozialhistorischen Kontext (17). Sie fragt danach, mit welchen Bedeutungen Begriffe wie

Weiblichkeit oder Geschlechterverhältnisse besetzt wurden, ob sich die Bedeutungen verändern und womit solche semantischen Verschiebungen zu erklären sind (17). Die beschriebenen semantischen Verschiebungen des Begriffs Weiblichkeit sind dem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit dienlich um herausarbeiten zu können, inwiefern Fontanes Weiblichkeitsentwürfe in *L'Adultera* und *Mathilde Möhring* von gängigen Zuschreibungen abweichen und ihrer Zeit vielleicht sogar voraus sind. Es soll hier noch mal vermerkt werden, dass meine Untersuchung nicht vorrangig nach dem Realitätsgehalt fragt, d.h. ob die entworfenen Bilder der wirklichen Lebenswelt der Frauen zu jener Zeit entsprechen.

In den folgenden Kapiteln werde ich mich zunächst mit der erzählerischen Darstellung des Weiblichen beschäftigen und untersuchen, wie die Produktion von Frauenbildern in den Texten vorgenommen wird. Hierbei werde ich zwischen zwei grundsätzlichen Identitätszuschreibungen unterscheiden, nämlich zwischen Fremdbestimmungen (Kapitel 4) und Selbstbestimmungen (Kapitel 5). Beginnen werde ich mit den Fremdzuschreibungen, die in *L'Adultera* unternommen werden und direkt im Anschluss mit *Mathilde Möhring* fortfahren. Kapitel 5 beschäftigt sich dann hauptsächlich mit den Protagonistinnen und ihrem Bild von sich, aber auch damit, wie der Erzähler selbst zu diesen Wahrnehmungen steht. Schließlich möchte ich trotz der auffälligen Unterschiede der beiden Frauenfiguren aufzeigen, was ihnen gemeinsam ist und warum man Mathilde als eine fortschrittliche Fortschreibung Melanies sehen könnte.

4. Fremdbestimmungen

4.1 *L'Adultera*

Die Produktion von Frauenbildern erfolgt in Fontanes Ehebruchsroman *L'Adultera* über die Erzählkonzeption. Der Erzähler zeichnet im ersten Kapitel, zunächst ohne dass die Figuren selbst zu Wort kommen, die Portraits von Melanie und ihrem Ehemann Ezechieel Van der Straaten. Im weiteren Verlauf lässt die Erzählinstanz jedoch meist die Figuren selbst sprechen. Es sind die Figuren, die andere charakterisieren oder von anderen charakterisiert werden. Weiblichkeit wird in *L'Adultera* in der Regel nicht vom Erzähler entworfen, sondern hauptsächlich von männlichen Romanfiguren imaginiert. Die Figuren entwickeln in unterschiedlicher Weise ein Eigenleben, unabhängig vom Erzähler und stellen sich – vornehmlich im Gespräch – selbst dar. Der Erzähler verwendet hier unterschiedliche Arten der Personenrede, wie die zitierte Figurenrede, erzählte Figurenrede und hin und wieder die transponierte Figurenrede in Form von indirekter Rede (vgl. Martinez/Scheffel 51-52). Oft gibt der Erzähler seine Allwissenheit auf und fokalisiert extern (63). Allerdings gewährt er auch hin und wieder Einblick in das Innenleben der Figuren durch Verwendung von interner Fokalisierung und Erlebter Rede.

Wie oben bereits erwähnt, ist es zu Beginn noch der Erzähler, der im ersten Kapitel die biographischen Portraits der beiden Hauptfiguren voranstellt. Es liegt nahe, mit Melanies Ehemann Ezechieel Van der Straaten zu beginnen, da keine Figur im Werk mehr Weiblichkeitstypisierungen vornimmt als er und da ihm bei seiner Einführung des Erzählers im ersten Kapitel besondere Aufmerksamkeit zuteil wird.

4.1.1 Ezechieel Van der Straaten

Zu Beginn führt der Erzähler eine Hauptfigur ein, der die Berliner Gesellschaft – ebenso wie seine Frau Melanie – mit einigem Vorbehalt gegenüber zu stehen scheint: „Der Commerciennrath Van der Straaten, Große Petristraße 4, war einer der vollgiltigsten Financiers der Hauptstadt, eine

Thatsache, die dadurch wenig alteriert wurde, daß er mehr eines geschäftlichen als eines persönlichen Ansehen genoß“ (LA 5). Bereits mit dem ersten Satz des Figurenportraits, durch die Nennung von Titel, Adresse und Beruf, stellt der Erzähler die Figur Ezechiel Van der Straaten in seiner Beziehung zu seinem gesellschaftlichen Umfeld dar. Obgleich er als wohlhabender Finanzier gilt, wird er von der Gesellschaft offensichtlich nicht besonders wertgeschätzt: „An der Börse galt er bedingungslos, in der Gesellschaft nur bedingungsweise“ (LA 5). Dieses Wortspiel des Erzählers deutet auf eine gewisse Distanzierung hin. Er vermittelt Van der Straaten über die Perspektive der Gesellschaft. Bereits bei diesem männlichen Charakter geht es also weniger darum zu zeigen, wie er ist, als darum, wie er gesehen wird. Der Erzähler will den Anschein erwecken Meinungen über die Romanfigur darzustellen, ohne selbst Stellung zu beziehen. Nachdem er das geschäftliche und gesellschaftliche Ansehen des Kommerzienrats knapp erläutert hat, widmet sich der Erzähler einer genaueren Analyse der Sprache Van der Straatens. Er lässt seine Figur in seiner ihm eigenen Redeweise auftreten und stattet ihn bisweilen sogar mit Innensicht aus. „Er haßte zweierlei: sich zu geniren und sich zu ändern“ (LA 5). Van der Straatens „Vorliebe für drastische Sprüchwörter und heimliche geflügelte Worte von der derben Observanz“ wird hervorgehoben (LA 5). Der Erzähler übernimmt gleichsam nur bis zu einem gewissen Punkt die Verantwortung für seine Figur und zieht sich dann völlig zurück, indem er ihn selbst zu Wort kommen lässt.

Was bei dieser Einführung bereits ebenso deutlich wird, ist Ezechiel Van der Straatens bilderreiche und generalisierende Auffassung von Weiblichkeit. Noch im ersten Kapitel gibt der Erzähler in indirekter Rede sehr ausführlich Van der Straaten wieder, der sich zu immer wieder auftauchenden Vergleichen seines Namens mit der Figur des Amsterdamer Juden Manasse Vanderstraaten aus Karl Gutzkows Trauerspiel *Uriel Costa* (1846) äußert:

Denn die bei diesen und ähnlichen Gelegenheiten nie ausbleibende Frage nach seinen näheren oder ferneren Beziehungen, ward er nicht müde, prompt und beinahe

paraphrasenweise dahin zu beantworten, daß er jede Verwandtschaft mit dem von der Bühne her so bekannt gewordenen Manasse Vanderstraaten ablehnen müsse [. . .] weil er seit längerer Zeit des Vorzugs genieße, die Honneurs seines Hauses nicht durch eine Judith, sondern durch eine Melanie machen lassen zu können, durch eine Melanie, die, zu weiterem Unterschiede, nicht seine Tochter, sondern seine „Gemahlin“ sei. (LA 6-7)

Beachtenswert an diesem Zitat ist Van der Straatens Anspielung auf Judith. Bei dieser handelt es sich in Gutzkows Trauerspiel um die Tochter Manasse Vanderstraaten. Judith endet tragisch; sie nimmt sich das Leben, nachdem sie, um den geschäftlichen Ruin des Vaters abzuwenden, den Mann geheiratet, dem sie versprochen war, statt den von der jüdischen Gemeinde geächteten Uriel Costa, den sie eigentlich liebt. Assoziationen zu Gutzkows Heldin werden zwar vordergründig ausgeschlossen, indem Van der Straaten nachdrücklich den Namen Melanie an die Stelle von Judith setzt, bei genauerer Betrachtung ließe sich hier dennoch eine Verbindung zum biblischen Judith-Mythos erkennen. Das Bild der männermordenden Schönheit, kann laut Elisabeth Frenzel als Stoff bis in die germanische Dichtung nachverfolgt werden und wird über die Jahrhunderte immer wieder aufgenommen (vgl. Frenzel 396). So nimmt auch Van der Straaten diesen Stoff auf, um seine Frau indirekt in eine der Standardimaginationen des Weiblichen einzuordnen – die schöne *femme fatale*, die sich aufgrund ihrer Exotik und Fremdartigkeit gut zum Vorzeigen eignet. Auch wenn man Gutzkows Judith gewiss nicht als männermordende *femme fatale* bezeichnen kann, so besitzt die schöne Frau einzig schon aufgrund ihres Judentums eine fremde, gefährliche Aura (vgl. Krobb, *Die schöne Jüdin* 4). Im 19. Jahrhundert wurde Judentum und Weiblichkeit oft verbunden und als nicht-männlich konnotiert (vgl. Schöblier, „Weiblichkeit“ 41). Verbindliche Weiblichkeitsbilder überlagerten sich mit den anwachsenden antisemitischen Stereotypen, wie sie der Rassismus im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelte. Diese Überlagerung von Weiblichkeit und

„stigmatisierter Ethnizität“ zeigt sich laut Schöblier in Otto Weinigers Studie *Geschlecht und Charakter* (1903). Dieser Text vereint das binäre Frauenbild Mutter vs. Hure mit jüdischen Klischees (Schöblier 41).

Van der Straaten selbst nimmt an Melanie im oben zitierten Ausschnitt eine Einschreibung des Fremdseins vor. Zunächst einmal ist er stolz auf die ausländische und adlige Herkunft, wie auf die Jugend und Schönheit Melanies, „denn die junge Frau war fast noch mehr sein Stolz als sein Glück“ (LA 7). Dieser Aussage muss Beachtung geschenkt werden, da hier schon auf einen wichtigen Zug Van der Straatens hingewiesen wird. Der Stolz weist auf seine Freude am Besitztum hin, die ihm wichtiger als das Glück der Liebe und seiner Beziehung ist.

Melanies Anders-Sein dient Van der Straaten auch dazu von seiner eigenen Alterität in der Gesellschaft abzulenken. Diese Alterität drückt sich unter anderem ebenfalls in der Thematik des Jüdisch-Seins aus. Interessant ist in Hinsicht auf *L'Adultera*, dass Van der Straaten als männlicher getaufter reicher Jude, die adlige katholische und verarmte Christin Melanie heiratet. Fontane weist hier auf die Problematik eines Antisemitismus hin, der in der Gesellschaft der Gründerjahre anzutreffen war. Van der Straaten gehört zu den reich gewordenen Juden, die zwar aufgrund ihrer ökonomischen Situation mit dem Großbürgertum verbunden waren, allerdings keine gesellschaftliche Akzeptanz erhielten. Die Thematik einer rassistisch definierten Weiblichkeit (siehe den Verweis auf Gutzkows Judith) und Männlichkeit verbunden mit Van der Straatens und Ebenezer Rubehns Judentum ist gewiss von Bedeutung und würde sich für eine weitere Untersuchung anbieten. Den Rahmen dieser Arbeit würde dies allerdings übersteigen.

Von seinem Standpunkt als bedingungsloser Geschäftsmann aus, weiß Van der Straaten Melanies adlige Herkunft und ihre vornehme Erziehung zu schätzen, denn sie steigert sicherlich auch sein eigenes Ansehen – persönlich wie gesellschaftlich, denn sein „spezifisch lokale[r] Stempel“ (LA 5) wie seine drastische Redeweise sorgen oft für Vorbehalte der Berliner Gesellschaft.

Auch zwischen ihm und Melanie verursacht diese Derbheit immer wieder Unstimmigkeiten, die er dazu verwendet, um ihre Andersartigkeit hervorzuheben. Er macht sich ihre Fremdheit und damit zusammenhängend ihre Abstammung zu Nutze, um von einer kritischen Selbstbeobachtung seiner eigenen Fremdheit in der Gesellschaft ablenken zu können: „Ich verstehe dich nicht. Oder glaubst du vielleicht, daß gewesene Generalkonsultöchter in vestalisch-priesterlicher Unnahbarkeit durchs Leben schreiten oder sakrosant sind wie Botschafter und Ambassaden!“ (LA 9). Er erläutert immer wieder, dass sie gerade wegen ihrer anderen Herkunft von dem Urteil der Gesellschaft nicht verschont bleibe, was er sicherlich auch in gewisser Weise erwünscht, da es ihm wichtig scheint, dass Melanie als seine Ehefrau von anderen geschätzt und bestaunt wird. In Gesprächssituationen benutzt Van der Straaten gerne Melanies familiären Hintergrund, um sie bloßzustellen. Als Melanie fälschlicherweise die Schlacht bei „Chartres und Poupry“ (LA 20) für eine Erfindung Van der Straatens hält, lautet seine Antwort: „Nein, dergleichen kommt vor, und als freie Schweizerin solltest du wissen, daß fremde Sprachen nicht immer gebührende Rücksicht auf die verpönten Klangformen einer anderen nehmen“ (LA 21). Er genießt ihre Unwissenheit und führt diese wieder auf ihre Herkunft zurück.

Van der Straatens Begriff des Weiblichen hängt auch mit seiner angeblichen Kennerschaft in Sachen „Frau“ zusammen. Müller-Seidel weist in seiner Untersuchung der Erzählung auf eine grundlegende Unfähigkeit Van der Straatens hin Unterschiede zwischen Typus und Individualität oder auch Kopie und Original zu erkennen:

Die Tendenz zur Kopie ist viel mehr im Denken dieses neureichen Bürgers angelegt, Es ist das eine Denkart, die wieder nur die Kopie anderer Denkart ist – ein durch und typisches Verhalten [. . .]. Die Kultur überhaupt, reproduzierbar und käuflich, ist ihm zur Kopie geworden. Er nimmt an der einmal aus Originalität und Spontaneität entstandenen Tradition nur noch Konventionen wahr. (173)

So wie Van der Straaten sich zum Beispiel mit Kopien für seine Bildergalerie (vgl. Tintoretto-Kopie im L'Adultera-Kapitel) zufrieden gibt und es nicht von Bedeutung findet Originale zu besitzen, hegt er auch kein großes Interesse daran das Eigene und Unverwechselbare in seiner Frau zu erkennen. Müller-Seidel vermerkt hierzu, dass das Individuelle eines Portraits dem Blick Van der Straatens entwindet und er hauptsächlich das Typische wahrnimmt. Die Individualität seiner Frau erschöpft sich für ihn mit dem, was Frauen allgemein seien – eher eine Gattung als einem Individuum, so Müller-Seidel (174). Van der Straaten eignet sich besonders dafür imaginierte Weiblichkeit zu untersuchen, denn seine Vorstellung von Weiblichkeit ist durchgehend imaginiert und somit durch die Typisierung überaus repräsentativ. Dies stellt sich im Text besonders deutlich in jener Situation heraus, als Melanie im Begriff ist ihren Mann zu verlassen und er versucht, sie zur Aufgabe ihrer Fluchtpläne zu bewegen:

Und ich sage dir, es geht vorüber Lanni. Glaube mir, ich kenne die Frauen. *Ihr* könnt das Einerlei nicht ertragen, auch nicht das Einerlei des Glücks. Und am verhaßtesten ist *euch* das eigentliche, das höchste Glück, das Ruhe bedeutet. *Ihr* seid auf die Unruhe gestellt. Ein bisschen schlechtes Gewissen habt *Ihr* lieber als ein gutes, das nicht prickelt, und unter allen Sprüchwörtern ist *euch* das vom „besten Ruhekissen“ am langweiligsten und am lächerlichsten. *Ihr* wollt garnicht ruhen. Es soll *euch* immer was krippeln und zwicken, und *ihr* habt den überspannt sinnlichen oder meinetwegen auch den heroischen Zug, daß *Ihr* dem Schmerz die süße Seite abzugewinnen wißt. (112)

Generalisierend versucht Van der Straaten, durch den Gebrauch der Personalpronomina *ihr* und *euch*, Melanie als Vertreterin des weiblichen Geschlechts von ihrer Entscheidung abzubringen.

Indem er sein vermeintliches Wissen über die Wünsche und Bedürfnisse anführt, zeigt er seine Unwilligkeit, seine Frau als individuelle Persönlichkeit anzuerkennen. Immer wieder ist es der

Kommerzienrat, der sich bei allen möglichen Gelegenheiten über Weiblichkeitstopoi ausbreitet. Während einer Konversation über Musik lässt er klar erkennen, dass Melanie oder vielmehr alle Frauen in Sachen Musik keinen Geschmack beweisen, sich dies aber trotzdem herausnehmen würden: „Ihr stellt Euch stolz und gemüthlich auf die Höhen aller Kunst und zieht als reine Casta diva am Himmel entlang, als ob ihr von Ozon und Keuschheit leben wolltet. Und wer ist euer Abgott? Der Ritter von Bayreuth, ein Behexer, wie es nur einen gegeben hat“ (LA 36-7).⁷ Seiner Ansicht ergibt es keinen Sinn, dass Frauen sich einerseits für „keusche Göttinnen“ (Casta diva) halten, aber andererseits ihre „Seelen Seeligkeit“ (LA 37) an Wagners Musik verkaufen und diesen „dreimal täglich,“ wie es auf ihren „Pillenschachteln steht,“ singen und spielen würden (LA 37). Hier beschreibt Van der Straaten die stereotypische Vorstellung von tugendhaften, aber labilen und nervösen Frauen im späten 19. Jahrhundert, den Typus der hysterischen Frau, der Pillen benötigt und leicht beeinflussbar ist (vgl. Lamott).

Zwischen der Gesamtheit der Frauen und seiner Frau, besteht für den Kommerzienrat kein großer Unterschied. Er ist nicht in der Lage in Melanie mehr als eine schöne, anschießende, seine soziale Stellung festigende Frau zu sehen. Spätestens hier wird klar, dass die Frau für ihn lediglich als schöner Repräsentationsgegenstand dient und dass er von ihr völlig in vorgegebenen Weiblichkeitsbildern denkt.

Frevert beschreibt diese Sichtweise, der im Bürgertum des 19. Jahrhunderts lebenden Frauen als „Regisseure repräsentativer Geselligkeit“ und als „lebendige Verkörperung des ehemännlichen Vermögens“ (*Mann und Weib* 143). Eine Szene, die dies unterstreicht, findet im Kapitel „Löbbekes Kaffeehaus“ (LA 63) statt: Van der Straaten versucht ein zweiteiliges Distichon Paul Heyses zu zitieren. Dieses Distichon gibt ein Gespräch zwischen zwei Freiern im antiken Griechenland wieder,

⁷ Van der Straaten meint mit dem „Ritter von Bayreuth“ Richard Wagner, den Melanie glühend verehrt. Dieser lebte seit 1872 in Bayreuth.

in dem sie sich über die schönen Körper und hauptsächlich über das Gesäß der Hetären unterhalten: „Göttliches Weib! ‚Oh pfui, die Hetäre‘! / Warum so entrüstet?/ Hast du doch selbst wohl schon ‚göttlicher Pfirsich‘ gesagt.“

Als Hetären bezeichnet man Sklavinnen oder Freigelassene aus dem antiken Athen. Sie gelten als eine Sonderform der Kurtisanen. Sie lebten allein für sich und hielten sich mehrere Geliebte um ihren Lebensunterhalt zu verdienen (vgl. Frenzel, *Motive* 436). Wenn es ihnen glückte, irgendwann in das Haus eines Geliebten einzuziehen und mit diesem zusammenleben, konnten sie es zu einer „angesehenen, ehfrauähnlichen Stellung bringen, liefen aber immer Gefahr, verstoßen zu werden“ (Frenzel, *Motive* 436). Van der Straaten kann sich des richtigen Wortlautes des „Kallipygos“ (LA 72) Distichons nicht mehr erinnern, bezieht sich jedoch offensichtlich mit diesem Zitat auf Melanie und ihr Gesäß: „Richtig. Also ich entsinne mich eines Distichons...bah, da hab’ ich es vergessen...Melanie wie war es doch? [. . .] Es war etwas von Pfirsichpflaum und ich sagte noch ‚man fühl ihn ordentlich.‘ Und du fand’st es auch und stimmtest mit ein...[. . .]“ (LA 72). Auch wenn er es nicht ausspricht, kreist Van der Straatens Phantasie hier um sekundäre Geschlechtsmerkmale und er signalisiert seine sexuelle Macht über Melanie. Diese „demonstrierte sexuelle Verfügungsgewalt“ Van der Straatens wird laut Becker auch zu einem Grund werden, warum Melanie ihren Mann verlässt, auch wenn er keine körperliche Gewalt anwendet (Becker, „Weiblichkeit“ 133).

Es sind solche kleinen Gesten, mit denen er Melanie immer wieder darauf aufmerksam macht, dass das Exklusivrecht für die Nutzung ihres Körpers ihm gehört. In der Villa im Tiergarten, taucht er nur alle drei Tage auf und macht deutlich, dass sein Aufenthalt auch als bezahlte Stundenliebe gelten kann, denn er versichert „jedem, der es hören wollte, daß dies die stundenweis ihm nachgezählten Flitterwochen seiner Ehe seien“ (LA 46). Melanie wird von ihrem Mann, wenn auch indirekt, mit einer Hetäre verglichen und somit mit einer der Standardimaginationen des

literarischen Weiblichen als Kurtisane. In einer versuchten Umkehrung dieser Standardimagination wurde das Weiblichkeitsbild der Hetären des Altertums zum Ende des 19. Jahrhunderts allerdings gerade von Frauen mitunter als Vorbild gesehen. So sah die feministische Schriftstellerin Franziska von Reventlov etwa Hetären „als freie, hochgebildete und geachtete Frauen, denen es niemand übelnahm, wenn sie ihre Liebe und ihren Körper verschenkten, an wen sie wollten und so oft sie wollten, und die gleichzeitig am geistigen Leben der Männer mit teilnahmen“ (7). Auch die Pionierin des Feminismus, Simone de Beauvoir beschreibt Hetären als

Frauen, die nicht allein ihren Körper, sondern ihre gesamte Person als arbeitendes Kapital betrachten. [. . .] Sie schaffen sich eine Situation, die beinahe der eines Mannes gleichkommt, Abgesehen von ihrem Geschlecht, das sie den Männern als Objekt ausliefert, sind sie zum Subjekt geworden. (545)

Die Annäherung an den Hetärismus kann also auch als ein Weg der Frau gesehen werden, der das „weibliche Kapital“ erhält, es aber zulässt dieses selbstbestimmt einzusetzen.

