

OTTO EBERHARDT

»FINESSEN« FONTANES IN SEINEM ROMAN
IRRUNGEN, WIRRUNGEN

Zwei briefliche Äußerungen Fontanes über seinen Roman *Irrungen, Wirrungen* sind mit Recht in der einschlägigen Forschung oft zitiert worden; denn sie kennzeichnen gemeinsam seine Erzählkunst. Im Brief an Emil Schiff vom 15. Februar 1888 schrieb er, er sei in *Irrungen, Wirrungen* »ehrlich bestrebt gewesen, das wirkliche Leben zu schildern« (IV/3, S. 586; auch I/2, S. 920).¹ Vorher im Brief an Emil Dominik vom 14. Juli 1887 sprach er von den »hundert«, ja »tausend Finessen«, die er dieser von ihm »besonders geliebten Arbeit mit auf den Lebensweg gegeben« habe (IV/3, S. 551; auch I/2, S. 913). Das heißt, die Schilderung des »wirklichen Lebens« ist verknüpft und durchsetzt mit inneren Querverbindungen, impliziten Bedeutungsangeboten und Signalen,² die der vorgeführten Realität eine zweite, konstitutive Dimension verleihen. Bei den endlosen Diskussionen über das Wesen des poetischen Realismus bei Fontane sollte dieser Aspekt, der die konkrete ›Poiesis‹, die Machart der Texte in der Poetisierung der Realität betrifft, ruhig mehr berücksichtigt werden.³

¹ Die Texte Fontanes werden nach der Hanser-Ausgabe zitiert: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, hrsg. von Walter Keitel / Helmuth Nürnberger; München: Abteilung I (in der 2. Aufl.) ab 1970; Abteilung II (noch unter: Sämtliche Werke) ab 1966; Abteilung IV ab 1976. Die Belege erscheinen in Kurzform in Klammern nach dem jeweiligen Zitat oder Texthinweis mit den Angaben zur Abteilung und zur Band- und Seitenzahl. Für *Irrungen, Wirrungen* (in I/2) wird nur die entsprechende Seitenzahl genannt. – Die ersten Anregungen für die vorliegenden Beobachtungen erhielt ich während meines Studiums in Lehrveranstaltungen von Wolfgang Preisendanz an der Universität Münster. Ich gedenke seiner in Dankbarkeit.

² Den sehr befrachteten, aber auch aufgeweichten Begriff »Symbol« gebrauche ich bewusst nicht.

³ Karl S. Guthke, Fontanes »Finessen«. »Kunst« oder »Künstelei«?, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 26, 1982, S. 235 ff., erörtert kritisch die literarische Qualität mancher solcher »Finessen« im Romanwerk Fontanes. Differenzierende, weiterführende Überlegungen bringt hierzu Renate Böschstein, Fontanes »Finessen«. Zu einem Methodenproblem der Analyse ›realistischer‹ Texte [erstmalig 1985], in: Dies., Verborgene Facetten. Studien zu Fontane, hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen / Hubertus Fischer, Würzburg 2006, S. 85 ff. –

Bei *Irrungen, Wirrungen* ist freilich ohnehin eine ganze Reihe dieser »Finessen« noch nicht bedacht worden. Der vorliegende Beitrag möchte hier ein Stück weiterbringen, indem er dafür in systematischen Durchgängen die »Schilderung« der Örtlichkeiten und des Geschehens im Dörrschen Anwesen im ersten Teil des Romans – mit gelegentlichen Ausblicken auf das weitere Geschehen – in den Blick nimmt. Die dabei beleuchteten Aspekte sind: 1. die Idylle im Dörrschen Anwesen, 2. die Wirkungsmacht des Eros, 3. die Nähe des Todes, 4. die Verknüpfung von Eros und Tod, 5. die Aussicht auf das Ende des Liebesglücks Bothos und Lenes.⁴

DIE IDYLLE IM DÖRRSCHEN ANWESEN

Nach Renate Böschenstein war seit der Antike für die Idylle kennzeichnend der »Charakter des Abgeschirmten, Eingegrenzten, Geborgenen« sowie der »Versuch, die Zeit aus der menschlichen Existenz auszuschließen«. Ein wichtiger Faktor war dabei der Ursprung in der bukolischen Dichtung.⁵ Das Dörrsche Anwesen zeigt Züge einer solchen Idylle.⁶ Der Ort ist ein wenig abgelegen, befindet sich schon außerhalb der Stadt. Die Zeit erscheint aufgehoben, denn von der Uhr, die sich einmal auf dem Türmchen des Hauptbaus der Gärtnerei befunden hat, ist nur noch »ein halb weggebrochene[s] Zifferblatt« übrig (S. 319).⁷ Die Dörrs halten nicht

Dass die Suche nach den »Finessen« auch zu Überinterpretationen führen kann, zeigt etwa die Arbeit von Xiaoqiao Wu, *Mesalliancen bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler. Eine Untersuchung zu Fontanes *Irrungen, Wirrungen* und *Stine* sowie Schnitzlers *Liebelei* und *Der Weg ins Freie**, Trier 2005. Nur ein Beispiel für *Irrungen, Wirrungen*: Bäume bis hin zum Wald wären danach zugleich als Signale für den Stammbaum bzw. Stammbäume in der Genealogie zu verstehen (S. 61 mit Anm. 24 u. ö.).