Im Kontrast zu dem Bild von Melanie als erotischer Kurtisane neigt Van der Straaten ebenfalls dazu seine Frau zu infantilisieren. Er sieht in Melanie die unbedarfte Kindfrau, die ihren Horizont auf den Haushalt und die Familie beschränken soll. Es kommt das zum Vorschein, was Bovenschen in die Ideologie der Ergänzungstheorie einordnet, wenn er sie zum Beispiel während einer Konversation über Kunst als „Süße Simplicitas aus dem Hause de Caparoux“ (LA 21) darstellt. Es ist für ihn selbstverständlich, dass Melanie im künstlerischen Bereich nicht ihre eigenständige Meinung hervorhebt (vgl. Bovenschen 26). In väterlicher Herablassung setzt er Bildung gegen seine junge Frau ein, um sie in kindlicher Abhängigkeit halten zu können. Wenn Melanie ihr Urteil zu einem Kunstwerk abgibt, genießt er seine angebliche Überlegenheit durch Kennerschaft, spart aber nicht mit väterlichem Lob: „Brav, brav. Ich hab’ es immer gesagt, daß ich noch einen Kunstprofessor in dir großziehe“ (LA 33). Er freut sich darüber, wenn Melanie sich die Blöße der Unwissenheit gibt,

auch wenn diese – wie der Erzähler anmerkt – „klugerweise“ nur so tut (LA 22). Hier spielt Melanie ebenfalls eine große Rolle bei der Aufrechterhaltung der Weiblichkeitsimagination ihres Mannes. Obwohl sie es manchmal besser weiß, spielt sie ihre Rolle der naiven, unwissenden Frau. Es zeigt sich erneut, dass imaginierte Weiblichkeit nicht nur eine rein männliche Angelegenheit ist, sondern Frauen ebenfalls dazu beitragen, gewisse Imaginationen beizubehalten.

In der Fremdzuschreibung, die Van der Straaten an seiner Frau vornimmt, stellt sich bisweilen eine Ambivalenz dar. Die Festschreibung von weiblicher Identität auf naives häusliches Dasein mischt sich mit einer Imagination des bedrohlichen Gegenbildes einer sexuell-übermächtigen Frau. Karen Bauer beschreibt, dass sich aus dem Blickwinkel des Mannes im ausgehenden 19. Jahrhundert Weiblichkeit mit dem Begriffspaar „Nähe und Distanz“ am besten auffassen lässt (12). Frauen werden als nah und unerreichbar zugleich konstruiert. Einerseits soll Melanie Unschuldigkeit und Gefahrlosigkeit ausstrahlen, andererseits aber auch Gefährlichkeit, exotische Sinnlichkeit und Sexualität. Auf diese Ambivalenz werde ich später nochmals zu sprechen kommen.

Es ist noch hervorzuheben, dass Van der Straatens verallgemeinerte Auffassung von Weiblichkeit sich nicht nur darin zeigt, wie er seine eigene Frau sieht, sondern auch in Fremdzuschreibungen, die er an anderen Frauen vornimmt, wie zum Beispiel an Melanies Schwester Jacobine, „in der er, um ihres anschniegenden Wesens willen, ein kleines Frauenideal verehrte“ (LA 58), oder auch an der Wirtin von „Löbbekes Kaffeehaus.“ Diese Nebenfigur, eine „große Blondine von Mitte dreißig“ (LA 64), dient dem Maler Elimar als eine Projektion der germanischen „Thusnelda wie sie liebt und lebt“ (LA 70) – eine germanische Version der *femme fatale*. Van der Straaten, der für solcherlei Zuschreibungen sehr empfänglich ist, stellt im Gegensatz zu Elimar die Vermutung an, dass die Wirtin eher der „Göttin Aphrodite“ (LA 71) gleiche. Einer „Venus Spreavensis, frisch aus demselben Wasser entstieg“ (LA 71). Er stellt hier einen Vergleich an zwischen Aphrodite, der Liebesgöttin, die der griechischen Sage nach aus dem Schaum des Meeres entstieg und einer Venus,

die hier aus der Spree entsteigt. Van der Straaten entfaltet in dieser Passage seine gesamte Vorstellungskraft mit kaum verhohlenen sexuellen Anspielungen, was auch die sexuell konnotierte Verbindung der Frau mit Wasser bestätigt. Die Wassermetaphorik kann in diesem Fall als Bild des erotischen Begehrens des Mannes gelesen werden. Die Weiblichkeitsimagination von Frau Venus – einerseits die Beherrscherin des Venusberges in Wagners Oper „Tannhäuser,“ andererseits ein lang etabliertes Motiv in der deutschen Dichtung – wird von Van der Straaten mit der Frau als Venus und *femme fatale* verbunden. Die Verbindung von weiblicher Sexualität und Wassermetaphorik wird in Horst Daemrichs *Themen und Motive in der Literatur* als ein explizites Kennzeichen der *femme fatale* hervorgehoben (153).

4.1.2 Weitere Figuren

Hinsichtlich weiterer Bildproduktionen von Melanie ist es auch wichtig, einen Blick auf einige Nebenfiguren zu werfen. Der Erzähler nimmt hier – ähnlich wie schon bei ihrem Ehemann – die Perspektive der Berliner Gesellschaft an, die Melanie betrachtet und festlegt. Dies zeigt sich zum Beispiel wenn der Erzähler im gesellschaftlichen „Plauderton“ die Umstände um die Eheschließung der Van der Straaten preisgibt: „Ihr Vater starb früh, und statt eines gemutmaßten großen Vermögens fanden sich nur Debets über Debets. Um diese Zeit war es denn auch, daß der zweiundvierzigjährige van der Staaten um die siebzehnjährige Melanie warb und ihre Hand erhielt“ (LA 7). Durch solche Kommentare wird der Leser auf ein Sehen von Bildern eingestimmt, das aus der Perspektive des Umfelds entsteht. Dieses hegt ein ambivalentes Verhältnis zu Melanies ausländischer und adliger Herkunft. Melanies Fremdsein gibt Anlass zu ausführlicher Kritik. So äußert sich zum Beispiel der Legationsrat Duquede gegenüber dem Polizeirat Reiff abfällig über ihren Namen de Caparoux: „Aber es ist nicht viel dahinter, alles Firlefanz und wird kolossal überschätzt“ (LA 44). Denn Caparoux heiße schließlich nichts weiter als Rotkäppchen und der „Märchenname“ lasse doch sehr daran zweifeln, dass dieser im Adel überhaupt existiert (LA 44). Sie bleibt eine Fremde in der Berliner

Gesellschaft. Sie wird bewundert und verachtet zugleich. Wo der Polizeirat Reiff Melanie als „jung,“ schön“ und sogar „klug“ sieht, erkennt Legationsrat Duquede zwar ein bisschen „Genfer Chic“ und „niedliche Manierchen,“ von Klugheit sieht er jedoch keine Spur (LA 43). Während Reiff bei anderer Gelegenheit Melanie „schöner denn je“ empfindet, verkündet Duquede seine Ansicht, dass Melanies Schönheit völlig überschätzt sei (LA 100). Diese beiden Figuren sorgen auch hier für die gleichzeitige „Aufwertung und Abwertung“ von Melanie (Bovenschen 27).

Fast jede der männlichen Figuren stattet Melanie mit metaphorischen Weiblichkeitsmerkmalen aus: Die Figur des Rittmeisters von Schnabel beschreibt sie als ein „Superbes Weib“ und eine „Aegyptische Königstochter“ (LA 103-4). Ein junger Offizier, der auf einem der Bälle der Van der Straatens zu Besuch ist, skizziert sie ganz plakativ als „Prachtkopf“ (LA 104) und schwärmt im Anschluss über einen vornehmen Teint wie Lilien und Rosen: „Un teint de lys et de rose, et tout à fait distinguée“ (LA 104). Diese Plattheit der Beschreibung Melanies zeigt wiederum ihre Exotisierung und deutet hinzukommend auch darauf, dass seitens der Männerwelt keine echte Rezeption von Melanies Individualität stattfindet, sondern vielmehr die Konstruktion der Frau anhand einiger weniger Strukturen wie Andersein, Exotik und Schönheit.

Die einzige männliche Figur, die keine typischen Weiblichkeitszuschreibungen an Melanie vornimmt, ist ihr zweiter Ehemann Ebenezer Rubehn. Er produziert zwar auch Bilder von Melanie, doch ist sie für ihn kein Gegenstand, den er um der Schönheit willen besitzen möchte. Sie ist für ihn keine Madonna, der man sich andächtig nähern muss, sondern ein Mensch aus Fleisch und Blut und für ihn die Frau, die er liebt:

Ich bin nicht der Narr, der von Engeln spricht. Sie war keiner und ist keiner. Gewiß nicht. Aber ein freundlich Menschenbild ist sie, so freundlich, wie nur je eines über diese arme Erde gegangen ist...Und ich liebe sie, viel, viel mehr, als ich geglaubt habe, viel, viel mehr als ich geglaubt hätte, daß ich lieben könnte. (LA 103)

Zwar verkennt er zunächst, als die Firma seiner Familie in einer finanziellen Krise steckt, Melanies Tatkraft, er bleibt jedoch nicht bei dieser Vorstellung, sondern ist bereit, sich von seiner Frau eines Besseren belehren zu lassen. „Aber wie sehr hatte er sie verkannt, sie, die viel, viel mehr war, als ein bloß verwöhnter Liebling der Gesellschaft [. . .]“ (LA 154).

Trotz Rubehn ist es im ersten Teil offensichtlich, dass Melanie vorrangig an Kontur gewinnt durch die imaginierende Sichtweise der männlichen Figuren. Sie kann im ersten Teil des Buches als ein fetischisiertes Objekt männlicher Einschreibungen gelten – in ihrer Ehe ebenso wie im Blickwinkel anderer männlicher Gestalten.

4.2 Mathilde Möhring

Wo in *L'Adultera* die Weiblichkeit größtenteils noch durch männliche Romanfiguren entworfen wird und die dialogische Erzählweise weitgehend dominiert, erfolgt die Erzählkonzeption in *Mathilde Möhring* in einem eher neutral berichtenden Erzählstil. Die Protagonistin wird nicht mehr in erster Linie durch die Perspektive der Männerfiguren gesehen. Das Bild, das von Mathilde Möhring entworfen wird, ist vielmehr das Ergebnis von Erzählerbeschreibungen oder einer Selbstdarstellung in Form von Gedankenwiedergaben, inneren Monologen, erlebter Rede oder Gesprächen mit anderen. Sie gewinnt nicht maßgeblich an Kontur durch die Wahrnehmung oder die Blicke der Männer, die sie umgeben. Mathildes Ehemann Hugo Grossmann und weitere männliche Figuren nehmen Weiblichkeitstypisierungen an Mathilde selbst in nur geringem Maße vor. Der Erzähler gesteht Mathilde vielmehr ein Eigenleben zu – und damit zusammenhängend auch die Möglichkeit zur Selbstdarstellung und Selbstbestimmung. Wo Melanie für ihren Gatten oder für andere männliche Figuren gerade im ersten Teil des Romans zum Beispiel noch eine sinnliche Kindfrau, ein Prachtweib oder eine fremdartige Schönheit darzustellen hat, lebt Mathilde eher das, was sie ist: eine Kleinbürgerin, die entschlossen ihren Wunsch nach Selbstbestimmung umsetzt. Aus

diesen Gründen wird die Analyse der Fremdbestimmung Mathildes in diesem Teil weniger detailliert ausfallen, als dies noch bei *L'Adultera* der Fall war. Der Untersuchungsfokus wird in diesem Kapitel somit eher auf eine Selbstbestimmung der Protagonistin gelegt.

4.2.1 Hugo Großmann

Die Männerfigur Hugo Großmann unterscheidet sich grundlegend von anderen männlichen Figuren aus dem Werk Fontanes. Dies bemerkt auch Reuter, der hinsichtlich Hugos Männlichkeit ausführt, dass die „Gestaltung des Mannes von einer Blässe angekränkelt“ sei, wie man sie bei keinem zweiten männlichen Helden aus einem Frauenroman Fontanes kenne (698). Der Erzähler führt den schönen Mann mit dem schwarzen Vollbart ein, wie er ein „barockes Bild weiblicher Schönheit“ mustert (MM 9), allerdings wird dieser nur beim Betrachten des Bildes mit dem „Barockrahmen“ gezeigt. Der Erzähler beschreibt das Bild: „ein hohes gepudertes Toupet und geblümtes Mieder so weit sich davon sprechen ließ, denn das wichtigste Stück, so weit die Decenz⁸ in Betracht kam, hatte der Maler zu malen unterlassen und der sich darin bergenden Natur freien Lauf gelassen“ (MM 9). Hugos Interpretation oder Imagination des Bildes werden indes vom Erzähler nicht angegeben. Eine andere Szene zeigt Hugo, der „eine Litfaß-Säule durchstudirt [. . .], wo eine Luftkünstlerin, die auch abgebildet war, merkwürdige Sachen aufführen wollte,“ was ihm sehr imponiert: „Sie war auch abgebildet auf dem Zettel, ein leichtes Kostüm, eigentlich nur eine Andeutung, und flog durch die Luft“ (MM 69). Sicherlich ist bei diesem Bild eine Verbindung zur Imagination der fliegenden (schaukelnden), schwerelosen, die männlichen Projektionen regelrecht anziehenden „Tochter der Luft“ (MM 74) angedeutet, doch ist es nachfolgend Hugo, der selbst Ambitionen hegt, ein solcher Luftkünstler (MM 70) zu werden, und diese nicht auf seine spätere Frau

⁸ Das *Damen-Conversations-Lexikon*, eine Enzyklopädie des 19. Jahrhunderts, die sich vor allem an bildungsinteressierte Frauen des Bürgertums richtete, versteht unter dem Begriff „Decenz“ Schicklichkeit, also eine Übereinstimmung der Sitten, Sittsamkeit, Schüchternheit und Eingezogenheit. Decenz gilt als eine der ersten Frauentugenden, der wahre Spiegel echter Weiblichkeit (Herlosssohn 95-96).

Mathilde projiziert: „Wenn ich solche schöne Person durch die Luft fliegen sehe, bin ich ganz wie benommen und eigentlich beinah glücklich! Ich hätte doch wohl auch so was werden müssen“

(MM 71).

Trotz Vollbart und männlicher Gestalt erscheint Hugos Charakter im Folgenden fast weiblich. Dies deuten die vielen Attribute, die ihm gegeben werden, an. Er ist, „was gewöhnliche Menschen einen schönen Mann nennen“ (MM 9), er liest Romane, ist nicht übermäßig intelligent, bequem, sentimental und sinnlich. Der Erzähler erwähnt seine „Bescheidenheit“ und bezeichnet ihn als „beinah demütig“ (MM 45); Mathilde spricht von seinem „zu weiche[n] Herze[n]“ (MM 65) und sieht ihn als einen „schwachen Menschen“ (MM 66). Das alles sind Kennzeichen, die eher der Konstruktion eines typischen Weiblichkeitsbildes in der wilhelminischen Zeit gleichen. Zudem kann man in Hugo, der ironischerweise Großmann heißt, eher eine Art Kindsmann erkennen, der die „Masern bekommt“ (MM 39) und wie ein Kind davon träumt „Künstler,“ „Luftschiffer“ oder „Thierbändiger“ (MM 70) zu werden. In Ansätzen erinnert er in seiner Kindlichkeit und seinem Hang zum Luftkünstler an die Kindfrau Effi Briest („Immer am Trapez, immer Tochter der Luft“ 594). Er ist zudem – wie Effi – eine sehr schwärmerische Gestalt: er liest vornehmlich den jungen Schiller, dessen Ausgaben „voller Lesezeichen und Eselsohren“ (MM 20) stecken, statt karrierefördernde juristische Fachbände. Er schwärmt für das Theater und erliegt am Ende wie Effi der Schwindsucht. Es ist Hugo, der die weibliche Sphäre des Musischen repräsentiert, während Mathilde weit entfernt scheint von der Vorstellung von weiblichen Musen (vgl. Bovenschen 26) und stattdessen eher für eine praktische Alltagswirklichkeit steht. Die juristische Karriere scheint nicht das richtige für Hugo zu sein. Er würde sich lieber treiben lassen, phantasievollen Gedanken nachgehen und sich künstlerisch betätigen. Seine schwärmerischen Eigenschaften werden weiterhin deutlich im Dialog mit seinem Jugendfreund Hans von Rybinski. Dieser sieht Hugo etwa als die Idealbesetzung für Karl Moor aus Friedrich Schillers Drama *Die Räuber* an: „Du hast ganz das schwärmerisch Schwabblige was dazu

gehört [...]“ (MM 25-26). Bei Karl Moor handelt es sich um den schönen und gefühlsbetonten Räuberhauptmann, dessen Temperament eine typische Charaktereigenschaft von Figuren aus der Sturm-und-Drang-Literatur ist, was mit dem „schwärmerisch Schwabblige[n]“ im Text angedeutet wird. Des Weiteren macht sich Rybinski auch gerne über Hugos Lesepräferenzen lustig, denn „wer so viel spazierenläuft und dieselbe Schwärmerei für Lenau wie Zola hat, [. . .] der ist zu jedem Liebes-Unsinn fähig“ (MM 26).

Wie oben bereits angesprochen, projiziert Hugo nicht direkt ein weibliches Idealbild von Mathilde wie Ezechiel Van der Straaten von Melanie. Zwar produziert auch er ein Bild von Mathilde, dieses ändert sich von eher oberflächlichem Interesse immer mehr zum Positiven hin, wenn er sie auch nicht zum Ideal stilisiert. Doch hängt das unter anderem damit zusammen, dass Mathilde geschickt genau das Bild von sich präsentiert, welches Hugos Vorstellung von Werten der Frau entspricht. Sie passt sich also nicht, wie bei Bovenschen erklärt, dem „Diktat der Bilder“ (57) an, sondern spielt, wie auch schon Wedekinds Lulu, mit Hugos Wunschvorstellungen. Hugo bewundert an Mathilde auch weniger ihre Schönheit, Herkunft oder Anmut, als ihre Eigenartigkeit, Klugheit und Tapferkeit:

„Es ist ein merkwürdiges Mädchen“, so gingen seine Betrachtungen, „nicht eigentlich schön, wenn man sie nicht zufällig im Profil sieht, aber klug und tapfer, ich möchte sagen, ein echtes, deutsches Mädchen, charaktervoll, ein Wesen, das jeden glücklich machen muß, und von einer großen Innerlichkeit, geistig und moralisch. Ein Juwel.“ (MM 45)

Diese Worte verbinden Rührseeligkeit mit nationalistischen Geschlechtsstereotypen und lassen eine gewisse Ironie des Erzählers erkennen. Hugo sieht Mathilde zwar als eigenartig und damit zusammenhängend als anders an, aber nicht als dämonische Verführerin oder erotische Kindfrau: „Thilde hat nichts Verführerisches, aber das ist doch auch ein Glück; wenn sie so was hätte, wohin

sollte das sonst führen, bei so weiten Aussichten und so täglichem Verkehr. Sie hat was Herbes, aber das kann angelegte Rüstung sein“ (69). Wenn Mathilde und Hugo sich küssen, stellt er fest, dass Mathilde zwar gut und tüchtig sei, aber Küssen wohl nicht ihre „Force“ (MM 83). Es handelt sich bei Hugos Frauenbild von Mathilde, also nicht um das ideale Bild einer vollkommenen Frau, auch wenn dieser einmal – nachdem er sich mit Mathilde verlobt und einen erfolglosen Annäherungsversuch unternommen hat – feststellt, dass alles an Mathilde so „mädchenhaft“ sei (MM 47). Diese verklärte Feststellung harmoniert zwar mit dem beliebten Frauenimago der zarten, zerbrechlichen *femme enfant*, widerspricht der Protagonistin aber in so großem Maße, dass hier meines Erachtens wiederum eine gewisse Ironie zu attestieren ist. Zwar mögen kulturelle Vorbilder auch bei Hugos Imagination von Weiblichkeit seine Spuren hinterlassen haben, doch stellt er, wie oben bereits erwähnt, ebenso ganz pragmatisch Mathildes Eigenschaften oder Vorzüge dar, die mit dieser Aussage wenig gemein haben.

Dem Großteil der Forschungsmeinung nach ist Hugo ein fremdbestimmtes Opfer Mathildes. So merkt etwa Sabine Schmidt an, dass „Fontanes Protagonist auf allen Ebenen fremdbestimmt“ handle (239). Dies sei unter anderem an den Ängsten und Befürchtungen Hugos ablesbar, die ihn nach seiner bestandenen Jus-Prüfung beschäftigen. Er ist sich sicher, dass Mathilde ihn dazu bewegen will, direkt im Anschluss für sein Assesorexamen weiter zu lernen, denn mit „Thilde war nicht zu spaßen“ (MM 80). Doch trotz seiner „Bahnhofsinspektor-Träume“ entscheidet er sich nicht für diese und er entschließt sich auch nicht, sich um den Bürgermeisterposten in Woldenstein zu bewerben, stattdessen folgt er weiterhin Mathildes Führung (Schmidt 239). Hanraths sieht Mathilde als die treibende Kraft in der persönlichen Beziehung des Paares, wie auch in der gesellschaftlichen Stellung, welche Hugo nach außen repräsentiere (*Bilderfluchten* 192) und Günther Mahal konstatiert einen „dominierenden Machtanspruch“ Mathildes, der zur „Superiorität der Frau über den Mann“ gesteigert werde (29). Hugo kann tatsächlich als eine eher schwache und tatenlose Persönlichkeit gelten, die in

den Bann der entschlossenen Mathilde gerät – doch geschieht dies keinesfalls gegen seinen Willen oder unter Zwang. Vielmehr erwartet sich Hugo von der Ehe mit der klugen und selbstsicheren Mathilde ein behagliches, sicheres Leben, wie schon Becker bemerkt:

Mathilde nun bietet ihm die Möglichkeit, diese Wünsche zu realisieren. [. . .] Auch Hugo bedient sich also Mathildes, für ihn ist diese Verbindung gleichfalls primär keine Liebesheirat, wie Mathilde verspricht er sich durch sie beruflichen Erfolg, ökonomische Absicherung und soziale Besserstellung. Mithin ist Hugo alles andere als ein von Mathildes rücksichtsloser Vorgehensweise in die „Ehefalle“ gelockt[es] Opfer. (Becker, *Aufbruch* 304-5)

Die Handlungsfähigkeit gibt Hugo, der Mann, an die Frau ab. Mathilde erkennt schnell seinen zarten bestimmbaren Charakter und seine Sentimentalität. Schon bei der ersten Begegnung – sie mustert ihn „eindringlich,“ er sie „oberflächlich“ (MM 11) – stellt sie fest, dass er weich und lenkbar ist „und sentimental ist er auch“ (MM 18). So kommt es dann; als Mathilde Hugo bei einer Masernerkrankung umsichtig pflegt, beschließt er, der Mathildes Pflege in gewisser Weise genießt, sie zu seiner Frau zu machen: „Seine Beurteilung seiner selbst war richtig, und weil sie richtig war, war auch das richtig, daß Thilde für ihn passe. Sie hatte gerade das, was ihm fehlte, war quick, findig, praktisch“ (MM 40). Ein Selbsturteil, das er im elften Kapitel nochmals bestätigt, denn „eigentlich war er froh, daß jemand da war, der ihn nach links oder rechts dirigierte, wie’s gerade paßte“ (MM 74).

Hugo ist sich bewusst, dass Mathilde in seinem Leben die Regie führt und er hat auch nichts dagegen einzuwenden. Die Frage an Mathilde, ob sie seine Frau werden möchte, ist eine der letzten selbständigen Taten Hugos. Dies zeigt sich bereits nach der Verlobung. Mathilde hat ihm ein Arbeitsprogramm vorbereitet, damit er endlich sein Examen besteht. Sie übernimmt die Führung durch Hugos Studium, sie hört ihn mit Frage- und Antwortspielen ab, lockert das Lernen mit Gesprächen übers Theater, seinem Lieblingsthema, auf. Sie kontrolliert sein Leben und Hugo lässt es

zu. Er nimmt dies gerne in Kauf, da es ihn mehr besorgt, alleine als an der leitenden Hand Mathildes durchs Leben zu gehen: „Und dabei hat mich Thilde in den Händen. Sie denkt, ich merke es nicht, aber ich merke es ganz gut. Ich lasse sie gehen, weil ich es so am besten find. Schließlich ist man, was man ist, und wenn ich nur so leidlich bequem durchkomme...“ (MM 70). Er weiß um seine Anlagen und deren Begrenzungen und hat „kein rechtes Vertrauen zu seinem Wissen und Können“ (MM 45). Dies stellt er ferner bei einem Spaziergang am Neujahrmorgen fest: „Es ist sonderbar, daß mir alles Praktische so sehr widerstreitet“ (MM 70). Selbst kurz vor seinem Tod macht Hugo nicht den Anschein, als würde er Mathildes Dominanz und Direktion in der Partnerschaft bereuen: „Seine Bedenken einer frühen Zeit waren ganz geschwunden, und er sah längst in Thilde nichts als die rührige, kräftige Natur, die sein Leben bestimmt und das bißchen, was er war, durch ihre Kraft und Umsicht aus ihm gemacht hatte“ (MM 111-12). Betrachtet man also nochmals die für die wilhelminische Zeit gängigen Vorstellungen von Weiblichkeit und Geschlechterbildern (vgl. hierzu Kapitel 3), so lässt sich bereits anhand der Ausstattung Hugos mit landläufigen Weiblichkeitsattributen und seinem Verhältnis zu Mathilde eine Ablösung von tradierten literarischen Weiblichkeitsbildern erkennen.

4.2.2 Weitere Figuren

Diese Ablösung ist ebenso im Hinblick auf weitere Figuren des Romans und deren Bild von Mathilde zu erkennen. Zwar gibt es durchaus auch männliche Figuren, die Mathilde gewisse Eigenschaften zuschreiben, wie zum Beispiel Rechnungsrat Schultze, der Vermieter der Möhrings, der Mathilde als „manirlich, bescheiden, gebildet“ und „immer fleißig“ charakterisiert, was ihr auch gerecht wird. Allerdings ist schon die nächste Äußerung eher als ein ironisches Zitat aufzufassen, etwa wenn erläutert wird, dass Schultze Mathilde „auch mal ein appetitliches Mädchen“ genannt hat (MM 7). Der Erzähler nimmt direkt darauf Bezug, indem er fast polemisch erwähnt, dass dies wohl

nur dann richtig sei, „wenn er sie mit dem vergleiche, was ihn an Weiblichkeit am nächsten stand“ (MM 7).

Der einzige Bezug zu einer mythischen, dämonisch-gefährlichen Weiblichkeit Mathildes wird von Hugos Freund, dem Schauspieler Hans Rybinski, vorgenommen, nachdem dieser Mathilde zum ersten Mal begegnet: „Und sie hat solch Profil, Gemme, streng und edel und einen kleinen Fehler am Auge und aschblond. So schreiten keine irdschen Weiber, die zeugete kein sterblich Haus...“ (MM 27). Hugo ist nicht der gleichen Ansicht, empfindet Rybinskis Aussage als „Unsinn“ und nennt Mathilde eher eine „komische Figur.“ Hierauf wendet Rybinski nochmals ein: „Sage das nicht, so was rächt sich“ (MM 27). Rybinski verwendet für seine Charakterisierung Mathildes Verse aus der 13. Strophe von Schillers Ballade *Die Kraniche des Ibykus* (1797), in der von Erinnyen, griechische Rachegöttinnen, die aus der Unterwelt emporsteigen, um ihre Opfer zu peinigen, die Rede ist.⁹ Er stellt also eine Verbindung zwischen Mathilde und den der griechischen Mythologie entstammenden Wesen her. Freilich könnte man hier versucht sein, diese Aussage als eine Art Vorausdeutung zu werten und Mathilde demnach als eine gefährliche, sündige *femme fatale* auffassen, die ihren Mann bis zum Tode quält und peinigt. Doch hat sich bezüglich Hugo bereits herausgestellt, dass Mathilde ihren Mann keinesfalls gegen seinen Willen oder „über seine Fähigkeit hinaus in ihren Aufstiegswillen einspannt“ (Martini 782) – auch ist ihr Verhalten gegenüber Hugo nicht unmenschlich und sie verschuldet auch nicht seinen Tod.

Dass Mathilde trotz des mythischen Weiblichkeitsentwurfs von Rybinski nicht die Grazie und die Aura kennzeichnender Weiblichkeitsbilder zu ihrer Zeit besitzt, offenbart beispielsweise ihre Darstellung in der westpreußischen Kleinstadt Woldenstein. Hier wird vielmehr ein rationales Frauenbild entworfen, das alle Qualifikationen für ein Leben im Beruf aufweist. Am Beispiel des Blickwinkels der Woldensteiner Bevölkerung gesteht der Erzähler Mathilde Fähigkeiten zu, die nicht

⁹ Vgl. „Erinys.“ *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* 1325.

zum standardisierten Bild des weiblichen Geschlechts gehören. Er zeigt Möglichkeiten und Chancen für eine moderne Frau auf. Wo immer Mathilde mit den Bürgern von Woldenstein und Umgebung zusammenkommt, beeindruckt sie durch ihre Bildung und ihre Klugheit. Sie sticht hervor durch „männliche“ Eigenschaften wie Wissen und Selbstsicherheit. Sie imponiert gerade der Männerwelt in Woldenstein: Der jüdische Händler Silberstein sieht in ihr eine „sehr gebildete Frau“ (95) und meint, sie „höre das Gras wachsen“ (MM 100). Oder sie weiß „Bescheid wie’n Reporter oder eigentlich besser [...]. Und muß ein Bombengedächtnis haben“ (MM 102), so der Landrat als „persona gratissima“ über Mathilde. Beim Silvesterball überrascht sie den einflussreichen und konservativen Landrat nicht nur mit Zitaten aus einer kurzen Reichtagsrede (sie hat es sich zur Gewohnheit gemacht, jeden Morgen die Reichtagsberichte zu lesen), sondern auch mit ihrer Kenntnis von Bismarcks Reden. Wie eine „Eisenquelle“, ein „Stahlbad“ hätten diese Ansprachen sie erfrischt, weiß Mathilde im nationalistischen Sprachduktus der Zeit zu berichten (MM 102). Der polnische Graf Goschin lobt sie schließlich nochmals: „Eine charmante Frau, kluge Frau, gar nicht ängstlich“ (MM 106). Mathilde repräsentiert für die männliche Woldensteiner Gesellschaft das Bild einer aktiven, gebildeten, jungen Frau. Sie erhält eines der größten Komplimente, welches man einer zugezogenen Person – und dazu noch einer weiblichen – zukommen lässt: „sie hat was von unsere Leut“ (MM 100).

5. Selbstbestimmungen

5.1 Melanie

„Die Frau in ein kindliches oder ästhetisches Reich zu entrücken, war die sicherste Methode, sie aus der Reichweite der Macht zu verbannen und ungefährlich zu machen“ (Thomalla 75). Bei dem von Ariane Thomalla beschriebenen Frauentypus handelt es sich um den Entwurf der *femme fragile*, der deutlich macht, wie die Machtverhältnisse in der Zeit, in der *L'Adultera* entstand, verteilt waren. Die Frauen wurden zurückgedrängt, sie wurden durch solche Projektionen ungefährlich gemacht. Die Zwänge wurden verschärft und hierarchische Abstände zwischen den Geschlechtern wurden vor allem im Hinblick auf Macht vergrößert (Frevert, *Frauen-Geschichte* 9).

Der Frauentypus der *femme fragile*, der die Schwachheit der Frauen untermalt, kann als eine charakteristische Konstruktion eines Weiblichkeitsbildes in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts gelten (Günther 171). Thomalla beschreibt diesen Frauentypus als äußerlich schmal, jung, zart, jedoch stets mit Eleganz und Grazie gepaart. Auch haftet dieser Frauengestalt immer etwas „Ätherisches, Leichtes, Duftiges“ an (Günther 172). Als eine besondere Ausprägung der *femme fragile* kann die *femme enfant* gelten. Sie ist Thomalla zufolge jedoch noch feiner und kann als „Ausdruck des allgemeinen Kinderkultes der Zeit“ (71) gelten. Die *femme enfant* verkörpert einerseits für den Mann Unschuld, Keuschheit und Gefahrlosigkeit andererseits besitzt sie auch eine starke sinnliche Ausstrahlung und gerade der Kontrast zwischen Kindlichkeit und Sexualität macht die große Faszination der Kindfrau auf den Mann aus. Häufig wird die *femme enfant* auch als eine Vertreterin einer „erschöpften Aristokratie“ (Thomalla 33) gesehen, da sie den untergehenden Adel aufgrund ihrer Zerbrechlichkeit besonders reizvoll vermittelte. Die Erlesenheit dieses Frauentypus offenbare sich in ihrem Andersein (45). Ebenfalls charakteristisch für diesen Frauentypus ist, dass er vorwiegend nur beschrieben wird. Nur selten werfe der Erzähler einen Blick ins Innere der weiblichen Figur, so Thomalla (25).

Die junge „schön[e] und schlank[e]“ (LA 8) und kindlich anmutende Protagonistin Melanie Van der Straaten wird diesem Typus der *femme enfant* vor allem zu Beginn gerecht. Der Erzähler weiß über die Kindfrau, die ihren Mann mit 17 Jahren heiratete, zu berichten: „Ihre heitere Grazie war fast noch größer als ihr Esprit und ihre Liebenswürdigkeit noch größer als beides“ (LA 7). Auch ist Melanie eine der letzten Nachkömmlinge eines alten Adelsgeschlechts, wird allerdings daher wie bereits erwähnt, von der bürgerlichen Berliner Gesellschaft als fremd angesehen: „[. . .] sie ist ne Fremde, französische Schweiz, und an allem Fremden vergucken sich die Berliner“ (LA 43). Sie gehört zu den Frauen, die schon durch ihre Herkunft etwas Besonderes an sich haben. Sie wird imaginiert als „die Schönste“ (LA 103) und dies immer in der Verbindung mit dem Element des Fremden. Schönheit wird nach Frevert gerade im späten 19. Jahrhundert zum Ideal stilisiert. Schönheit galt als der „vollkommenste Ausdruck des Aristokratischen, als ein sich selbst genügendes, keinerlei Nützlichkeitsinteressen gehorchendes Persönlichkeitsmerkmal“ (*Mann und Weib* 155). Doch bedeutet schön zu sein, laut Frevert, immer auch entrückt zu werden als Gegenstand von fernen Bewunderungen, von Verehrung und Projektion (155).

Melanie selbst ordnet sich zunächst in die Bilderzuschreibungen, die von ihr existieren, ein. Sie zeigt sich als die verwöhnte junge Adlige, die nichts anderes im Kopf hat als z.B. das neue Kleid, das sie sich von ihrem Mann wünscht (LA 6). Da Frauen sich in der Geschichte nicht selber präsentieren, weil sie stumm blieben, kann sich das Weibliche immer nur in einer „irgendwie fremden Gestalt ausdrücken“ (Bovenschen 57). Doch auch wenn mit der Titelheldin Melanie als Figur einige typische literarische Frauenbilder des späten 19. Jahrhunderts bedient werden, soll nun geklärt werden, ob sie diesen durchgehend gerecht wird oder ob sie bereits als ein abweichender Entwurf von typisierter Weiblichkeit zu der Zeit gelten kann.

Interessant ist bereits die Hinwendung des Erzählers zu der Figur Melanie durch Van der Straatens Erläuterungen über Ähnlichkeiten zwischen ihm und dem oben erwähnten Manasse

Vanderstraaten aus *Uriel Costa*. Die Anspielung auf *Uriel Costa* leitet die Wendung des Erzählers zur weiblichen Hauptfigur des Buchs ein. Der Erzähler fährt mit Melanies Lebensgeschichte und dem Entwurf ihres Frauenportraits fort. Sie ist die Figur, auf die sich alle Erwartungen richten. Auffällig ist allerdings, dass das Bild von Melanie – obschon sie die Hauptfigur darstellt – nicht so detailliert gezeichnet wird, wie das ihres Ehemanns im ersten Kapitel. Der Name Melanie entstammt der griechischen Sprache (griech. *mélas* ‚schwarz, dunkelfarbig‘), konnotiert Melanie somit als „die Schwarze, Dunkle“ (Seibicke 241). Der Name kann bei Melanie Van der Straaten bildlich verstanden werden, denn sie wird vom Erzähler als dunkelhaarig und exotisch beschrieben.

Während der Erzähler darum bemüht ist, Ezechiel zu individualisieren, wird Melanie geradezu dürftig und klischeehaft dargestellt. Über ihr Aussehen lässt der Erzähler nur verlauten, dass sie „groß und schlank“ ist und langes dunkles Haar besitzt (LA 8). Die Individualität Melanies kommt kaum zum Tragen, ihre Darstellung orientiert sich dagegen umso mehr an zeittypischen Mustern. So wird Melanies Persönlichkeit auf ihre adlige Herkunft und den sozialen Stand ihres Mannes reduziert:

Aelteste Tochter Jean de Caparoux’, eines Adligen aus der französischen Schweiz, der als Generalkonsul eine lange Reihe von Jahren in der norddeutschen Hauptstadt gelebt hat, war sie ganz und gar als das verwöhnte Kind eines reichen und vornehmen Hauses großgezogen und in all ihren Anlagen auf’s Glücklichste herangebildet worden. (LA 7)

Melanie gewinnt im Gegensatz zu ihrem Mann nur wenige individuelle Züge, obwohl ihr unter anderem die „Vorzüge des französischen Wesens“ (LA 7) zugesprochen werden. In der Anfangsphase begegnet man Melanie in erster Linie noch als junge verwöhnte Frau, die aus materieller Sicht keinen Mangel leidet, aber kein festes Selbstbewusstsein besitzt. Melanies Aufgabe in der Ehe liegt darin, repräsentativ zu sein und die „Honneurs“ (7) des Hauses zu machen, zwei Kinder zu bekommen und sich ihrer Erziehung zu widmen, und sie empfindet über lange Zeit daran

auch nichts Ungewöhnliches. Ihr Eheleben, das nach konventionellen Vorstellungen noch glücklich genannt wird, enthält allerdings bereits unbefriedigende Momente und sie wird sich im Laufe immer weiter von ihrem Mann abwenden.

Die Bilder von Melanie – meist produziert von Figuren, die sie umgeben – decken sich nicht immer mit dem Original. Sie stellt selbst irgendwann fest: „Ich bin eine Sehenswürdigkeit geworden. Es war mir immer das schrecklichste“ (LA 144-45). Sie zeigt sich damit allerdings nicht einverstanden, dass Frauen nur als Bildträger dienen sollen. Sie ist sich bewusst, dass Männer – in diesem Falle Reiff und Duquede – auf Kosten der Frauenwelt „medisiren“ (LA 13). In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass Melanie die „bilderreiche Einbildungskraft“ (LA 84) ihres Mannes kritisiert. Sie entlarvt die männliche Wunschproduktion von Frauenbildern durch ihren Mann. Bezeichnend hierfür ist Melanies eigene Zuschreibung, indem sie dem neuen Hausgast Ebenezer Rubehn die Rollenverteilung im Hause Van der Straaten erklärt:

Sie müssen nämlich wissen, Herr Rubehn, daß wir hier in zwei Lagern stehen und daß sich das Van der Straaten'sche Haus, das nun auch das Ihrige sein wird, in bilderschwärmende Montecchi und musikschwärmende Capuletti theilt. Ich, tout à fait Capulet und Julia. Doch mit untragischem Ausgang. (54-55).

An dieser Stelle sind mehrerlei Punkte interessant: Zunächst verbindet Melanie ihren Mann direkt mit Bildlichkeit. Sie erkennt, dass er nur in der Lage ist, in Bildern zu denken. Sich selbst hingegen verbindet sie mit Musik, also mit dem emotionalen, offenen Weiblichen. Hier handelt es sich wiederum um eine imaginierte Weiblichkeit, die Frauen aufgrund ihrer Emotionalität in Verbindung mit Musik bringt. Sie definiert sich also im klaren Gegensatz zur Männlichkeit und zur Denkweise ihres Mannes und schreibt sich einen anderen Bezugsrahmen zu. Sie identifiziert sich an dieser Stelle mit Julia aus Shakespeares Tragödie, nimmt also eine Eigenzuschreibung vor – und tatsächlich ähneln sich die beiden Frauenfiguren in ihrem Vorgehen. Beide sind fähig alle Rücksicht auf Familie,

Konventionen und Moral zugunsten eines geliebten Mannes fallen zu lassen. Doch beharrt Melanie auf einem untragischen Ausgang, was einerseits bereits auf ein glückliches Ende hinweisen könnte, andererseits auch darauf, dass das betont Untragische ein Zeichen für ihren Wunsch nach Selbstverwirklichung sein könnte.

Van der Straatens Anzüglichkeiten (z. B. beim kommerzienrätlichen Diner, 27-38) werden Melanie im Laufe des Romans immer unangenehmer. Von Bedeutung ist allerdings die oben bereits erwähnte Landpartie. Van der Straaten hält gewohnheitsmäßig Vorträge über Frauen, aber diesmal gerät Melanie in eine innere Unruhe über sein unschickliches Benehmen: „Ihres Gatten Art und Redeweise hatte sie durch all die Jahre hin, viele Hunderte von Malen in Verlegenheit gebracht, auch wohl in bittere Verlegenheiten, aber dabei war es geblieben. Heute zum ersten Male schämte sie sich seiner“ (LA 71). Der offensichtlichste Grund für diese Reaktion ist die Anwesenheit eines Dritten – Ebenezer Rubehn, dem Van der Straatens Bemerkungen ebenfalls unangenehm auffallen – durch den in Melanie eine Form von Selbsterkenntnis ausgelöst wird.

Van der Straatens ungenierte Redweise verletzt Melanie zunehmend und dies trägt dazu bei, dass sie sich nach und nach von ihm löst. Die junge Protagonistin kann sich immer weniger mit den Zuschreibungen, die seitens ihres Mannes über sie oder über ihre Weiblichkeit allgemein vorgenommen werden, abfinden. Entsprechend lässt sich auch eine Unterhaltung bewerten, in der es Unstimmigkeiten zwischen dem Ehepaar bezüglich eines Zeitungsartikels gibt, der über eine gemeinsame Bekannte berichtet. Melanie ist der Ansicht, dass es für sie nicht in Frage kommen würde, Thema eines solchen Artikels zu werden: „Nein ich mag nicht. Ich liebe nicht diese Berichte mit ausgeschnittenen Kleidern und Anfangsbuchstaben“ (LA 9). Hier widerspricht Melanie bereits schon der Vorstellung der Reduktion des weiblichen Bereichs auf abgegrenzte Themen (vgl. Bovenschen 19).

Auch wenn Melanie dank ihres Mannes „wie die Prinzeß im Märchen“ (LA 7) leben kann und sich zunächst auch den vorgenommenen Zuschreibungen durch andere anpasst, beschreibt der Erzähler im Verlaufe des Texts immer häufiger, wie sie beginnt, ihr Leben zu hinterfragen. Das zweite Kapitel des Buches, das bezeichnenderweise auch den Titel *L'Adultera* trägt, dient dem Erzähler dazu Melanies Wesen näher zu beleuchten, indem er sie zu Wort kommen und denken lässt.

Man merkt hier dieser Frauenfigur schon etwas Verfängliches an. Sie zeigt eine gewisse Bereitschaft von der Norm abzuweichen, als der Erzähler ihre Gedanken preisgibt, während sie dabei einen gebannten Blick aus dem Fenster auf das bunte Markttreiben wirft. Der Anblick der Gegensätze auf dem Marktplatz übt einen gewissen Reiz auf sie aus – ganz besonders das Bild, das die Betrachtung der tanzenden Schneeflocken in ihr wachruft: „Etwas wie Sehnsucht überkam Melanie beim Anblick dieses Flockentanzes, als müsse es schön sein, so zu steigen und zu fallen und dann wieder zu steigen [. . .]“ (LA 10). Hier verwendet der Erzähler das Mittel der Vorausdeutung. Dem Schneetreiben kann man schon einen Hinweis entnehmen, auf das was noch folgen wird. Denn das Steigen, das Fallen und das Wieder-Steigen stellt in gewisser Weise Melanies zukünftige Lebenssituation dar. Hinsichtlich der Frage nach Fremdbestimmung und Melanies Selbstbild ist interessant, dass sie sich nach ihrem Blick aus dem Fenster fast resigniert abwenden möchte „um im leichten Scherze, ganz wie sie's liebte, sich und ihre Sehnsuchtsanwandlung zu persiflieren“ (LA 10), dann aber doch verharret, weiter aus dem Fenster blickt und dem Treiben auf dem Marktplatz weiter folgt. Mit der Zeit meldet sich Melanies Sehnsucht mehr als ein Darstellungsobjekt zu sein, auch wenn sie ihre typische vornehme Zurückhaltung zunächst nicht aufgibt. Das Bild von Schneeflocken, die im Wind umher getrieben werden, kann dahingehend auf Melanies Werdegang projiziert werden, dass sie, wie auch die Schneeflocken bisher mehr getrieben wurde als selbst ihre Richtung zu bestimmen.

Das Eintreffen des Bildes *L'Adultera* des Malers Tintoretto, das dem zweiten Kapitel und dem gesamten Roman seinen Namen gegeben hat, verbindet zunächst zwei wichtige Funktionen innerhalb der Erzählung. Zum einen gewinnt das Gemälde – oder besser gesagt eine Kopie desselben – das gemäß seinem Titel eine Ehebrecherin zeigt, im Gespräch zwischen dem Ehepaar Van der Straaten eine tragende Symbolhaftigkeit in Bezug auf die weitere Handlung. Der folgende Ehebruch scheint unausweichlich. Zum anderen dient die dialogische Szene dazu, Melanies Charakter und ihre ambivalente Einstellung gegenüber der männlichen Mythenproduktion von Frauen, aber auch der Gesellschaft und ihren Verhaltensregeln darzustellen. Der Frauenmythos der Ehebrecherin lässt sich bis in das Neue Testament der Bibel zurückverfolgen und ist ein wichtiger Bestandteil der von Bovenschen erwähnten „jahrhundertlang angereicherten Bildergalerie des Weiblichen, die mit den ästhetischen Objektivationen und Trivialmythen bestückt ist“ (42). Melanie erkennt das Bild Tintoretts und bezieht es sogleich auf die biblische Ehebrecherin: „Ah L'Adultera! ... Jetzt erkenn' ich's. Aber daß du gerade das wählen mußtest! Es ist eigentlich ein gefährliches Bild, fast so gefährlich wie der Spruch ... Wie heißt er doch?“ Van der Straaten antwortet sofort: „Wer unter euch ohne Sünde ist...“ (LA 12). Liselotte Voss sieht das Gemälde hier als „ein Zitat in zweiter Potenz“ (157), da Tintoretts *Cristo e l'adultera* wie bereits angesprochen die Illustration der neutestamentarischen Erzählung von der Ehebrecherin vor Christus und damit des Bibelspruches ist, nach dem Melanie sehr schnell fragt (Voss 157). Wenn sich Melanie auf die dem Gemälde zugrunde liegende Bibelstelle bezieht, eröffnet sie dem Leser eine sehr persönliche Interpretation des Bildes und deutet selbst auf das kommende Geschehen hin.

Melanie verbindet mit dem Bild zwei Sichtweisen. Einerseits empfindet sie das Bild als gefährlich, andererseits liegt für sie auch etwas wie Ermutigung in dem Bild:

[. . .] Und ich kann mir nicht helfen, es liegt so was Ermuthigendes darin. Und dieser Schelm von Tintoretto hat es auch ganz in diesem Sinne genommen. Sieh nur!

Gewint hat sie ... Gewiß ...Aber warum? Weil man ihr immer wieder und wieder gesagt hat, wie schlecht sie sei. Und nun glaubt sie's auch, oder will es wenigstens glauben. Aber ihr Herz wehrt sich dagegen und kann es nicht finden ... Und daß ich Dir's gestehe, sie wirkt eigentlich rührend auf mich. Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld ... Und Alles wie vorherbestimmt. (LA 12-13)

Melanie spricht hier die Vorbestimmung selbst an. Ihre Deutung gleicht einer Selbstinterpretation, die über das Figurenbewusstsein hinausgeht und in der Absicht des Erzählers aber vorausdeutend bereits eine bedingte Schuld Melanies reflektiert: „Die Interpretation wird zu einer Prognose, die zugleich die Psychologie der Figur und ihre Zukunft erhellt“ (Wessels 168). Melanie verteidigt das individuelle moralische Empfinden der Ehebrecherin gegen die Verurteilung durch die Pharisäer und sich somit bereits voraussehend gegen die Gesellschaft. In dieser Passage geht es um Fremdzuschreibungen und die daraus resultierende Ausbildung eines Ich, einer Individualität durch Außen. Genau dies geschieht auch in der Produktion des Frauenbilds: das Bild wird so oft wiederholt, bis die Frau es sich aneignet, dass sie denkt, wirklich so zu sein und dem Denken konform sein zu müssen. Melanie entlarvt hier den Konstruktionscharakter von (Geschlechts-) Identitäten. Daraufhin deuten besonders die beiden Sätze „Weil man ihr immer wieder und wieder gesagt hat, wie schlecht sie sei. Und nun glaubt sie's auch, oder will es wenigstens glauben“ (LA 12).

Während der Diskussion um das Bild wundert sich Melanie bereits darüber, dass das Gespräch eine „viel persönlichere Richtung“ einnimmt als dies früher der Fall war (LA 16). Sie strebt zunehmend nach einem subjektiveren, weniger fremdbestimmten Dasein. Sie genießt es zum Beispiel sehr, sich in der Tiergarten-Villa der Familie im Sommer ohne die ständige Anwesenheit ihres Mannes frei bewegen zu können:

Und dieses Glück war um vieles größer, als man, ihrer Stellung nach, die so dominierend und so frei schien, hätte glauben sollen. Denn sie dominierte nur, weil sie

sich zu zwingen verstand; aber dieses Zwanges los und ledig zu sein, blieb doch ihr Wunsch, ihr beständiges, stilles Verlangen. Und das erfüllten ihr die Sommertage. Da hatte sie Ruhe vor seinen Liebesbeweisen und seinen Ungenirtheiten, nicht immer, aber doch meist, und das Bewusstsein davon gab ihr ein unendliches Wohlgefühl.
(LA 46)

Der Erzähler gibt hier also Aufschluss über Melanies Empfinden. Er weiß zu berichten, dass Melanie der Nähe ihres Mannes entflieht und mit seiner Abwesenheit „Freiheit,“ „Glück“ und sogar ein „unendliches Wohlgefühl“ (LA 46) empfindet. Ihre dominant wirkende Erscheinung in der Öffentlichkeit entsteht nur, weil „sie sich zu zwingen verstand“ (LA 46). Sie ordnet sich zwar noch der Fremdbestimmung ihres Mannes unter, auch wenn ihre Wünsche – wie im Zitat bereits beschrieben – anders aussehen. Sie erkennt bereits in dieser Phase die Probleme in ihrer Ehe, ist aber noch nicht in der Lage ihre individuellen Probleme zu lokalisieren und Lösungen anzustreben. Sie distanziert sich freilich mehr und mehr von ihrem Mann aufgrund seiner unangepassten Ausdrucksweise und seiner fehlenden Anerkennung Melanies als ein selbstständiges Subjekt. Im Kapitel „Entschluss“ gibt der Erzähler Melanies Stimmung mit den Worten wieder: „Sie war reizbar, heftig und bitter. Und was schlimmer war, auch kapriciös“ (LA 105). Im Anschluss berichtet der Erzähler von Van der Straatens Versuch Melanies Gereiztheit mit Nähe und Zärtlichkeit zu besiegen. (LA105), was aber genau das Gegenteil bewirkt. Es folgt das Erzählerurteil: „Und das entschied über ihn und sie“ (LA 105).

In der Folge versetzt sich der Erzähler – hier noch mit Erzählerurteil vermischt – in das Innere Melanies und beschreibt, dass „die sonst so stolze und siegessichere Frau, die mit dem Manne, dessen Spielzeug sie zu sein schien und zu sein vorgab, durch viele Jahre hin immer nur ihrerseits gespielt hatte,“ plötzlich erschrickt und sich unwohl fühlt, wenn ihr Mann sich ihr nähert. Im Anschluss daran überlässt der Erzähler Melanie in Erlebter Rede komplett das Wort: „Was wollte er?

Und was kam er?“ (LA 105). Diese interne Fokalisierung trägt dazu bei, dass man sich ganz auf die Frauenfigur konzentriert und diese als selbstbestimmt wahrnimmt. Kurz bevor Melanie ihren Mann verlässt, macht sich auch im Gespräch mit der Dienerin Christel ihr Drang nach Selbstbestimmung bemerkbar. Christel versucht Melanie aufzuhalten und berichtet von der Geschichte der jungen Frau des Kommerzienrates Vernezobre, die nach einer Affäre mit einem jüngeren Mann wieder zu ihrem Mann zurückkehrte und ihr glückliches Leben fortsetzen konnte (LA 106). Melanie stellt sich nun aber gegen eine solche typische Festlegung von Frauen und beharrt auf ihrer Individualität: „Ich bin doch anders“ (LA 110). Es ist Melanies Ziel mehr als eine verwöhnte, bequeme Ehefrau zu sein, die nur als Projektionsfläche des Mannes dient. Sie möchte als ein selbstständiges Subjekt angesehen werden. Der Schritt von einem fremdbestimmten Leben zu einem selbstbestimmten ist für Melanie der Schritt zu ihrem Glück: „So verwöhnt, willst du sagen. Ja, Christel, das bin ich. Aber Verwöhnung ist kein Glück“ (LA 107).

Zum Eindruck der Selbstbestimmtheit Melanies tragen auch weitere Indizien bei. Zum Beispiel verbittet Melanie sich die Anrede der „gnädigsten Frau“ (LA 79), als Rubehn sie zum ersten Mal nach einer gemeinsamen romantischen Kahnfahrt wieder besucht. Sie zeigt hier bereits ein nicht zu verachtendes Maß an Aktivität, mit dem sie der Festschreibung als Ehefrau schon widersteht. Im Kapitel „Abschied“ stellt sich dann auch die Meinungsverschiedenheit zwischen dem Noch-Ehepaar Van der Straaten hinsichtlich einer Selbstbestimmung der Frauen dar. Van der Straaten äußert seine Vorstellung von Melanies Dasein:

Du hast enfin an die zehn Jahr in der Vorstellung und Erfahrung gelebt, daß es nicht zu den schlimmsten Dingen zählt, eine junge, bequem gebettete Frau zu sein und der Augapfel ihres Mannes, eine junge, verwöhnte Frau, die thun und lassen kann, was sie will, und als Gegenleistung nichts anderes einzusetzen braucht, als ein freundliches Gesicht, wenn es ihr gerade passt. (LA 113)

Van der Straaten meint es in gewisser Weise gut mit seiner Frau, doch reicht sein Verständnis hinsichtlich Melanies Bedürfnis' nach Selbstverwirklichung und -bestimmung nicht aus. Vor allem gelingt es ihm nicht, in der Ehe etwas anderes zu sehen, als eine geschäftliche Trans- oder Tauschaktion: Für Van der Straaten liegt der Tauschwert in Melanies Jugendlichkeit, Schönheit und ihrem Adelstitel und für Melanie scheint er in Van der Straatens Vermögen zu liegen. Dieser erachtet die Liebe in der Ehe folglich nicht als wichtig, denn es handelt sich um eine Struktur, die von der Gesellschaft vorgeschrieben ist und bestimmte Funktionen erfüllt. Van der Straaten bleibt dem bürgerlich-kapitalistischen System völlig verhaftet, während Melanie diesem die selbstbestimmte Liebe und den Anspruch auf ein selbstbestimmtes Leben gegenüberstellt. Hier ist sie tatsächlich wie Julia, die sich über die gesellschaftlichen Forderungen hinwegsetzen will und individuelle Liebe zum Absoluten erklärt. Die Idee einer absoluten Wahrheit der Emotionen, die das Individuum mit seinen Gefühlen zum Vertreter der Wahrheit macht, muss allerdings ebenfalls als Konstrukt gesehen werden, nur eben als eines, das bereits einer anderen, moderneren Zeit angehört.

Als Grund, warum Melanie ihren Mann verlässt, nennt sie ihre Liebe zu Rubehn. „Das ist kein Grund“ (LA 112) stellt Van der Straaten fest. Er weist darauf hin, dass sie ihn damals nicht aus Liebe geheiratet hätte, da sie noch jung gewesen sei und noch niemanden geliebt habe (LA 113). Er sieht nach wie vor einen Weg, wie Melanie und er auch ohne Liebe weiter zusammen leben können. Melanie ist mittlerweile jedoch anderer Ansicht. Bereits im Gespräch mit Christel erklärt sie: „Ihr habt hier ein Sprichwort: ‚wenig mit Liebe.‘ Und die Leute lachen darüber. Aber über das Wahrste wird immer gelacht“ (LA 107). Melanies beginnende Herausbildung einer eigenen Identität verdankt sie auch ihrer Liebe zu Rubehn, da sie nun selbst als liebendes Subjekt empfindet. Die Begegnung mit ihm war der Katalysator ihrer bis dahin noch unklaren Empfindung, in einer Daseinslüge zu leben. Durch Rubehn erfährt Melanie, was es bedeutet mit einem Mann zusammen zu sein, der ihre

Individualität respektiert, der ihren Wünschen und Bedürfnissen Verständnis entgegenbringt und diese nicht nur als typisch weibliche Launen abtut.

Melanies Vorgehen lässt darauf schließen, dass sie gewillt ist, eine eigene Identität, jenseits von Bildproduktionen zu erlangen, was ihr in der Ehe mit Van der Straaten nicht gelingen kann. Sie will sich vor sich „selber wieder herstellen“ (LA 117) auch wenn sie dafür Rückschläge hinnehmen muss, denn das „Geschehene, das wußte sie, war ihre Demüthigung, aber es war doch auch zugleich ihr Stolz, dies Einsetzen ihrer Existenz, diese rückhaltlose Bekenntniß ihrer Neigung“ (LA 116). Sie möchte der „Selbsttäuschung und dem Komödienspiele“ (LA 117) entkommen.

Hier kann sie bereits als eine Ausnahme im Fontaneschen Œuvre gelten, denn sie trifft die Entscheidung, ein Leben jenseits „Bebilderungen und Festlegungen“ (Becker, *Literatur* 98) zu führen. Die meisten Fontaneschen Frauenfiguren – wie zum Beispiel Hilde, Effi oder Cécile – entkommen der Bilderfalle nicht und scheitern schließlich an den an ihnen vorgenommenen Zuschreibungen. Zwar reagieren diese Frauenentwürfe ebenso auf vorgenommene Festlegungen und die Verdrängung eigener Wünsche und Vorstellungen, so Becker, doch würden sie meist keine offene Auflehnung gegen die „männliche Vereinhaltung“ (*Literatur* 98) wagen. Melanie hebt sich mit einer Verbindung von Sensibilität und Tatkraft hervor und sie hat den Mut, sich in einer Gesellschaft voller Vorurteile und starren Sichtweisen sich von einem es zwar gut mit ihr meinenden aber ungeliebten Mann zu trennen: „Ich habe diese schnöde Lüge satt“ (LA 114). Sie nimmt mit ihrem mittlerweile verarmten neuen Lebensgefährten einen Kampf ums Dasein als Sprach- und Musiklehrerin auf:

Nun kann ich mich bewähren und will es und werd' es. Nun kommt meine Zeit. Ich will nun zeigen, was ich kann, und ich will zeigen, daß alles geschehen mußte, weil ich dich liebte, nicht aber weil ich leicht und übermütig in den Tag hineinlebte und nur darauf aus war, ein bequemes Leben in einem noch bequemeren fortzusetzen.
(LA 155)

Diese Darstellung einer mutigen jungen Frau und ihrem Drang nach Selbstbestimmung ist insofern ungewöhnlich, da es sich bei *L'Adultera* um eines der frühesten Werke Fontanes handelt. Fontane schrieb zum Unwillen der Gesellschaft also schon früh gegen bestehende gesellschaftliche Normen an. Dies bestätigt auch die Tatsache, dass das Werk nur mit Mühe veröffentlicht werden konnte, da die Leserschaft nach der Erscheinung in der Zeitschrift *Nord und Süd* zunächst mit Empörung reagierte.

Die vom Erzähler als „gescheit“ (LA 46) bezeichnete Melanie Van der Straaten entscheidet sich im Gegensatz zu anderen Frauenfiguren Fontanes für ihr persönliches Glück und verlässt ihren ersten Ehemann und ihre Kinder. Bei ihrem Versuch, aus der „Konventionalität ihrer ehelichen Verhältnisse zu einem eigenbestimmten Dasein zu gelangen,“ ist sie auf dem richtigen Weg vom „Schein zum Sein“ (Grawe, *Handbuch* 527).

5.2 Mathilde

Die Produktion des Frauenbildes von Mathilde entsteht im Fragment nicht – wie beispielsweise in *L'Adultera* – vorrangig durch den imaginierenden Blick der Männer. Die Titelheldin wird durch den Erzähler detaillierter beschrieben. Im Gegensatz zu *L'Adultera* folgt bereits auf den ersten Seiten des Romans eine ausführliche Beschreibung über das Äußere und die Wesensart seiner Protagonistin. Mathilde erscheint als tüchtige, ehrgeizige und in gewisser Weise auch berechnende Person. Mathilde – in einem Berliner Mietshaus aufgewachsen – hat bereits als sehr junges Mädchen ihren Vater verloren, der schon früh eine Ausbildung zum Lehrerinnenberuf für seine Tochter geplant hatte.

Die Erzählinstanz arbeitet bei Mathildes erstem äußerlichem Auftreten erst einmal mit stereotypisierten Auffassungen über das Aussehen einer „richtigen Mathilde“ (MM 7). Der Name „Mathilde“ ist deutscher Herkunft, bildet sich aus dem althochdeutschen Kompositum Mahthilt (maht: Macht, Kraft, und hiltja: Kampf) und war seit 1800 sehr beliebt durch die Ritterdichtung und

romantische Literatur (Bahlow 334). Das Bild der Mathilde steht für etwas Standhaftes und Fleißiges und Resolutes (Bahlow 334) und tatsächlich beweist Mathilde im Roman große Tatkraft, mit der sie ihre angestrebten Ziele erreicht. Der Erzähler spielt auf das „Umsichtige, das Fleißige, das Praktische“ (MM 7) ihres Wesens an, schränkt allerdings ein: „Das heißt, eine so ganz richtige Mathilde war sie doch nicht, dazu war sie zu hager und hatte einen grisen Teint. Und auch das aschblonde Haar, das sie hatte, paßte nicht recht zu einer Mathilde“ (MM 7). Textintern wird hier also auf vorgefertigte Imagos zurückgegriffen und mit ihnen gespielt. Dies wird schon erkennbar wenn Mathilde sich „en profile“ (MM 8) im Spiegel beobachtet, da ihr von der Seite noch die meiste Schönheit zugeschrieben wird:

Und durfte es auch, sie hatte wirklich ein Gemmengesicht und auf ihre Photographie hin, hätte sich jeder in sie verlieben können, aber mit dem edlen Profil schloß auch ab, die dünnen Lippen das spärlich angeklebte aschgraue Haar, das zu klein gebliebne Ohr daran allerhand zu fehlen schien alles nahm dem Ganzen jeden sinnlichen Zauber und am nüchternsten wirkten die wasserblauen Augen. Sie hatten einen Glanz, aber einen ganz prosaischen und wenn man früher von einem Silberblick sprach, so konnte man hier von einem Blechblick sprechen. (MM 8)

Bereits diese Beschreibung des Erzählers von Mathilde zeigt, dass sie sich nicht mit Hilfe von stereotypen Frauenbildern erfassen lässt. Kienbaum führt hierzu bereits aus: „Mathilde hat nichts von den üblichen ästhetischen Attributen, die man von einer Frauengestalt in einem Roman des 19. Jahrhunderts erwarten sollte [. . .]. Sie hat [. . .] nicht das gute Aussehen, mit dem Fontane die meisten Romanheldinnen ausgestattet hat“ (71). Im Profil allerdings kann Mathilde, wie es der Erzähler bestätigt, fast als schön gelten. Dies hatte sie einmal an ihrem siebzehnten Geburtstag auch von einem

Kegelspieler gehört, der ihr Gesicht als ein „Gemmengesicht“¹⁰ bezeichnete (8). Der Erzählerkommentar lautet hierzu: „Von diesem Worte lebte sie seitdem“ (8). Obgleich Mathilde um ihr ansehnliches Seitenprofil weiß – „das mit dem Gemmengesicht mag ja wahr sein und ich glaube selbst, daß es wahr ist“ – erkennt sie pragmatisch, wenn nicht sogar ironisch „aber ich kann doch nicht immer von der Seite stehen“ (MM 19). Aus den Beschreibungen des Erzählers über Mathildes äußeres Erscheinungsbild – und, wenn auch nur vereinzelt durch andere Figuren – erfahren wir, dass Mathilde eine eher unscheinbare Person ist. Auffällig ist, dass der Erzähler bei der Ausmalung des Unattraktiven verweilt. Mathildes äußerliche Mängel ziehen sich durch die gesamte Geschichte. Es wird immer wieder auf ihre schmalen Lippen oder auf ihr strähniges Haar hingewiesen. Sie wendet sich von Hugo ab, als er nach der Verlobung versucht, sie auf ihre „schmalen Lippen“ zu küssen (MM 47); sie ist eifrig darum bemüht, vor dem Spiegel das dünne Haar glatt zu streichen, welches dazu neigt, sich in Strähnen zu teilen (MM 16).

Den Charakteren in *Mathilde Möhring* fehlt laut Kübler der „poetisierende Schleier,“ den Fontane gelegentlich über seine plebejischen Figuren werfe (*Aufsteigerin* 63). Das gilt auch für Mathilde selbst. Ihr Mangel an Charme und weiblicher Attraktivität ist eklatant und kontrastiert mit der Mehrzahl Fontanescher Heldinnen. Wie oben erwähnt, deutet bereits die Darstellung Mathildes zu Beginn auf eine Abwendung von der herkömmlichen Form der Frauenrepräsentation bei Fontane hin. Mathilde scheint jeglichen sinnlichen Reizes beraubt und bietet sich nicht als Projektionsfläche für männliche Wunschträume an. „Die nüchternen Augen sehen in eine illusionslose Welt, das feuchte aschblonde Haar verrät Strebsamkeit, welche keine Zeit zu einer intensiven Körperpflege hat“ (Kienbaum 75). Dass sie nicht mit einem besonderen weiblichen Reiz ausgestattet ist, erkennt Mathilde durchaus selbst. Dies trägt jedoch auch dazu bei, dass das Selbstbild, das Mathilde von sich hat, nicht Gefahr läuft, sich an gängigen Normen zu stark zu orientieren. Sie kapituliert nicht, hebt

¹⁰ Bei einer Gemme handelt es sich um eine vertieft eingeschnittene Kopfdarstellung in einem Edel- oder Halbedelstein.

immer wieder ihr Profil hervor mit dem Satz: „In der Kunst entscheidet die Reinheit der Linie“ (8). Dort wo Mathilde der sinnliche Zauber fehlt, mit dem zum Beispiel Frauengestalten wie Hilde, Lene Nimptsch, Marie Kniehase oder Cécile ausgestattet sind, gesteht der Erzähler ihr Eigenschaften wie „Klugheit und Vortrefflichkeit“ (MM 7) zu, die sie selbst einzusetzen weiß. Dieser Eigenschaften ist sich Mathilde bewusst und sie schätzt ihre Wirkung auf ihr Umfeld durchaus richtig ein, denn „in ihrer Klugheit empfand sie, daß etwas Nüchternes und Prosaisches darin liegen würde [. . .]“ (MM 59). Wiederum ist es hier der Erzähler, der Mathildes Klugheit hervorhebt. Sie gehört also nicht zu den von Fontane als unwiderstehlich bezeichneten „Magdalenen“ oder zu „krankhaft verliebten“ Weibern, die er nach eigener Äußerung nicht ausstehen konnte (*Briefe* 406). Für die Figur der Mathilde scheint es demzufolge laut Hanraths keine direkte Parteilichkeit des Autors zu geben. Das Ausbleiben der sonst so typischen weitgefächerten Figurenperspektive bei Fontane erkläre dieses Fehlen einer erkennbaren Parteilichkeit (*Bilderfluchten* 192).

Mathildes Charakterisierung basiert hauptsächlich auf eigenen Äußerungen, Gedanken und auf indirektem Erzählerkommentar. Der Erzähler lässt Mathilde oft zu Wort kommen – etwa bezüglich ihrer Vorhaben, Gedanken und Gefühle. Dies geschieht durch häufige Verwendung von Erlebter Rede und Inneren Monologen. Wenn Mathilde z.B. im Theater darauf wartet, dass Hugo – der im Gegensatz zu ihr im Parkett sitzt – zu ihr hinaufblickt, lässt der Erzähler, ohne zu kommentieren, ihren Überlegungen freien Lauf, „es ist ein gutes Zeichen, daß er nicht raufsieht, weil er kein Leichtfuß ist und es ernst nimmt. Er sagt sich, all so was hat eine Tragweite...ja von Tragweite hat er schon ein paar Mal zu mir gesprochen...Und so ganz abgeschlossen hat er noch nicht...er nimmt es nicht als Spaß...“ (MM 33). Auch bezüglich ihrer Pläne mit Hugo, für den sie bereits eine Karriere plant, lässt der Erzähler Mathilde selbst ihre Gedanken ausdrücken:

Hugo war gut, aber bei seiner Schwächlichkeit war es ihre Pflicht zu handeln; er hatte nur das zu thun und dahin zu stellen, wohin sie ihn gestellt haben wollte, stand er da,

so diktierte sie ihm seine Rolle zu und da er gut aussah und ein achtbarer Mann war, so mußte sich alles finden. Was zu thun sei, darüber war sie sich vollkommen klar.
(MM 59)

Diese Stelle zeigt die Autonomie, die der Erzähler seiner Frauenfigur zukommen lässt. Sie findet ihren zukünftigen Mann zwar gut aussehend und achtbar, erkennt allerdings daneben ganz rational seine Schwachheit und plant im Geiste die Rolle, die sie für ihn vorsieht. Sicherlich kann hier nicht direkt von emanzipiertem¹¹ Verhalten gesprochen werden, da Mathilde exklusiv durch ihren zukünftigen Mann agiert. Doch schafft sie sich später in ihrer Ehe einen Handlungsfreiraum, wie er zu der Zeit ungewöhnlich war. Mit „viel Menschenkenntnis“ (MM 6) ausgestattet, realisiert Mathilde bereits zu Beginn, dass der neue potentielle Untermieter und Ehemann Hugo Großmann „bequem ist,“ „keinen Muck“ hat und „ein Schlappier“ ist (MM 12). Es ist somit überwiegend Mathilde, die ein Bild von Hugo entwirft. Auf die Frage der Mutter, woher sie wisse, dass der junge schöne Mann auch sicher einziehe, antwortet Mathilde bestimmt: „Ach Mutter Du siehst auch gar nichts. Wo der mal sitzt, da sitzt er. Der ist bequem. [. . .] Er sieht so recht aus wie ‚kommst Du heute nicht, so kommst Du morgen.‘ Und vielleicht morgen auch noch nicht“ (MM 16).

Mit „männlicher“ Intelligenz und unbeirrbarer Entschlossenheit geht Mathilde ans Werk, Hugo Grossmann zu ihrem Ehemann zu machen. Dieses freilich nicht leichte Unterfangen gelingt Mathilde, indem sie ihren Mangel an Schönheit durch Klugheit und Umsichtigkeit und den sozialen

¹¹ Für eine Definition des Begriffs „Emanzipation“ und dessen Verwendung in dieser Arbeit sei hier zunächst auf die *Brockhaus Enzyklopädie* verwiesen, die unter Emanzipation „die Befreiung aus einem Zustand der Abhängigkeit, Entrechtung oder Unterdrückung“ und die „rechtliche und gesellschaftliche Gleichstellung benachteiligter Gruppen“ versteht (338). Zwei Vorstellungen werden laut Barbara Greven-Aschoff in der Regel mit der Emanzipation der Frauen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert assoziiert: die der Einbeziehung der Frauen in die Sphäre einmal der politischen Öffentlichkeit, zum anderen der gesellschaftlichen Arbeit (22). Zwar lässt sich seit dem 18. Jahrhundert stetige Emanzipation der Frauen hin zu bürgerlicher Gleichberechtigung erkennen, allerdings nur eine Emanzipation der Frauen als Individuen im wahrsten Sinne des Wortes: als ledige, einzelne. Die nicht verheiratete, nicht der Ehe unterstellte Frau wurde mit geringen Ausnahmen dem Manne privatrechtlich gleichgestellt. Diese bescheidenen Errungenschaften bürgerlicher Gleichberechtigung gingen aber in dem Moment verloren, in dem sich die Frau in die Ehe begab (23).

Unterschied durch Bildung wettmacht. Wann immer sich für Mathilde die Gelegenheit bietet, lässt sie Hugo – jedoch nie übertrieben – spüren, dass sie weiß sich zu benehmen und geistig durchaus in der Lage ist mit ihm mitzuhalten. Sie kennt die literarischen Werke, die er liest, und versucht ihn durch geistige aber auch moralische Bildung zu beeindrucken. Als Hugo ihr einmal mitteilt, dass sein Freund, der Theaterschauspieler Rybinksi, in der Rolle des Dunois Bastard von Frankreich (in Schillers *Jungfrau von Orleans*) auftrete und fast verführerisch hinzufügt, ob sie diesen kenne, reagiert Mathilde souverän. Sie lässt Hugo wissen, dass sie den „Dunois“ durchaus kenne und nicht nur das, sie tut dies „mit Betonung des Namens, ohne weiteren Zusatz, um ihn auf diese Weise das Unpassende des „Bastards“ fühlen zu lassen“ (MM 37). All das geschieht stets mit Bedacht, wie der folgende Gedanke Mathildes verdeutlicht: „Zu dem Plan, den sie sich ausgedacht hatte, gehörte durchaus Tugend“ (MM 37). Allerdings übertreibt sie es mit der Sittlichkeit nicht, denn zu große Prüderie könnte „den Eindruck des Engen und Kleinen“ erwecken (MM 44). So wendet Mathilde selbstverständlich auch als weiblich geltende Tugenden – Sittlichkeit und unaufdringliche Gelehrsamkeit – an um ein weibliches Image von sich aufzubauen, wie es Hugos Vorstellungen entsprechen könnte.

Heidy Müller ist der Ansicht, dass Mathilde in Hugo „ein Mittel zum sozialen Aufstieg“ sieht, da er zur Schicht des höheren Bürgertums gehöre und nach Beendigung seines Jura-Studiums für Mathilde ein gesichertes Auskommen und eine angesehene Stellung verspreche (96). Mathildes Wunsch nach Aufstieg erinnert somit an das traditionelle Muster des Aschenputtelmotivs, der Nachoben-Heirat eines einfachen Mädchens. Doch wo zum typischen Bild des Aschenputtels Sanftmut und Bescheidenheit, eine gewisse Passivität und eine widerspruchslose Akzeptanz ihrer Lage gehören, ist der Entwurf von Mathilde nicht als sanft und demütig zu verstehen. Vielmehr ist sie ein aktiver Frauentyp, der den Aufstieg plant und ins Werk umsetzt. Auch Dietrich Sommer weist darauf hin, dass Mathilde ihre Heiratspläne zielbewusst verwirklicht. Indem Mathilde Hugo durch sein Examen

dirigiere und zum Woldensteiner Bürgermeister mache, verwirkliche sie ihren Traum von gesellschaftlichem Aufstieg (331). Der Traum scheint also zunächst geglückt, doch stirbt Hugo kurz darauf infolge einer Lungenentzündung an der Schwindsucht und es droht gegen Ende des Romans wieder der soziale Abstieg. Zwar fordert ein älterer polnischer Graf Mathilde auf, bei ihm als Hausdame zu fungieren, doch lehnt sie diesen etwas fadenscheinigen Antrag entschieden ab, obwohl er ihre wirtschaftliche Absicherung bedeutet hätte. Die Hoffnung ihrer Mutter auf eine weitere Eheschließung oder auf das Dasein als Hausdame des alten polnischen Grafen durchkreuzt sie. Sie kehrt mit ungebrochen starkem Willen in ihre gesellschaftliche Ausgangsposition zurück, aber nun will sie einen erneuten Aufstieg alleine bewältigen: „Jetzt wo sie sich nach einem kurzen Erfolg auf die Stufe zurückversetzt sah, von der sie ausgegangen war, fand sie sich auch darin zurecht und nahm ihr altes Leben ohne jede weitläufige Betrachtung und jedenfalls ohne Klage darüber wieder auf“ (MM 119).

Mathilde setzt nun den Plan ihres verstorbenen Vaters um, hält sich „propper“ (MM 7) und besucht das Lehrerinnenseminar. Das Examen besteht sie „viel glänzender als Hugo damals das seine“ (MM 124) und erwirbt danach als berufstätige Frau selbst den Lebensunterhalt für sich und ihre Mutter. Sie wählt einen Weg, der um 1890 zwar existierte, allerdings noch von wenigen Frauen begangen wurde (Kübler, „Mathilde“ 119). Die Entscheidung Mathildes für dieses Leben wird vom Erzähler ohne weitere Kommentare oder eine Wertung mitgeteilt. Dass dies eine Lösung ist, die für das Wohlergehen der Protagonistin förderlich ist, manifestiert sich am Ende des Textes. Wie zu Beginn beschäftigt sich der Erzähler auf den letzten Seiten nochmals mit Mathildes Aussehen, das eine deutliche Wandlung erfahren zu haben scheint. Im Gegensatz zu dem „grisen Teint“ (MM 7) oder dem „gelen Teint,“ der früher noch Pickel aufwies, wie die Portiersleute nach ihrer Verlobung kritisieren (MM 55), lässt der Erzähler sie während des Lernens für das Examen oft rote Backen bekommen (MM 120). Als sie an die Arbeit als Lehrerin geht, hat sie „frischere Farben als früher“

(MM 124). Hat sich der Weg auf der gesellschaftlichen Leiter über einen Mann nach oben als Fehlschlag erwiesen, so schlägt Mathilde mit Erfolg den entgegengesetzten Pfad der beruflichen und intellektuellen Eigenständigkeit ein. In Anlehnung an die Szene, in der Hugo Grossmann um Mathildes Hand anhält – eine Szene, die ihren gesellschaftlichen Aufstieg einleitete – steht Mathilde nach ihrer Rückkehr nach Berlin am Fenster und blickt hinaus, dieses Mal aber unter entgegengesetzten Vorzeichen. Sie startet den Versuch, ihre Zukunft selbst zu gestalten:

Und dann ging sie wieder auf und ab und trat ans Fenster und da wo damals der Mond gestanden hatte, hing ein grau Gewölk. Aber als ihr Auge noch darauf ruhte, öffnete sich's, und die Sonne gab einen goldenen Saum. Vielleicht ist das meine Zukunft, dachte Thilde. (MM 118)

Widmet man die Aufmerksamkeit dem Sonnenaufgang, den Mathilde betrachtet, liegt es nahe, einen Zusammenhang zur Epoche der Aufklärung herzustellen. Der Sonnenaufgang war stark mit der Aufklärung verbunden, die, so könnte man interpretieren, auch hier endlich in den Geschlechterrollen aufgeht.

Auch wenn Mathilde in gewisser Weise für ein zeitgenössisches Frauenbild des einfachen Bürgertums steht, welches unter anderem mit Bescheidenheit, Arbeit, Selbstdisziplin aber auch mit Angst vor sozialem Abstieg und dem Streben nach einer gesicherten bürgerlichen Existenz verbunden wird (vgl. Frevert, *Frauen-Geschichte* 128), besitzt sie für ihr Umfeld und den bürgerlichen Leser trotzdem etwas Befremdendes, Herbes, Anderes. Ihr Anders-Sein konstituiert sich in ihrem Handlungswillen, ihrem Selbstbewusstsein und ihrer steigenden Unabhängigkeit, aber auch darin, dass sie dem natürlich-triebhaften Bild der Frau als Gebärerin und fürsorgliche Mutter nicht entspricht (vgl. Frevert, *Frauen-Geschichte* 63). Werner Hoffmeister nennt sie einen „underdog“, der „dem konservativen und gut-bürgerlichen Leser unangenehm, moralisch zweideutig oder gar bedrohlich“ erscheint (140). Mathildes vom Erzähler erwähnte „Gabe des Sichanpassens, des

Sicherefindens in die jedes Mal gegebene Lage“ (MM 118) ist widersprüchlich zu bewerten, denn in dieser Aussage des Erzählers klingt auch Mathildes nüchterne Berechnung und Kalkulation an. Dies wird noch verstärkt durch den folgenden Kommentar des Erzählers, dass es sich für Mathilde zu keiner Zeit darum drehe ihre Situation ins Gegenteil zu verkehren, sondern nur darum aus der Situation, wie sie nun mal sei, das Beste zu machen (MM 119).

Durch diese Betonung von Mathildes berechnender Anpassungsfähigkeit scheint der Erzähler seine Protagonistin dem Leser gegenüber kontinuierlich entfremden zu wollen. Das Verhältnis des Erzählers selbst zur Protagonistin kann als distanziert beschrieben werden. Mahal stellt sogar ein „aller Vertraulichkeit bares Verhältnis des Erzählers zu seiner Figur“ fest; der Erzähler „und mit ihm der Leser“ bleibe Mathilde ständig so „fremd wie nur möglich“ [. . .] (39-40). Dies hängt meiner Meinung nach nicht mit einer Antipathie seitens des Erzählers zusammen, stattdessen sorgt die neutral-nüchterne und distanzierte Beschreibung und Haltung des Erzählers für eine Hervorhebung des selbstbestimmten Daseins von Mathilde. Ihr Verhalten wird zwar von der Erzählinstanz zu keiner Zeit glorifiziert, doch macht sich nach einer charakterlichen Wandlung, die bei der Rückkehr in die Wohngemeinschaft mit ihrer Mutter offenbar wird, auch seitens des Erzählers eine gewisse Anteilnahme bemerkbar. Dieser kommentiert selbst, dass Mathilde „voll Ueberlegung auf ihre Weise, rücksichtsvoll und doch auch wieder entschieden“ handelt und versucht, gerade auch ihrer Mutter gegenüber aufmerksamer zu sein (MM 118). In den letzten beiden Kapiteln lässt er Mathilde selbst feststellen, dass Hugo bei ihr doch großen Eindruck hinterlassen und sie durch ihn nicht nur die Chance zum Aufstieg erhalten habe. Der Erzähler berichtet den selbstkritischen Rückblick, den Mathilde auf sich selbst und ihr Leben bisher wirft:

Ich habe mich ihm immer überlegen geglaubt. Es war nicht so. [. . .] Von den anderen zu denen Hugo gehörte, hat man doch mehr und ich will versuchen, daß ich ein bisschen davon wegkriege. [. . .] Ich dachte wunder, was ich aus ihm gemacht hätte,

und nun finde ich, daß er mehr Einfluß auf mich gehabt hat als ich auf ihn. Rechnen werde ich wohl immer, das steckt wohl drin, aber nicht zu scharf, und will hilfreich sein und für die Runtschen sorgen. (MM 118)

Mathilde erkennt, dass sie wohl immer rechnen würde, aber sie will es nicht mehr in so starkem Maße wie früher tun, will dagegen hilfsbereit sein und sich mehr um andere kümmern. Es vollzieht sich eine Veränderung in Mathildes Denken und Handeln – auch ihrem Umfeld gegenüber. Kübler erwähnt in diesem Zusammenhang, dass in den Schlusskapiteln tatsächlich ein deutlicher Sympathieumschwung von Seiten des Erzählers zugunsten Mathildes zu bemerken sei (Kübler, *Aufsteigerin* 66). Diese Wendung zu einer gewissen Sympathie in den letzten beiden Kapiteln zeigt indirekt eine positive Wertung der angestrebten subjektiven Lebensform von Mathilde. Zwar beinhaltet diese Wertung nur einen bescheidenen sozialen Aufstieg einer alleinstehenden Frau, doch ist sie unverkennbar persönlichkeitsorientiert und unabhängiger von normiertem Verhalten. Sommer ist hierzu der Meinung, dass die „Fähigkeit, das Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen, die Selbstverständlichkeit, mit der sich Mathilde, den Durchschnitt kleinbürgerlicher Frauen überragend, beruflich emanzipiert und den Gedanken einer Versorgungsehe hintanstellt,“ imponierend sei und mit ihrem „nüchtern berechnenden Taktieren“ aussöhnen würde (334). Bedenkt man, dass die projektiven Bilder und Zuschreibungen, durch welche sich spezifische Qualitäten des Weiblichen – Sentimentalität, Passivität oder Feinfühligkeit – definieren, so deutet der Verzicht von Gefühl, Leidenschaft und Liebe beim Entwurf von Mathilde fast auf eine Negation der gesellschaftlichen Normierungen für das Weibliche hin.

Auch in Hinblick auf Leidenschaft, Liebe und Erotik wirkt Mathilde wie eine Verneinung tradierter weiblicher Werte. Ihr Phlegma gegenüber jeglicher Erotik ist unverkennbar. Dies unterstreicht vor allem die Verlobungsszene zwischen Mathilde und Hugo. Nachdem Hugo um Mathildes Hand angehalten hat und sie ihm diese auch gewährt hat, versucht er „einen Sturm auf ihre

schmalen Lippen“ (MM 47). Der Versuch Mathilde zu küssen bleibt allerdings ein missglückter Versuch, denn sie entzieht sich ihm. Sie legt beim Verlassen des Zimmers zwar noch „den Zeigefinger an die Lippen,“ aber dann verabschiedet sie sich nur mit einem Gruß (MM 47). In dieser Szene steht bei Mathilde augenscheinlich die rationale Kontrolle im Vordergrund vor den irrationalen Gefühlen, die man vom Bild des Naturwesens Frau eigentlich erwarten würde. Wäre diese Reaktion, die eines Mannes, so würde man der männlichen Person Verantwortungsbewusstsein zuschreiben. Bei einer Frau löst ein solches Agieren eher Befremden aus, da das literarische Bild einer Frau im ausgehenden 19. Jahrhundert schließlich meist triebhafte Natur beinhaltet (Catani 71). Doch überwiegt in dieser Szene Mathildes Denkfähigkeit über das Gefühl. Das zeigt sich auch an anderer Stelle, wenn Mathilde – bereits eine Weile mit Hugo verheiratet – sich „zu einer gewissen Koketterie bequeme“ und zumindest versucht „auf Hugo einen gewissen Frauenreiz aus[zu]üben“ (MM 100). Der Fokus liegt hier auf dem Wort „bequeme,“ denn dies spricht dafür, dass die Protagonistin nicht zu einer klassisch-weiblichen gefühlbetonten Reaktion neigt, sondern bei ihr eher die Kontrolle den Vorrang vor der Empfindung hat. Trotz ihres Beherrschens der Gefühle bedeutet ihre plötzliche Koketterie natürlich auch, dass Mathilde die Aufgabe der Frau, sich für ihren Mann attraktiv zu machen, annimmt und sich somit auch an den Normen orientiert.

Dennoch Mathilde kann als ein Frauentypus gelten, dem für das 19. Jahrhundert unweibliche Attribute wie Sachlichkeit, Lebenstüchtigkeit, Nüchternheit und Energie zugeordnet werden. Dies bestätigen auch Ziegler und Erler, die Mathilde als einen Frauentyp beschreiben, der sich hauptsächlich durch intellektuelle und geistige Fähigkeiten auszeichnet und zu realitätsbezogenem, praktischem Handeln neigt (218-19). Sie versucht nicht, sich nach Leitbildfunktionen auszurichten – hin und wieder spielt sie mit diesen – und entspricht keinen gängigen Frauenidealen; sie ist vielmehr eine nüchterne und gleichzeitig vitale, selbstbewusste Figur, die ihre Energie in den sozialen Aufstieg setzt. Das Frauenbild Mathildes deutet auf ein selbstständigeres hin, das durch Attribute wie

Zielstrebigkeit, Rationalität nach dem Verständnis der Zeitgenossen eher als männlich gilt. Mathildes Weiblichkeitsentwurf entspricht zwar ebenfalls einigen Frauenbildern, die der Zeit entsprechen – das Bild der arbeitenden Bürgersfrau, das Bild der guten, deutschen Frau – doch heben sich diese Bilder gleichwohl von tradierten und stereotypischen Frauenbildern ab.

Es wird in *Mathilde Möhring* deutlich, dass sich Fontane in seinem Roman nicht nur nicht an die Charakterisierung seiner Figuren mittels typisch weiblicher und männlicher Merkmale hält, sondern gerade im Bereich der Empfindung eine inszenierte Umkehrung durchführt. Der Kontrast zwischen Mathilde und Hugo ist so angelegt, dass bei ihr der „männliche“ Verstand im Vordergrund zu stehen scheint, bei Hugo mit seinem „ästhetischen Sinn“ (MM 74) dagegen das „feminine“ Empfinden. Diese Ansicht teilt auch Schmidt, die im Text eine Verkehrung von patriarchalischen „Geschlechtscharakter-Attributierungen“ (229) feststellt: „Hugo ist passiv, wo Mathilde aktiv ist, verträumt, wo sie praktisch ist, nachgiebig, wo sie energisch ist“ (229). Auch Reuter schreibt Mathilde männliche Entschlossenheit, männliches Selbstvertrauen und männliche Klugheit zu: „Nicht nur gleichberechtigt tritt die Frau neben den Mann. De facto ist *sie* es, die seinen Lebenslauf bestimmt, ihn in die eigene Schicksalslinie hineinzwingend und dieser dienstbar machend“ (697).

Die polaren Gegensätze des Männlichen und Weiblichen der Ergänzungstheorie (vgl. Bovenschen 21) treten in Mathildes und Hugos Fall also hervor, allerdings sind diese Gegensätze bei den jungen Eheleuten umgekehrt. Dass die „prekäre Männlichkeit eines Mannes und die ebenso prekäre Weiblichkeit einer Frau durch einen einvernehmlichen Tausch der Geschlechterrollen zu einer erfolgreichen Ehegemeinschaft führen“ könnte, stellt Petra Kuhnau in ihrem Aufsatz „Symbolik der Hysterie: Zur Darstellung nervöser Männer und Frauen bei Fontane“ fest (39).

Diese veränderte Konstellation kann als ein Versuch des Autors angesehen werden, eine Gleichberechtigung der Frau poetisch durchzuführen, jedoch ohne reale Möglichkeiten durch eine Vermischung mit Wunschträumen zu verzerren. Daher ist es nötig ein Charakterbild zu zeichnen,

dem der Dichter anders gegenüber treten muss als im Falle von Lene Nimptsch, Stine oder auch noch Melanie. In *Mathilde Möhring* sieht sich der Autor Fontane erstmals genötigt sich einer Frauengestalt mit Neutralität zu nähern, ohne weibliche Implikationen der Liebe, des Reizes oder der Faszination zu bedienen. So unattraktiv der Erzähler Mathilde ausgestattet hat, so nüchtern muss er sie zeichnen, um die Figur und ihre Handlungsweise in gewisser Weise realistisch wirken zu lassen.

Der Entwurf der Mathilde Möhring kann folglich als ein fortschrittlicher angesehen werden. Die Eigenschaften der Titelheldin lassen sich bereits mit einem Frauentypus verbinden, der circa um die Jahrhundertwende – insbesondere dann später in der Literatur der Weimarer Republik – in die Öffentlichkeit rückte: die „Neue Frau.“ (Günther 117). Als die „neue Frau“ wird das von der Frauenbewegung um die Jahrhundertwende entworfene und propagierte Frauenkonzept bezeichnet, welches dem gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch vorherrschenden traditionellen Frauenbild entgegengesetzt wurde.¹² Günther beschreibt, dass die „Neue Frau“ als typisches Produkt der Jahrhundertwende bezeichnet werden kann, da sie Schwellencharakter besitzt: „Sie ist im Werden, und ihr haftet damit etwas Dynamisches, Aktives und Veränderliches an, womit sie in einem direkten Gegensatz zu den Weiblichkeitsstereotypen à la *femme fatale*, *femme fragile* und *femme enfant* steht. (119). Diesem kontrastierenden Frauenbild kommt das Bild der Protagonistin Mathilde schon erstaunlich nahe. Essentielle Charakteristika, die Mathilde als moderne „neue“ Frau ausmachen, sind ihr Drang nach Bildung, ihr selbständiger gesellschaftlicher Aufstieg, ihre Unabhängigkeit, ihr Einfluss auf Hugo und letztlich die selbstbewusste Stärke, die sie sich auch nach dem Tode Hugos bewahrt.

¹² Vgl. hierzu Lily Braun „Die Neue Frau in der Dichtung (1896).

6. Mathilde als moderne Fortschreibung Melanies

Im Folgenden soll herausgearbeitet werden, inwiefern Mathilde als modernere Fortschreibung Melanies, die zu Beginn des Romans noch in einer traditionellen Weiblichkeit imaginiert wird, gelesen werden kann und damit zusammenhängend, welche Attribute Melanie – trotz großer Unterschiede zwischen den beiden Entwürfen – als eine literarische Vorgängerin für Mathilde Möhring auszeichnen. Als Untersuchungsmerkmale sollen unter anderem die Fremdheit der beiden Protagonistinnen, das entworfene Frauenbild in der Ehe und darüber hinausgehend das Bild der berufstätigen Frau dienen. Des Weiteren werden die für das ausgehende 19. Jahrhundert gängigen Geschlechtsdichotomien Rationalität vs. Emotionalität und Weiblichkeit vs. Natur (vgl. Stephan, „Das Natürliche“ 118) anhand der Frauenbildproduktion in beiden Werken betrachtet.

Die vorausgehende Analyse der Konzeption der Frauenbilder in *L'Adultera* und *Mathilde Möhring* hat bereits gezeigt, dass die Entwürfe der beiden Protagonistinnen in bestimmten Aspekten von vorgeprägten Denkstrukturen abweichen. Freilich halten beide Frauenfiguren das Weiblichkeitsbild ihrer Männer und auch das der Gesellschaft nach außen hin aufrecht. Auffällig ist in beiden Werken allerdings, dass beide Protagonistinnen die Wunschbildproduktionen ihrer Umgebung gewissermaßen entlarven, beginnen diese zu unterlaufen und dabei bestimmte Taktiken einsetzen. So äußert Melanie ihr Wissen über die Bilderzuschreibungen gegenüber ihrem Mann bereits während der im Selbstbestimmungskapitel analysierten Diskussion um das Tintoretto-Gemälde oder in weiteren Gesprächen mit diesem (LA 13, 84). Trotzdem repräsentiert sie in ihrer ersten Ehe das Bild der weiblichen Verkörperung des Vermögens Van der Straatens (vgl. Frevert, *Mann und Weib* 143) und später in der Ehe mit Rubehn das Bild der liebenden, aufopfernden Ehefrau, aber auch der kränkelnden, nervenschwachen Frau, bevor sie sich nach dem finanziellen Ruin ihres Mannes erholt und selbst aktiv tätig wird. Mathilde, die in allen ihren Reaktionen, Motivationen und Einstellungen das Bild der vollkommenen Kleinbürgerin repräsentiert, ist schon einen Schritt weiter

als Melanie. Um ihren individuellen Werdegang voranzubringen, stellt sie Hugos Wunschprojektionen einer Frau dar. Sie schlüpft in unterschiedliche Masken, je nachdem, was am vielversprechendsten zu sein scheint: die Tugendhafte (MM 37), die feinsinnige Kunstkennerin (MM 44), die menschenfreundliche Krankenpflegerin (MM 42), die liebevolle Braut (MM 60) oder die weltmännische Bürgermeistergattin (MM 95). Indem Mathilde diese unterschiedlichen Bilder repräsentiert, ordnet aber auch sie sich trotz ihres Wissens darüber in diese ein.

Gemeinsam ist den beiden Protagonistinnen selbstverständlich – wenn auch voneinander abweichend – das Motiv des Anderen oder des Fremden. Das Motiv des Fremden bei Fontane äußert sich laut Müller-Seidel durch einen Grad an individueller Unangepasstheit und in der Reaktion der Gesellschaft auf verschiedene Normabweichungen (74). Die als fremd erfahrenen Figuren erweisen sich gegenüber allem Heimischen, Eigenen und Nationalen als anders; „sie verweisen auf Ursprünglichkeit, Spontaneität, auf unverstelltes, naturhaftes Leben gegenüber der Gesellschaft und ihrer Konvention“ (75). Auch bei Hanraths hat das Fremde

eine konnotationsreiche Bedeutung und umfasst sowohl gesellschaftliche Außenseiter, denen gesellschaftliche Anerkennung vorab versagt bleibt und die deshalb weitgehend außerhalb der Gesellschaft oder Randbezirken leben, als auch solche Gestalten, deren Biographie wohl einzelne Momente des Fremden enthält, ohne sie damit jedoch gänzlich zu Außenseitern zu machen. (*Bilderfluchten* 49)

Die Einschreibung des Anders- oder Fremdseins in die literarische Darstellung weiblicher Lebensgeschichten ist für eine ganze Reihe von Fontanes Frauenfiguren zutreffend, so auch für Melanie und Mathilde. Die beiden Frauenentwürfe erscheinen in ihrer Persönlichkeit, ihrem Werdegang und ihren Verhaltensweisen *anders* als die von ihnen erwarteten und zugeschriebenen Identifikationserwartungen. „Ich bin doch anders,“ erkennt Melanie selbst (LA 110). Sie erfasst hier exakt, was sie ist: „das Andere“ und zwar in vielerlei Hinsicht. Ihre fremdländische Herkunft, ihre

Standeszugehörigkeit als Adlige in einer Bürgersfamilie, ihre Scheidung, ihr Verhältnis zu ihren Kindern und schließlich ihre Berufstätigkeit sind Ausdruck ihrer Fremdheit. Bei Mathilde kann das Anders-Sein als Ausdruck von bereits entwickeltem Selbstbewusstsein, steigender Unabhängigkeit und ihrer Berufstätigkeit als alleinstehende, kinderlose Witwe verstanden werden. Ihre Fremdheit tritt häufig in Gesprächen mit ihrer Mutter Adele Möhring zum Vorschein. Die Äußerungen der Mutter, eine ganz und gar „Philöse“ (MM 27),¹³ spiegeln die Enge ihrer kleinbürgerlichen Welt und ihres Denkens wieder. Gegenüber weiblicher Berufstätigkeit hegt sie zum Beispiel große Vorurteile. Mathilde ist ihrer Mutter an Intelligenz und Schulbildung weit überlegen, was ihr Ander-Sein in den Augen der Mutter verstärkt: „Gott, Thilde, sage nur nicht so was Französches, ich weiß dann immer nicht recht. Zu meiner Zeit, da was das alles noch nicht so und mein Vater wollte von Schule nichts wissen...Na, Du weißt ja. Wohin man guckt, immer hapert es“ (MM 15). Auch Mathildes Selbstbewusstsein, das in den Augen der Mutter fast schon einer Respektlosigkeit gleichkommt, sorgt für befremdliche Gefühle: „Ach Thilde sage doch nicht immer so was, du hast so viele Wörter, die du nicht in den Mund nehmen solltest“ (MM 12).

Bedeutend in beiden Werken ist das Bild der Frauen in der Ehe. Dieses weicht in manchen Punkten von dem typischen Bild der bürgerlichen Ehefrau ab. Die Ehe zwischen Ezechiël van der Straaten und Melanie de Caparoux kann zunächst eindeutig als eine Konvenienzehe klassifiziert werden (64). Van der Straaten hebt dies im Abschieds-Dialog mit Melanie hervor. Er ist sich bewusst, dass Melanie ihn nicht aus Liebe geheiratet hat, sondern „weil die Firma Van der Straaten einen guten Klang hatte“ (LA 113).

In seiner Studie *Aristocracy and the Middle-Classes in Germany: Social Types in German Literature* stellt Ernest K. Bramsted folgenden Hauptunterschied zwischen Aristokratie und Bürgertum fest: „The bond the aristocrat feels with fixed modes of life, through his membership of a

¹³ „Philöse“ ist die feminine Form von „Philister.“ Diese Bezeichnung wird verwendet für Menschen mit sehr konservativen Ansichten, die neue Ideen (besonders in der Kunst und in der Moral) ablehnen.

privileged stratum, is much more intense than that of the burgher" (151). Während der Bruch mit der Tradition für den Adel einen Entzug seiner Existenzbasis bedeutet, bildet der Bruch mit althergebrachten Ordnungen und Ansichten die Existenzbasis des aufstrebenden Bürgertums, das in Deutschland erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts den Adel auch in seiner gesellschaftlichen und politischen Bedeutung allmählich abzulösen begann. Mende formuliert hier treffend: „Der Adel kapitalisierte sich, und die Bourgeoisie feudalisierte sich“ (187). Ezechiel Van der Straaten kann als ein Symbol dieser Entwicklung gelten. Er besitzt typische Eigenschaften des aufsteigenden Bürgertums wie Hanni Mittelman sie beschreibt, z. B. einen praktischen Egoismus und unerschütterliches Vertrauen auf seine eigene Urteilskraft (63). Seine adlige Ehefrau Melanie ist ihm schließlich der krönende Beweis für seinen erfolgreichen gesellschaftlichen Aufstieg. Nicht-jüdisch und adlig, verleiht seine Frau ihm ein soziales Prestige, das ihm sonst vermutlich trotz seines Reichtums versagt geblieben wäre. Seine Frau sieht er neben seinem Landhaus und seiner Bildergalerie als ein weiteres Zeichen seines Erfolgs. Die Auffassung dieser Ehe ist über eine geschäftliche Transaktion nicht hinausgewachsen. Wenn Melanie zu ihrem Mann sagt: „Und ich kannte dich damals noch nicht. Jetzt aber kenn’ ich Dich und weiß nur nicht, ob es etwas sehr Gutes oder etwas sehr Schlimmes ist, was in dir steckt [...]“ (LA 13), dann stellt sie fest, dass trotz der vergangenen zehn Jahre keine Vertrautheit entstanden ist und dass die beiden Eheleute sich im Grunde völlig fremd geblieben sind. Van der Straaten weigert sich, seine Rolle des Versorgers und Ehemanns mit der des Liebenden zu vereinen und hat für so etwas nur Spott übrig: „Lustige Manieren verlangt ihr und einen jungen Fant, der euch beim Zwirnwickeln die Docke hält und auf ein Fußkissen niederkniet, darauf sonderbarerweise jedes Mal ein kleines Hündchen gestickt ist. Mutmaßlich als Symbol der Treue“ (LA 68).

Die Ehe ist für Van der Straaten „alles bloß Mittel zum Zweck,“ so auch „die Liebe“ (LA 45). Melanie ist sich dieser Zweckmäßigkeit durchaus bewusst und hinterfragt sie zunächst auch nicht. Bei

einem Gespräch über den Preußen drohenden Krieg mit Frankreich wird klargestellt welche Verlustängste Melanie und ihre Schwester Jacobine hegen: Melanie ist besorgt, „weil sie nicht gern das Vermögen,“ Jacobine, „weil sie nicht gern den Mann einbüßen wollte“ (LA 28). Aber auch wenn Melanie diesen Zustand in ihrer Ehe akzeptiert, so weist sie doch eine kritische Distanz zu diesen gesellschaftlichen Glaubenssätzen auf. Sie besitzt eine unabhängige Urteilskraft, die sich allein auf eigene Gefühle und Einsichten begründet und die keine der adligen Frauenfiguren Fontanes – vielleicht mit Ausnahme Victoire de Carayons in *Der Schach von Wuthenow* – aufweisen konnte. Sind die meisten adligen Frauenfiguren Fontanes dazu bereit, aus gesellschaftlichen Rücksichtnahmen ihr Selbst aufzugeben, so stellt Melanie ihre Selbstverantwortung in den Mittelpunkt. Van der Straatens Missachtung der Individualität seiner Frau, seine patriarchalische Überlegenheitsstellung, seine Verallgemeinerungen, aber auch seine sexuelle Macht sind Gründe, die Melanie schließlich zum Ehebruch treiben und in eine Liebesehe zu fliehen lassen. Helmuth Schmiedt interpretiert die literarische Darstellung des Ehebruchs im 19. Jahrhundert als Resultat einer sozio-historisch bedingten Diskrepanz, aufgrund welcher insbesondere die weiblichen Romanfiguren einerseits von einer idealisierten Neigungsehe träumten und andererseits unter der realen Konvenienzehe litten (19). Die Liebe zu Rubehn schließlich gibt Melanie das Gefühl ihres Selbst wieder, das in ihrer ersten Ehe verschüttet war. Melanies Ehebruch und ihr Entschluss, Mann und Kinder zu verlassen, wird jedoch nicht einseitig als eine positive und nachahmenswerte Handlungsweise dargestellt. Ihr Verstoß gegen gesellschaftliche Normen wird nicht einfach hingenommen. Ihre Freundin, Fräulein Sawatzki, verurteilt Melanies Tat aufs Schärfste. Sie sieht Melanies Handlungsweise als die einer verwöhnten Frau, die nur ihrem selbstsüchtigen Drang folgt (LA 140). Ein Brief Fontanes an Paul Lindau belegt, dass Fontane selbst Melanies gewagtem Schritt ambivalent gegenüber stand: „Es wird niemand gefeiert, noch weniger gelästert, und wenn ich bemüht gewesen bin, das *Leben* zu geben, wie es liegt, so bin ich nicht minder bemüht gewesen, das

Urteil zu geben wie es liegt. Das heißt, im letzten und nach lange schwankender Meinung, freundlich und versöhnlich“ (*Briefe* 57, Hervorhebung im Original). Nach ihrem Ehebruch steht zum Beispiel fest, dass sie für ihre beiden ersten Töchter keine Mutter mehr sein darf. „Wir haben keine Mutter mehr,“ urteilt die ältere Tochter (LA 146).

Auch Melanies zweiter Ehemann Rubehn weist mitunter eingeprägte Denkmuster in seiner Ehe auf und sieht vor der Krise in seiner Frau den Typ der verwöhnten, jungen Adelsdame: „Und du bist geliebt worden wie ein King-Charles-Hündchen mit einem blauen Band und einem Glöckchen dran“ (LA 155). Diese Einschätzung ist im Hinblick auf Melanies bisherige Lebensweise auch nicht unverständlich. Rubehns Äußerung legt dar, dass das Bild der Frau als nutzloses Schoßhündchen und verwöhntes Kind auch durch ihn vertreten wird. Indem Melanie dann aber hält, was sie verspricht, nämlich keine verwöhnte Ehefrau zu sein, und ihrem Mann mit eigenem Verdienst unter die Arme greift, ist sie keine der passiven Frauengestalten mehr und überzeugt damit auch ihren Mann. An Melanies und Rubehns Bündnis wird ein neues Bild der Frau in der Ehe dargestellt. Es wird gezeigt, dass die Übernahme einer aktiven Rolle der Frau möglich ist und die Ehe dadurch als eine bedeutungsvollere Verbindung entstehen kann. Zu bemerken ist allerdings, dass Melanie zu keiner Zeit Normen wie Hingabe, Aufopferung und Liebe als Ziel in ihrer Ehe in Frage stellt. Gerade solche Normen sind es aber, die eine Festlegung von Weiblichkeitsbildern überhaupt erst möglich machen (Mittelman 73). Diese Ansicht dürfte Fontane vermutlich noch nicht vertreten haben, ebenso wird er noch nicht an einen Konflikt zwischen der Individualität der Frau und diesen Normen geglaubt haben. Doch kann der formulierte Einsatz für eine Selbstbestimmung der Frau als fortschrittlich gelten, wenn er auch weiterhin im Rahmen von zeittypischen Imaginationen der Frau bleibt.

Die Ehe zwischen Mathilde Möhring und Hugo Großmann kann als eine Mesalliance der besonderen Art bezeichnet werden. Bei dem Bündnis der beiden Protagonisten handelt es sich um

„eine Verbindung zwischen der unteren Mittelklasse und der arrivierten Bürgerschicht. Beide Partner erhoffen sich individuelle Vorteile; der Mann will versorgt sein, und die Frau durch die Institution der Ehe avancieren“ (Kienbaum 78). Die Thematik des Standeskonflikts und die damit verbundene Problematik einer Mesalliance – wie zum Beispiel in *Irrungen Wirrungen* oder *Stine* – spielen nur noch eine untergeordnete Rolle. Denn anders als in den eben genannten Werken „besteht hier der Standesunterschied zwischen den beiden ungleichen Partnern innerhalb des Bürgertums“ (Hoffmeister 136). Weiterhin erfährt das Mesalliance-Motiv eine Umwandlung, da der Bindung zwischen Hugo und Mathilde keine nennenswerten Hindernisse im Weg stehen (Hoffmeister 136). Von beiden Seiten der Familie – über Hugos Familie erfährt man nur sehr wenig – gibt es keine Interventionen. Hugo selbst sieht keine Barrieren, auch wenn er sich des Standesunterschieds bewusst ist. Er sieht dies kurz vor seinem Heiratsantrag eher als seinen Vorteil: „Daß ihm dies ja nicht versagt werden würde, davon hielt er sich überzeugt, denn schließlich war er doch immer ein Burgemeisterssohn mit Vollbart, während Thilde, soviel sah er wohl, auf Geburtsstolz verzichten musste“ (MM 45-46). Beide Bilder, das der Ehefrau und das des Ehemannes in der wilhelminischen Zeit, entsprechen in *Mathilde Möhring* nicht mehr traditionellen Mustern. Dem männlichen Protagonisten Hugo fehlen wie oben dargelegt „Attribute wilhelminischer Männlichkeit“ (Kübler, *Mathilde* 98). Solch eine Imagination der Männlichkeit weicht von literarischen maskulinen Rollenbildern ab. Mathilde verstößt ebenso gegen einen als „weiblich definierten“ Verhaltenscodex,“ so Kübler (*Mathilde* 98). Mathilde sieht in ihrer Ehe das Ziel des sozialen Aufstiegs und sucht sich ein geeignetes Objekt mit Aussicht auf Karriere. Sie plant ihren Aufstieg selbst und setzt ihn um. Hier gleicht sie der aufstiegswilligen Corinna Schmidt oder Frau Jenny Treibel aus dem gleichnamigen Roman. Gründe für das Auftreten von aufstiegsorientierten Frauenfiguren bei Fontane sieht Kübler unter anderem darin, dass sich mit der Reichsgründung 1871 die Aufstiegsmöglichkeiten außerordentlich vermehrt hätten. Ebenfalls habe Fontane, dessen Interesse vorrangig weiblichen

Schicksalen und Aktionen galt, einen geschärften Blick für ein zeitgenössisches Karrierestreben, an dem sich auch Ehefrauen beteiligten (*Mathilde* 99). Dieser Auffassung wird Mathilde gerecht. Das Bild Mathildes in ihrer Ehe ist verbunden mit „Intelligenz, Motivation und Energie“ (Schmidt 231), aber auch eisernem kleinbürgerlichen Aufstiegswillen. Sie ist die „sprichwörtlich starke Frau hinter dem großen Mann“ (Schmidt 231).

Ein weiterer Aspekt der These in Hinsicht auf Melanie als Vorläuferin von Mathilde liegt in ihren jeweiligen rationalen Handlungsweisen und damit zusammenhängend auch mit dem Bild der Frau als Naturwesen. Kennzeichnend für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts sind die mannigfaltigen Bemühungen zu einer „letztgültigen Wesensbestimmung der Frau“ zu gelangen (Hanraths, *Bilderfluchten* 32). In der Nachfolge der Aufklärung wird Vernunft mit den daran anknüpfenden Analogien – Rationalität, Beherrschtheit, Kultur – und den daraus abzuleitenden Dichotomien – Ratio/Emotion, Kultur/Natur oder Normal/Abnormal – zu einer Zuordnungsinstanz, die der Frau den Bereich der Natur zuschreibt und alle Bestimmungen von Weiblichkeit als einen Gegensatz zum rationalen Charakter des Mannes erklärt (33). In den oben genannten Dichotomien geht es gerade hinsichtlich eines Weiblichkeitsdiskurses immer auch um Macht und zwar in zweierlei Hinsicht, so Hanraths: „zum einen ist der Diskurs selbst schon ein Ausdruck von Macht und als solcher intendiert, zum anderen zielt er auf die Erhaltung und Legitimierung bestehender Machtverhältnisse“ (33). Die diskurstheoretische Überlegung der Natur-Kultur (Emotion-Ratio) Unterscheidung erweist sich im Hinblick auf die beiden hier analysierten Frauenfiguren als wichtige Vergleichsbasis. In diesem Spannungsfeld Verstand-Gefühle eine Verbindung zu Weiblichkeits- und Männlichkeitsvorstellung zu ziehen, liegt, wie bereits erwähnt, nahe. Frauen werden, bedingt durch ihre Gebärfähigkeit, immer schon als Körperwesen und als bestimmt von irrationalen Antrieben angesehen, die Männer sprechen sich im Kontrast alle höheren geistigen Leistungen wie

Analysefähigkeit, Abstraktionsfähigkeit und die Fähigkeit irrationalen Antrieben zu widersprechen, zu (Frevert, *Mann und Weib* 25).

Melanie kann in diesem Kontext schon als fortschrittlich gelten, da sie trotz jugendlicher Anerziehung – adlige und bürgerliche Frauen wurden von klein auf dazu erzogen, anzunehmen, dass ihr Charakter das Gegenteil des männlichen sei und ihre Determination nicht in Selbstbestimmung liege, sondern in der Hingabe der Natur und dass sie hauptsächlich in ihren Emotionen leben (vgl. Mill 141) – beginnt, Prinzipien, wie Selbsteinschätzung, auszubilden. Dies signalisiert ihre Erkenntnis:

„[. . .] und ich habe nie begriffen, wie man Grundsätze haben kann oder Prinzipien, was eigentlich dasselbe meint, aber mir immer noch schwerer und unnötiger vorgekommen ist“ (LA 139). Die Aussage Melanies kann mit ihrem Willen zur Echtheit verbunden werden. Nachdem sie den Schritt gegangen ist und das Haus Van der Straatens verlassen hat, zweifelt sie auf der Droschkenfahrt in ihr neues Leben zwar zunächst ob der ungewissen Zukunft und am Vertrauen zu sich selbst: „Und ein Gefühl unendlichen Elends überkam sie. ‚Muth, Muth‘, rief sie sich zu und raffte sich zusammen und zog ihre Füße von dem Rücksitzkissen und richtete sich auf. Und sieh, ihr wurde besser. Mit ihrer äußeren Haltung kam ihr auch die innere zurück“ (LA 120). Melanie meistert schließlich neben dem Ausschluss aus der Gesellschaft und dem Verlust der beiden Kinder aus erster Ehe auch den Bankrott ihres Mannes. Sie tritt noch weiter aus der typischen Vorstellung „Frau und Mutter“ heraus und trägt selbst zum Broterwerb bei. Sie entwickelt – wie auch Mathilde – in der Notsituation pädagogische Talente. Mit Sprach- und Musikunterricht bestreitet sie den Unterhalt für ihre kleine Familie mit.

Auch bei *Mathilde Möhring* durchläuft die Trennung von Emotion und Ratio – in Weibliches und Männliches angelegt – eine Änderung. Vielmehr scheint sich hier das Verhältnis der Bereiche Emotion und Ratio, wie oben gezeigt, umzukehren. Dieses neue Geschlechterverhältnis zeichnet sich in erster Line an der Irrationalität und Sentimentalität der Person Hugos ab. Der emotionale

männliche Held verfehlt neben der rationalen Mathilde die Kriterien von Männlichkeit. Hugo ist die wenig heldenhafte, unmännliche Gestalt, die ihr Leben in die Hand einer Frau legt. Männlich kodierte Eigenschaften werden hier also ebenso wie auf Weiblichkeit festgelegte Attribute umgekehrt. Mathilde besitzt einen geschärften Verstand und exakte Denkfähigkeit. An Stelle nervöser Überreiztheit und verschüchterten Wesens zeigt sie Charakterfestigkeit und statt schöngestiger Bildung verfügt sie über eine gute Kenntnis der Welt, der Menschen und Entscheidungsfähigkeit. Diese Eigenschaften bildet Melanie im zweiten Teil von *L'Adultera* heraus. Während sie im ersten Teil häufig den Zuschreibungen, die an ihr vorgenommen werden, zu entsprechen versucht, beginnt sie nach der Entscheidung ihren Mann zu verlassen, tatkräftig und solide ihr Leben zu überdenken und selbst in die Hand zu nehmen. Diese grundlegende Veränderung ihrer Haltung lässt sich im Text auf ihre bezeichnende Erklärung an Van der Straaten zurückführen, kurz bevor sie ihn verlässt:

Ich kann das kleine Gefühl nicht länger ertragen, das an aller Lüge haftet; ich will wieder klare Verhältnisse sehen und will wieder die Augen aufschlagen können. Und das kann ich nur, wenn ich gehe, wenn ich mich von Dir trenne und mich offen und vor aller Welt zu meinem Thun bekenne. Das wird ein groß Gerede geben, und die Tugendhaften und Selbstgerechten werden es mir nicht verzeihn. Aber die Welt besteht nicht aus lauter Tugendhaften und Selbstgerechten, sie besteht auch aus Menschen, die Menschliches menschlich ansehen. Auf die hoff' ich, die brauch ich. Und vor allem brauch ich mich selbst. Ich will wieder in Frieden mit mir selbst leben und wenn nicht in Frieden, so doch wenigsten ohne Zwiespalt und zweierlei Gesicht.
(LA 117).

Melanies Eigeninitiative und das glückliche Ende von *L'Adultera* lassen Schlüsse auf *Mathilde Möhring* zu. Die durch und durch rationale Mathilde führt bereits in ihrer Ehe aufgrund des großen Handlungsspielraums und später auch als Witwe und Lehrerin ein relativ selbständiges Leben. Sie

geht in diesem Leben auf, wie auch Melanie nach den oben genannten anfänglichen Schwierigkeiten. Gesellschaftlich bedeutet die Tätigkeit als Lehrerin für beide – die eine war Gattin eines reichen Großbürgers, die andere Bürgermeisterfrau – einen Abstieg, aber persönlich birgt der Beruf Befriedigung für beide: „Nun kann ich mich bewähren und will es und werd’ es. Nun kommt *meine* Zeit“ (LA 155). So äußert sich Melanie hinsichtlich ihres neuen Daseins als berufstätige Ehefrau und auch Mathilde blickt ihrer Zukunft als alleinstehende, unabhängige Persönlichkeit optimistisch entgegen: „Vielleicht ist das meine Zukunft“ (MM 118).

Fontane lässt seine beiden Heldinnen einen Beruf ergreifen und gehört somit sicherlich zu wenigen Autoren seiner Zeit, die solche berufstätigen Frauenfiguren überhaupt darstellten, denn die Figur der berufstätigen Frau, insbesondere die der Lehrerin, hat laut Bauer Seltenheitswert in der Literatur (251). Das Lehrerinnenseminar war neben dem von Corinna Schmidt in *Frau Jenny Treibel* besuchten Lette-Verein, eine der wenigen Bildungseinrichtungen, die Frauen offen standen (Bauer 250). Melanie unterrichtet in mehreren „großen, schlesischen Häusern“ (LA 158). Mathilde lässt sich sogar zur Lehrerin ausbilden und ist später an einer Schule „zwischen Moabit und Tegel“ (MA 124) beschäftigt. Die Berufswahl Lehrerin nahm im gesamten 19. Jahrhundert zu, da es immer mehr Schulgründungen, Volksschulen sowie private und öffentliche höhere Mädchenschulen gab (Huerkamp 176). Das Bild der Lehrerin ist laut Huerkamp für „säkulare Zeittrends des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts sowie für strukturelle Eigenheiten und Widersprüche“ in dieser Zeit symptomatisch (199). Zwar wird hinsichtlich des Lehrerinnenberufs immer wieder auf das geringe Einkommen und ihre die Löhne drückende Vielzahl hingewiesen, doch hat Fontane mit dieser Möglichkeit das äußerste an Erwerbstätigkeit und Mitverantwortung geschaffen, das für eine verheiratete oder verwitwete bürgerliche Frau zu erreichen war (vgl. Mende 203).

Doch scheint gerade sich dieses Bild der berufstätigen Frau, die nach geschlechtlichem Ausgleich strebt in der (männlichen) Literatur nicht als ergiebig zu erweisen. Zu dieser Problematik

äußert sich auch Uta Treder: „Am gesamten bürgerlichen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts ist es abzulesen, wie wenig die gelehrte und/oder emanzipierte Frau die Phantasie männlicher Autoren angeregt hat“ (119). Für die idealisierten Formen der weiblichen Ungleichheit dagegen existiert laut Treder ein fast unerschöpfliches Imaginations- und Bilderrepertoire, während dieses für die dem Mann gleichrangige Frau nicht vorhanden oder wenn, negativ belegt ist. Bovenschen führt hierzu aus, dass sich dieses Frauenbild wenig zur Ästhetisierung eignet (80). Treder ist anderer Ansicht und sieht den Zusammenhang darin, dass die männliche Phantasie ihre Imaginations- und Bildarbeit narzisstisch auf sich selbst verwende. In der ästhetischen Wirklichkeit sei die Frau für den männlichen Autor eher dann ergiebig, wenn er in ihr eine „Ungleichheit imaginativ und thematisch“ festschreiben könne (118). Positiv besetzt sei mehr das Imaginationsfeld von idealisierter weiblicher Ungleichheit, während bei weiblicher Gleichrangigkeit entweder die poetische Phantasie des männlichen Autors erschöpft zu sein scheint, oder „aber eine Umpolung der Werte stattfand, die Gleichheit gleichsetzte mit einer Grenzüberschreitung und dann aber ein negatives Bilderrepertoire erschloß und fruchtbar machte“ (120).

Treders Ausführungen sind bis zu einem gewissen Grade hier zutreffend, da die schöne, fremdartige Melanie trotz ihres Handlungsfreiraumes in ihrer zweiten Ehe eheliche Strukturen nicht in Frage stellt. Sie hat nach wie vor Normen wie Aufopferungsfähigkeit und Hingebung internalisiert und es kommt somit also nur bedingt zu einer ebenbürtigen Stellung zum Mann. Betrachtet man weiterhin unkritisch die negativ und unattraktiv anmutende Darstellung Mathildes mit ihrer „prosaisch[en] Art (MM 8), könnte man Treders These ebenso zustimmen. Doch kann man beiden Frauenfiguren – gerade am Ende der jeweiligen Romane – zusammenhängend mit ihrer Berufstätigkeit eine positive Wandlung attestieren: Nachdem Melanie mit ihrer Kenntnis der französischen Sprache und ihrem glänzenden musikalischen und „auch nach der technischen Seite hin vollkommen ausgebildete[n] Talent“ leicht eine Stelle als Lehrerin gefunden hat (LA 158), erlangt sie

„ganz ihre Frische wieder“ (LA 157). Auch der Erzähler berichtet am Ende von *Mathilde Möhring*: „Sonst ging Thilde ganz in ihrem Beruf auf und das thut sie noch“ (MM 124). Sie rechtfertigt das Vertrauen, das die „Schuldeputation“ in sie gesetzt hat, und auch hier wird ähnlich wie bei Melanie ihr „frischere[r]“ Teint hervorgehoben (MM 124).

Bezüglich der Berufstätigkeit der beiden Frauen nehmen beide Texte also am Diskurs um Arbeit in der Gründerzeit teil. In der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft war Arbeit äußerst positiv konnotiert (Mende 203) und folgerichtig werden Mathilde und Melanie durch ihre Berufstätigkeit attraktiver dargestellt. Erst über die Arbeit scheinen beide Frauen, ob verheiratet oder allein stehend, ihre volle selbstständigere Identität zu entfalten. Im Falle Melanies spricht Mende davon, dass die Mitarbeit Melanies das Glück ihrer Ehe garantiere (204). Er vertritt ebenso die Ansicht, dass Fontane die Arbeit als Voraussetzung für das individuelle Glück der Frau galt (204) – was für das Bild der arbeitenden Frau in *L'Adultera* und *Mathilde Möhring* durchaus zutreffend scheint.

Dem Wandel in Richtung selbstbestimmtes Frauenleben Melanies im zweiten Teil des Romans wohnt auch ein Wandel in der Erzählstrategie inne. Der Erzähler lässt immer weniger andere Figuren Äußerungen über Melanie treffen, sondern berichtet vorwiegend und lässt Melanie im Gespräch mit ihrem zweiten Ehemann selbst zu Wort kommen. Statt der Gespräche bei Diners, Landpartien oder Monologen Van der Straatens stehen im zweiten Teil der Erzählerbericht und das Gespräch zwischen Melanie und Rubehn im Mittelpunkt (vgl. z.B. Kapitel 21 in *L'Adultera*). Hier gleicht die Erzählweise in *L'Adultera* der in *Mathilde Möhring*. Hier wird die Protagonistin Mathilde von Beginn an nicht mehr primär durch die Perspektive der Männerfiguren gesehen. Das Bild, das von Mathilde entworfen wird, ist vielmehr das Ergebnis von Erzählerbeschreibungen oder einer Selbstdarstellung in Form von Gedankenwiedergaben, erlebter Rede oder Gesprächen mit ihrem Ehemann Hugo und anderen Personen. Melanie erscheint zuletzt, im Gegensatz zu ihrem Dasein in

der Ehe mit Van der Straaten, nicht mehr nur als die Beschauten und Passive; sie stellt sich vornehmlich selbst dar und handelt aktiv.

„Weiber weiblich, Männer männlich‘ – das ist wie ihr wisst, einer von Papas Lieblingssätzen“ (Fontane, *Effi Briest* 595). So äußert sich Effi Briest vor ihren Freundinnen über die geschlechtsspezifischen Bilder, mit denen sie aufgewachsen ist und nach denen sie sich nur schwer richten kann. In den Frauenbildern, die hinter Fontanes literarischen Figuren stehen, wird eine außergewöhnliche Vieldeutigkeit sichtbar. Im allgemeinen Lebensgefühl der Gründerzeit, der Zeit in der Fontane schrieb, entspricht der Gegensatz männlich-weiblich, der in Briests Aussage aufgebaut ist, der Autonomie von Geist und Natur. Der Mann entwirft sich als rationales, geschichtliches Wesen, das handelnd die Welt verändert; die Frau wird diesem Selbstbild als geschichtsloses Naturwesen entgegengesetzt. Die Frau gilt nach dem Selbstverständnis des Mannes diesem als nicht ebenbürtig. Etwas anders verhält es sich mit mythischen, sagenhaften oder antiken Weiblichkeitsbildern. Im Mythos vom naturhaft-sündigen Weib erscheint die Sehnsucht nach einer verlorenen, naturhaften und harmonischen Welt, vermutlich auch nach erotischer Befreiung aus der engen und strikten Doppelmoral der Gründerzeit, aber sicherlich auch die Angst vor der Verführungskraft dieser anderen, weiblich-konnotierten Welt.

Von einer mythischen Erscheinungsform des Weiblichen in Form der Melusinen als elementare Macht, die sich hinter Rätselhaftigkeit und Distanz verbirgt, zeigt sich Fontane offensichtlich ebenso fasziniert wie vom handfesten, rationalen und praktischen Charakter Mathilde mit ihren als männlich geltenden Eigenschaften. Auf das Bild der Melusine greift Fontane immer wieder zurück. Diese Figuren sind aparte, abgesonderte Wesen und scheinen nicht der realen Welt zu entstammen, was ihr Reiz, aber auch ihr Verhängnis ist. Neben Oceanne de Parceval und Melusine aus *Der Stechlin*, tragen andere Figuren, wie Grete Minde, Hilde aber auch Melanie van der Straaten

„melusinische“ Züge. Sie sind reizvoll, bezaubernd und fremd aufgrund ihrer Herkunft. Melanie gleicht der Melusine schon durch den Namensanklang, aber auch durch ihre ungewisse, märchenhafte Herkunft,¹⁴ ihre Affinität zu Pflanzen und Tieren¹⁵ und zu Luft. Dies zeigt ihre Sehnsucht, schneeflockengleich im Wind davon schweben zu wollen.

Mathilde Möhring kann eher als Antityp zu den vom „Zauber des Evatums“ (*Briefe* 406) angehauchten Frauen gelten. Wenn Cécile und Gordon sich über Namen wie Klothilde und Mathilde unterhalten, stellen sie fest, dass diese Namen etwas „Festes, Solides, Zuverlässiges“ haben (Fontane, *Cécile* 195). Mathildes Leben ist nicht auf Schönheit und sinnliche Anziehung eingestellt, sondern auf Tüchtigkeit. Der Unterschied zwischen Melusinen und Gestalten wie Mathilde weist zwar eine Polarität auf, doch zeigt sich eine Einheitstendenz aufgrund der ihnen zur Seite gestellten Männerfiguren. Die „melusinischen“ Frauen erweisen sich meist als gebunden an ihre älteren und lebenserfahrenen Männer, die oft mehr Vaterfigur als Ehemann sind. Allerdings muss hier erwähnt werden, dass Melanie als eine Art Zwischenfigur zu lesen ist. Sie bleibt nicht auf Dauer an ihren älteren Gatten gebunden, sondern distanziert sich von diesem und bewegt sich in Richtung des Bildes Mathilde. Die praktischen Frauenfiguren wie Mathilde – später auch Melanie – dagegen haben jüngere oder gleichaltrige und oft auch schwächere Männer als Gatten. Ebenso sind es die Typen der Melusinen, die am Ende sterben müssen – wenn nicht körperlich, so zumindest aufgrund von Liebesentsagung, Gram oder Kummer. Es sind kleinbürgerliche Figuren wie Mathilde, Lene Nimptsch und Melanie, die nach dem finanziellen Ruin ihres Mannes schließlich dem Kleinbürgertum näher ist, als der Bourgeoisie, die aufgrund ihrer rationalen Eigenschaften überleben.

¹⁴ „Melanie lebte wie eine Prinzeß im Märchen (LA 7); „Welch ein Zaubergarten in dem sie Leben“ (LA 54); „Rothkapp oder Rothkäppchen. Das ist ein Märchenname, aber kein Adelsname“ (LA 44); „Und du hast gelebt wie im Märchen vom Tischlein deck dich“ (LA 155).

¹⁵ „[...] aber wenn die Schwalben wieder zwitscherten, und der Flieder wieder zu knospen begann, da zog sie’s doch in die Park-Einsamkeit hinaus [...]“ (LA 46);

Mathilde und Melanie sind keine passiv duldenden Heldinnen, die nur reagieren und nicht agieren, und sie bleiben entgegen aller literarischer Tradition am Leben.¹⁶ Fontane räumt diesen beiden Frauengestalten folglich das Recht ein, in einem gewissen Rahmen ihr Leben so zu gestalten, wie es ihrer Meinung und ihrem Wesen nach entspricht.

Hinsichtlich der Produktion von Frauenbildern und deren Fortschreibung zeigt sich, dass Melanie zu Beginn Weiblichkeitsimaginationen wie der reizvollen Kindfrau und ebenso dem bürgerlichen Frauenbild der repräsentativen Ehefrau und Mutter gleichkommt. Letzteres Weiblichkeitskonzept wird von Fontane im ersten Frauenroman fortgeschrieben. So wird auch das Bild der standhaften, robusten und berechnenden Kleinbürgerin beibehalten. Melanie muss aber als diejenige Protagonistin gelten, die Fontane wie sonst nur noch Mathilde ihr eigenes Leben gestalten lässt, der er es zubilligt einen eigenen Lebensplan zu konzipieren und zu verfolgen. In seinem ersten und letzten Werk der Berliner Frauenromane präsentiert Fontane auch fortschrittlichere Konzepte – wie das Bild der arbeitenden Frau – die in den dazwischen liegenden Romanen so nicht thematisiert werden.

¹⁶ Vgl. hierzu Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body*, 1992.

7. Schlussbetrachtung und Ausblick

Wie im Forschungsbericht schon angemerkt, untersucht Inge Stephan in ihrem Aufsatz „Das Natürliche hat es mir seit langem angetan‘: Zum Verhältnis von Frau und Natur in Fontanes *Cécile*“ (1981) das Frauenbild Fontanes mit Blick auf den Mythos des Naturwesens Frau und stellt die Frage, ob Fontane nicht in der Lage sei, unabhängige und geistreiche Frauen optimistisch zu zeichnen. Sie löst ihre Fragestellung dahingehend auf, dass Fontane zwar in *Cécile* „Bilder und Vorstellungen, die er seine Männerfiguren entwerfen lässt,“ kritisiere (140), doch würde auch er die Frau auf Sexualität reduzieren und das oben genannte Bedürfnis nach Stärke des Mannes an Frauen wie *Cécile* abreagieren und somit bescheinigt sie Fontane ein „gespaltenes Frauenbild“ (130). Dieses enthält zwei gegensätzliche Bestimmungen: Einerseits die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Klischeevorstellung von der schönen Frau, ausgestattet mit erotisch-sinnlichen Reizen und sexueller Freizügigkeit. Andererseits die keusche, reine Frau, deren oberstes Ziel die Unterdrückung von Sinnlichkeit war (131). Diese gegensätzlichen Bestimmungen markieren zwei Extreme „Hure“ und „Heilige,“ in der sich eine abwehrende Haltung der Männerwelt gegenüber einer weiblichen Sexualität ausdrückt.¹⁷

Melanie und Mathilde als weibliche Lebensentwürfe tragen dazu bei, dass man Fontane in diesem Falle kein „gespaltenes Frauenbild“ unterstellen sollte, denn die beiden Protagonistinnen weisen ein großes Ausmaß an planender und rationaler Aktivität auf, ohne dabei als „Hure“ und „Heilige“ dargestellt zu werden. Die Analyse der unterschiedlichen Präsentationsformen des Weiblichen hat gezeigt, dass diese beiden Extreme, die dem „gespaltenen Frauenbild“ innewohnen, in diesen beiden Werken nicht konstruiert werden.

¹⁷ Eine Begrenzung in Stephans Analyse liegt darin, dass sie sich nur einem Werk widmet und dieses auf die Frauenbildproduktion hin analysiert. Bei dieser Vorgehensweise besteht die Tendenz zu reduktionistisch zu arbeiten und andere erzählstrukturellen Merkmale außer Acht zu lassen.

Das Weibliche wird von Fontane als das Andere, das Mythologisierte, Natürliche und Schwache hervorgehoben, doch eher, um die Standardimaginationen des Weiblichen in gewisser Weise zu entkleiden. Weiblichkeitsbilder als Identitätsmuster werden in beiden Romanen zwar immer wieder sichtbar – in *L'Adultera* noch mehr als in *Mathilde Möhring* – doch bestätigt die durchgehaltene Trennung zwischen der Perspektive des Erzählers und der Perspektive der Figuren in ersterem Werk und die neutral-nüchterne Erzählweise in *Mathilde Möhring* meine Annahme, dass Fontane mit seinen Romanen vermutlich auch gegen eine Ideologisierung von Weiblichkeit im späten 19. Jahrhundert ansah, auch wenn man ihn bestimmt nicht als einen Verfechter der Frauenrechte bezeichnen kann. Mit seinen beiden Frauenromanen, dem ersten und dem letzten der Reihe, arbeitet Fontane das weibliche Geschlecht gleichfalls als eine unter Typisierungen leidende Gruppe heraus. „Der machtausübende Diskurs über Weiblichkeit ist ein männlicher Diskurs [...], in dem sich Ideologien und Angstphantasien einzelner Repräsentanten äußern“ (Hanraths, *Bilderfluchten* 41). Indes richtet Fontane den Fokus eben auch auf solche Äußerungsformen, die in einer Art Machtentblößung Unstimmigkeiten zwischen Bildern, Vorstellungen und dem aktuellen Verhalten der jeweiligen Protagonistin darstellen.

Die Assoziation von Frau und Natur, eine Stereotype imaginerter Weiblichkeit (vgl. Bovenschen 31) wird, wie die Analyse gezeigt hat, in beiden Werken nicht mehr bedient. Die Frau ist den Männern nicht mehr nur das Wesen, das Körperlichkeit, Fruchtbarkeit, Sexualität und Natur symbolisiert, auch wenn Melanie durch die männlichen Figuren durchaus in dieses Muster eingeordnet wird. Indem der Erzähler seine Männerfiguren Bilder und Vorstellungen von Melanie entwerfen lässt, kann man dies sicherlich auch als eine gewisse Distanz des Autors zu diesen Sichtweisen interpretieren. Und wenn er später mittels eines neutralen Erzählers Frauen wie Mathilde Möhring portraitiert, die aus dem Kleinbürgertum stammen, deren Alltag nicht von imaginerter Naturnähe bestimmt ist, sondern durch die Aufgabe, ihre gesellschaftliche Rolle und das finanzielle

Überleben zu sichern, geht er noch einen Schritt weiter in Richtung auf ein selbstbestimmtes Frauenleben.

Mathilde kann als eine der fortschrittlichsten Frauenfiguren Fontanes gelten. Während in *L'Adultera* der Ehebruch und die Flucht aus der Ehe noch den Schwerpunkt bilden, die folgende Erwerbstätigkeit der Frau nur als Alternative thematisiert wird, schildert Fontane in *Mathilde Möhring* von Anfang an das Bestreben der jungen, intelligenten zielstrebigem Frau nach sozialem Aufstieg, die sich nach dem Tode ihres Mannes aufgrund ihrer beruflichen Unabhängigkeit ihr Leben selbst absichert. Das sich entwickelnde Bild der „Neuen Frau“ gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ist in Mathilde Möhring zumindest in Zügen zu erkennen. Im Mittelpunkt bei *Mathilde Möhring* steht, wie in späteren Texten, die die Thematik der „Neuen Frau“ aufgreifen, eine Frau, die mit einem neuen Selbstbewusstsein aktiv ins Leben eingreift und im Beruf Anerkennung und Befriedigung findet. Mit seinen Schilderungen auf den Schlussseiten des Romanfragments weicht Fontane von herkömmlichen Romankonventionen, die eine fiktive Welt mit Hochzeit oder Tod der Protagonistinnen beschließen, ab. Der letzte Frauenroman wendet sich in Richtung Moderne. Er endet in der erzählerischen Jetztzeit und leistet damit einen deutlichen Verweis auf die Gegenwart (MM 124-25).

Beide Frauenfiguren – die wagemutige Melanie und die selbstständige Mathilde – können als diametrale Entwürfe zu Frauen wie Cécile, Hilde, Stine, Victoire v. Carayon, Lene Nimptsch oder Effi Briest gelten, die von ihrer Umgebung fast völlig bestimmt werden. Der typischen Zuweisung der traditionellen Ergänzungstheorie kommen Melanie und Mathilde nicht mehr nach. Melanie scheitert an den Vorgaben sich um den häuslich-familiären Bereich zu kümmern, verlässt Ehemann und Kinder für einen anderen Mann. Mathildes und Hugos Ehe kehrt die Ergänzungstheorie um.

Es muss hier natürlich beachtet werden, dass literarische Texte immer produziert sind, so auch diejenigen Teile, in deren Mittelpunkt die Redeanteile und Selbstdarstellung der weiblichen

Figuren stehen. Der Stellenwert männlicher Autorschaft muss also in jede Interpretation miteinbezogen werden. Dennoch bleibt festzuhalten, dass weibliche Figuren in von Männern produzierter Literatur zwar meist auf männlichen Vorstellungen und deren Imaginationen des Weiblichen basieren, sich ein Diskurs aber auch wandelt. Im Zuge solcher Veränderungen ergeben sich neue Dimensionen, die nicht zuletzt auch durch literarische Texte entstehen und an welchen Männern teilnehmen. Solch eine neue Dimension erreicht Fontane schließlich mit seinem Entwurf von Mathilde Möhring, die das fortsetzt, was die frischgebackene Kleinbürgerin Melanie Van der Straaten bereits beginnt. Sie führt ein selbstbestimmtes Leben, sie gestaltet ihr Leben allein und richtet sich nicht vornehmlich nach „Leitbildfunktionen“ aus, sondern danach, was für sie am besten zu sein scheint.

Von grundsätzlicher Bedeutung für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Frauenbildern in literarischen Entwürfen bleibt bis heute Bovenschens Ansatz, der jegliche Inszenierung von Weiblichkeit als Resultat zumeist männlicher Interpretationen, Wunschbilder oder Phantasien untersucht. Mit meiner Arbeit wurde der Versuch geleistet, diese Interpretationen, Bilder und Imaginationen in zwei weniger beachteten literarischen Werken des Schwärmers der „imaginierten und produzierten Weiblichkeit“ (Hanraths *Das Andere* 165) Fontane herauszuarbeiten. Es sollte gezeigt werden, dass Fontanes Texte die projektive Herstellung von (Frauen-)Bildern zwar unternehmen, allerdings auch Struktur und Funktion dieser Bildproduktionen überdenken. Es werden in den Texten durchaus bestimmte Weiblichkeitsimaginationen wie z.B. das Bild der selbstlosen und bürgerlichen Ehefrau fortgeschrieben, jedoch geht Fontane über die Standardimaginationen des literarischen Weiblichen – wie die Frau als *femme fatale*, *femme enfant*, Dirne, Hure, dämonische Verführerin – hinaus und stellt diesen Bildern das Bild der unabhängigen, berufstätigen und selbstbewussten Frau entgegen.

Hinsichtlich der Methode der Frauenbildforschung wird der von Stephan und Weigel geforderten „Genese der Weiblichkeit“ (6) nun eine weitere Einzeluntersuchung zur Aufdeckung der Produktionsweise von Frauenbildern eines Autors beigeleitet. Meine Aufmerksamkeit galt zwei unterschiedlichen Frauenfiguren aus unterschiedlichen Milieus. Untersuchungen zu Frauenbildern in Fontanes Werk richten ihren Fokus oft nur ein Werk oder auf Figuren, die sich in ihrer Handlungsweise gleichen, auf ähnliche Lebensumstände (*Frau Jenny Treibel/Irrungen Wirrungen*) oder auf Romane mit entsprechenden Themenschwerpunkten wie zum Beispiel der Ehebruchsgestaltung (*Effi Briest/L'Adultera*).¹⁸ Vergleiche von divergierenden Konstruktionen von Frauenbildern bei Fontane könnten in weiteren Analysen noch geleistet werden. Obgleich sich eben diese Methode der Frauenbildforschung in meiner Arbeit als ergiebig erwiesen hat, möchte ich hier anmerken, dass sie trotzdem Gefahren bergen kann. Wie sich auch schon bei Stephan gezeigt hat, kann die fortwährende Suche nach griffigen Frauenbildern oder Stereotypen dazu verleiten, zu reduktionistisch vorzugehen und gewisse andere Textstrategien eines Autors zu ignorieren.

Ein durchaus interessanter Untersuchungsaspekt bezüglich beider Werke, der bisher wenig in Erwägung gezogen wurde und in dieser Arbeit aufgrund des Umfangs und der Fragestellung nicht geleistet werden konnte, liegt im Prozess der jüdischen Assimilierung und der wechselseitigen Beziehung christlicher und jüdischer Tradition. Alle männlichen Hauptfiguren, Ezechieel Van der Straaten, Ebenezer Rubehn und auch Hugo Grossmann, gehören dem konvertierten Judentum an und sind mit nichtjüdischen Frauen verheiratet. Wie weiter oben bereits angesprochen, zeigt sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert eine Überlagerung von Weiblichkeitsbildern mit antisemitischen Stereotypen. Entsprechend besteht eine geläufige Strategie (auch literarischer Texte), um eine rassistisch definierte jüdische Männlichkeit zu stigmatisieren, gemäß Schöblier, in ihrer Verweiblichung bzw. in der Übertragung weiblicher Eigenschaften auf den jüdischen Mann (41).

¹⁸ Vgl. zu *Frau Jenny Treibel* und *Irrungen Wirrungen* u.a. Müller-Seidel 320; Bauer 220; Leheis 111; zu *Effi Briest* und *L'Adultera* u.a. Harnisch 126; Settler 89.

Frauen und Juden ähneln sich dahingehend, dass – und hier beruft sich Schöbner auf Otto Weiningers Schrift *Geschlecht und Charakter* (1903) – beide keine Identität besitzen und somit ohne Kontur bleiben würden. Der „richtige“ Jude habe demnach kein eigenständiges „Ich“ und besitze keinen Eigenwert, weshalb es ihm wie auch der Frau an Vornehmheit und Größe fehle. Somit könne weder eine Frau noch ein Jude zum Genie werden (Schöbner 42). Frauen wie Juden gelten daher als Inbegriff einer Wandelbarkeit und Identitätslosigkeit. Dies verdeutlicht mit welcher Entschiedenheit Frauen und Juden als das „Andere“ aus männlichen Ordnungen ausgeschlossen wurden. Solch eine Problematik in Verbindung mit der Alterität der männlichen und weiblichen Figuren und Portraits in *L'Adultera* und *Mathilde Möhring* könnte sich für weitere Untersuchungen gewiss als ergiebig erweisen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Fontane, Theodor. *Briefe: 1879-1889. Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München: Hanser, 1982. 3.
- . *Briefe: 1890-1898. Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München: Hanser, 1980. 4.
- . *Effi Briest. Romane und Gedichte*. München: Knaur, 1959. 592-815.
- . *Cécile. Sämtliche Werke*. München: Nymphenburger, 1959. 4: 129-284.
- . *L'Adultera. Große Brandenburger Ausgabe: Das erzählerische Werk*. Hrsg. Gabriele Radecke. Berlin: Aufbau, 1998. 4.
- . *Mathilde Möhring. Große Brandenburger Ausgabe: Das erzählerische Werk*. Hrsg. Gabriele Radecke. Berlin: Aufbau, 2008. 20.

Sekundärliteratur

- Aust, Hugo. „Mathilde Möhring: Die Kunst des Rechnens.“ *Fontanes Novellen und Romane*. Hrsg. Christian Grawe. Stuttgart: Reclam, 1991. 275-95.
- Bahlow, Hans. *Deutsches Namenlexikon: Familien- und Vornamen nach Ursprung und Sinn erklärt*. München: Keyserische Verlagsbuchhandlung, 1967.
- Balk, Claudia. *Theatergöttinnen, Inszenierte Weiblichkeit: Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*. Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1994.
- Bauer, Karen. *Fontanes Frauenfiguren: Zur literarischen Gestaltung weiblicher Charaktere im 19. Jahrhundert*. Diss. Freie U Berlin, 2001. Europäische Hochschulschriften 1817. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2001.
- Becker, Sabina. „Aufbruch ins 20. Jahrhundert: Theodor Fontanes Roman *Mathilde Möhring*: Versuch einer Neubewertung.“ *Zeitschrift für Germanistik* 10.2 (2000): 298-15.

- . „Literatur als ‚Psychographie‘: Entwürfe Weiblicher Identität in Theodor Fontanes Romanen.“
Zeitschrift für Deutsche Philologie 120 (2001): 90-110.
- . „Wiederhergestellte‘ Weiblichkeit, alternative Männlichkeit: Theodor Fontanes Roman *L’Adultera*.“ „Weiber Weiblich, Männer Männlich“?: *Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*. Hrsg. Sabina Becker und Sascha Kiefer. Tübingen: Francke, 2005. 127-58.
- . und Sascha Kiefer, Hrsg. „Weiber Weiblich, Männer Männlich“?: *Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*. Tübingen: Francke, 2005.
- Beauvoir, Simone de. *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt, 1968.
- Bontrup, Hiltrud. „... auch nur ein Bild“: *Krankheit und Tod in ausgewählten Texten Theodor Fontanes*. Hamburg: Argument, 2000.
- Bovenschen, Silvia. *Imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.
- Bramsted, Ernest Kohn. *Aristocracy and the Middle-Classes in Germany: Social Types in German Literature, 1830-1900*. Chicago: U of Chicago P, 1964.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York: Routledge, 1992.
- Catani, Stephanie. *Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Daemmrich, Horst. „femme fatale.“ *Themen und Motive in der Literatur: Ein Handbuch*. Tübingen: Francke, 1995.
- Demetz, Peter. *Formen des Realismus - Theodor Fontane: Kritische Untersuchungen*. München: Hanser, 1964.

- „Emanzipation.“ *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. 19th ed. 1986.
- Erler, Gotthart. „Mathilde Möhring.“ *Fontanes Realismus: Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes in Potsdam*. Hrsg. Hans Erich Teitge und Joachim Schobess. Berlin: Akademie, 1972. 149-56.
- „Erinys.“ *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1965.
- Frenzel, Elisabeth. „Judith.“ *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 1998.
- . „Kurtisane, Die selbstlose.“ *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 1992.
- Frevert, Ute. *Frauen-Geschichte: Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.
- . *Mann und Weib, und Weib und Mann: Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: Beck, 1995.
- Friedrich, Gerhard. „Das Glück der Melanie van der Straaten: Zur Interpretation von Theodor Fontanes *L'Adultera*.“ *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 12 (1968): 359-82.
- Grawe, Christian, und Helmuth Nürnberger. *Fontane-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 2000.
- Greven-Aschoff, Barbara. *Bürgerliche Frauenbewegung in Deutschland 1894-1933*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981.
- Günther, Stephanie. *Weiblichkeitsentwürfe des Fin de Siècle: Berliner Autorinnen: Alice Berend, Margarete Böhme, Clara Viebig*. Bonn: Bouvier, 2007.
- Hanraths, Ulrike. *Bilderfluchten: Weiblichkeitsbilder in Fontanes Romanen und im Wissenschaftsdiskurs seiner Zeit*. Diss. U Düsseldorf, 1991. Aachen: Shaker, 1997.
- . „Das Andere bin ich: Zur Konstruktion weiblicher Subjektivität in Fontanes Romanen.“ *Theodor Fontane*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition text + kritik, 1989. 163-173.

- Harnisch, Antje. *Keller, Raabe, Fontane: Geschlecht, Sexualität und Familie im Bürgerlichen Realismus*. Diss. U Madison, 1992. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1994.
- Herlosssohn, Carl. „Dekenz.“ *Damen-Conversations-Lexikon*. Leipzig: Fischer, 1835. 3: 95-96.
- Hilmes, Carola. *Die Femme Fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Hoffmeister, Werner. „Theodor Fontanes *Mathilde Möhring*: Milieustudie oder Gesellschaftsroman?“ *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), Sonderheft. 125-49.
- Huerkamp, Claudia. „Die Lehrerin.“ *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. Ute Frevert und Heinz-Gerhard Haupt. Frankfurt/Main: Campus, 2004. 176-200.
- Jung, Winfried. *Bildergespräche: Zur Funktion von Kunst und Kultur in Theodor Fontanes L'Adultera*. Diss. U Münster, 1990. Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1991.
- Kelletat, Alfred. „Theodor Fontane: *Mathilde Möhring*. Aufgrund der Handschrift hrsg. von Gottart Erler.“ *Germanistik* 13.3 (1972): 521.
- Kienbaum, Barbara. „Die Frauengestalten in Theodor Fontanes Berliner Romanen: Rolle und Funktion in der Darstellung des Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft.“ Diss. U Michigan, 1978.
- Krobb, Florian. *Die schöne Jüdin: Jüdische Frauengestalten in der deutschsprachigen Erzählliteratur vom 17. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Kübler, Gunhild. *Soziale Aufsteigerin: Wandlungen einer geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibung im deutschen Roman, 1870-1900*. Bonn: Bouvier, 1982.
- . „Theodor Fontanes *Mathilde Möhring*: Ein Beispiel frauenperspektivischer Literaturbetrachtung.“ *Fontane Blätter* 6.48 (1989): 96-101.

- Kuhnau, Petra. „Symbolik der Hysterie: Zur Darstellung nervöser Männer und Frauen bei Fontane.“
 „Weiber Weiblich, Männer Männlich“?: Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes
 Romanen. Hrsg. Sabina Becker und Sascha Kiefer. Tübingen: Francke, 2005. 17-61.
- Lamott, Franziska. *Vermessene Frau: Hysterien um 1900*. München: Fink, 2001.
- Leheis, Jutta. „Zauber des Evatums‘: Zur Frauenfrage bei Theodor Fontane.“ Diss. U of
 Massachusetts, 1974.
- Lenk, Elisabeth. „Die sich selbst verdoppelnde Frau.“ *Ästhetik und Kommunikation* 7.25 (1976): 84-
 87.
- Mahal, Günther. „Fontanes *Mathilde Möhring*.“ *Euphorion*. 69 (1975): 18-40.
- Martini, Fritz. *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848-1898*. Stuttgart: Metzler, 1962.
- Mende, Dirk. „Frauenleben: Bemerkungen zu Fontanes *L'Adultera* nebst Exkursen zu *Cecile* und *Effi
 Briest*.“ *Fontane aus Heutiger Sicht*. Hrsg. Hugo Aust. München: Nymphenburger, 1980.
 183-13.
- Mill, John Stuart, Harriet Hardy Taylor Mill. *Essays on Sex Equality*. Hrsg. Alice S. Rossi. Chicago:
 U of Chicago P, 1970.
- Mittelman, Hanni. *Utopie des weiblichen Glücks in den Romanen Theodor Fontanes*. Bern: P. Lang,
 1980.
- Müller, Heidy. *Töchter und Mütter in deutschsprachiger Erzählprosa von 1885 bis 1935*. München:
 Iudicium, 1991.
- Müller-Seidel, Walter. *Theodor Fontane: Soziale Romankunst in Deutschland*. Stuttgart: Metzler,
 1975.
- Radecke, Gabriele. „Editionsbericht.“ Anhang. *Mathilde Möhring. Große Brandenburger Ausgabe:
 Das erzählerische Werk*. Hrsg. Gabriele Radecke. Berlin: Aufbau, 2008. 20: 194-96.

- . „Rezeption.“ Anhang. *Mathilde Möhring. Große Brandenburger Ausgabe: Das erzählerische Werk*. Hrsg. Gabriele Radecke. Berlin: Aufbau, 2008. 20: 181-94.
- Reuter, Hans-Heinrich. *Fontane*. München: Nymphenburger 1968. 2.
- Reventlow, Franziska Gräfin zu. „Viragines oder Hetären?“ *Zürcher Diskussionen* 22 (1899): 1-8.
- Schmidt, Sabine. „‚fast männlich‘: Zu Genderdiskurs und Rollentausch in Theodor Fontanes Roman *Mathilde Möhring*.“ „*Weiber Weiblich, Männer Männlich*“?: *Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*. Hrsg. Sabina Becker und Sascha Kiefer. Tübingen: Francke, 2005. 227-52.
- Schmiedt, Helmuth, *Liebe, Ehe, Ehebruch: Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtgott Gellert bis Elfriede Jelinek*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- Schöll, Norbert. „Mathilde Möhring: Ein anderer Fontane?“ *Formen realistischer Erzählkunst: Festschrift for Charlotte Jolles*. Hrsg. Jörg Thunecke. Nottingham: Sherwood P Agencies, 1979. 587-97.
- . *Vom Bürger bis zum Untertan: Zum Gesellschaftsbild im bürgerlichen Roman*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1973.
- Schöbler, Franziska. „Frauenbildforschung.“ *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie, 2008. 63-75.
- . „Weiblichkeit und Judentum.“ *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie, 2008. 41-42.
- Seibicke, Wilfried. *Vornamen*. Wiesbaden: Verlag für deutsche Sprache, 1977.
- Settler, Humbert. „*L'Adultera*“: *Fontanes Ehebruchsgestaltung – auch im europäischen Vergleich*. Flensburg: Baltica, 2001.
- Sommer, Dietrich. „Kritisch-realistische Problem- und Charakteranalyse in Fontanes *Mathilde Möhring*.“ *Fontane Blätter* 5.35 (1985): 330-38.

- Stephan, Inge. „Das Natürliche hat es mir seit langem angetan‘: Zum Verhältnis von Frau und Natur in Fontanes *Cécile*.“ *Natur und Natürlichkeit: Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*. Hrsg. Reinhold Grimm Reinhold und Jost Hermand. Königstein/Ts.: Athenäum, 1981. 118-49.
- . und Sigrid Weigel. *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin: Argument, 1983.
- Thomalla, Ariane. *Die femme fragile: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1972.
- Treder, Uta. *Von der Hexe zur Hysterikerin: Zur Verfestigungsgeschichte des „Ewig Weiblichen*.“ Bonn: Bouvier, 1984.
- Voss, Lieselotte. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane: Zur Zitatstruktur seines Roman Werkes*. München: Fink, 1985.
- Wandrey, Conrad. *Theodor Fontane*. München: Beck, 1919.
- Wessels, Peter. „Konvention und Konversation: Zu Fontanes *L’Adultera*.“ *Dichter und Leser*. Hrsg. Ferdinand van Ingen. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1973. 163-76.
- Windfuhr, Manfred. „Fontanes Erzählkunst unter den Marktbedingungen ihrer Zeit.“ *Formen realistischer Erzählkunst: Festschrift for Charlotte Jolles*. Hrsg. Jörg Thunecke. Nottingham: Sherwood P Agencies, 1979. 335-46.
- Wolf, Philipp. „Imagination.“ *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2001.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Hogarth P, 1929.
- Ziegler, Eda, und Gotthard Eler. *Theodor Fontane: Lebensraum und Phantasiewelt: Eine Biographie*. Berlin: Aufbau, 1996.