⁴ Gunter H. Hertling, *Theodor Fontanes *Irrungen, Wirrungen**. Die »Erste Seite« als Schlüssel zum Werk, New York 1985, hatte zeigen wollen, dass allein schon der erste Absatz des Romans »den gesamten Handlungsverlauf sinnbildlich vorwegnimmt« (S. 24). Seine Beobachtungen sind sicherlich hilfreich. Einzelnes, so vor allem S. 41 ff. die Überlegungen zur Rolle der Dreizahl, erscheint jedoch überzogen. Christian Grawe, *Irrungen, Wirrungen*. Roman, in: *Fontane-Handbuch*, hrsg. von dems. und Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 575 ff., nennt S. 581 den Beitrag »schon im Ansatz verfehlt«.

⁵ Renate Böschenstein-Schäfer, *Idylle*, 2. durchgesehene und ergänzte Aufl. Stuttgart 1977, S. 7 ff. (daraus Zitat S. 9).

⁶ Das wurde in der bisherigen Forschung schon verschiedentlich bedacht, wobei sich der Blick allerdings zugleich auf die Bedrohung dieser Idylle richtete. So Cordula Kahrmann, *Idyll im Roman: Theodor Fontane*, München 1973, S. 153 f.; Böschenstein-Schäfer (s. Anm. 5) S. 128; Grawe, *Irrungen, Wirrungen* (s. Anm. 4) S. 579.

⁷ In der übrigen Handlung behält dagegen die Zeit mit ihren Terminen und Daten ihr Recht. Dazu mit treffenden Belegen Hertling (s. Anm. 4) S. 38 ff.

nur Hühner und Tauben, sondern haben auch einen extra »Stall mit Kuh und Ziege« (S. 323); und dass die Ziege von Anfang an dazugehören sollte, bezeugt ein Textentwurf, in dem es hieß: »Neben der Hundehütte oder auf einem Vorstreifen, ehe man an den großen Garten herankam, war eine Ziege am Pflock.«⁸ Im Übrigen sorgt das immer brennende Herdfeuer bei Frau Nimptsch für eine ständige häusliche Geborgenheit (S. 320).⁹ Dass dabei solche idyllenhaften Züge auch eine Nähe zu dem der normalen Wirklichkeit entrückten Märchen bedeuten können, spricht der Text in der Einleitung mit aus, wenn von der »halb märchenhafte[n] Stille« im Vorgarten des Anwesens die Rede ist (ebd.).

In Fontanes Roman *Cécile* wird der Begriff »Idylle« genau im gleichen Sinne verwendet und die Idylle als Ort und Zustand des Glücks vorgestellt. In einem wehmütigen Rückblick auf ihre Kindheit bekennt Cécile Gordon, sie sehne sich »zurück nach Stille, nach Idyll und Frieden« (I/2, S. 291). Einige Zeit vorher hatte sie über eine einsame Villa begeistert gesagt: »Das ist ja das ›verwunschene Schloß‹ im Märchen. Und so still und lauschig. Wirkt es nicht, als wohne der Friede darin oder, was dasselbe sagt: das Glück.« (I/2, S. 157)

Tatsächlich kann Botho bei seinen Begegnungen mit Lene im Dörrschen Anwesen Abstand nehmen von der Unruhe der Stadt, von seinem Dienstbetrieb in der Kaserne – er kommt in Zivil (S. 322) – und von den künstlichen Geselligkeiten mit ihren Rollenspielen in seinem Offiziersklub. Und für beide Liebenden ist es eine Befreiung, dass hier an dem unbeobachteten Ort die gesellschaftlichen Schranken nicht gelten. Dass die Uhr auf dem Türmchen nicht mehr funktioniert, erhält auch die passende Deutung in den Worten der Frau Nimptsch, als die Liebenden erst bei einbrechender Dunkelheit von ihrem Spaziergang zurückkehren: »Ja, die Glücklichen vergessen die Zeit« (S. 369).

⁸ Theodor Fontane, Große Brandenburger Ausgabe, hrsg. von Gotthard Erler. Das erzählerische Werk: Irrungen, Wirungen. Roman, bearb. von Karen Bauer, 2. Aufl. Berlin 2011, S. 234.

⁹ Renate Böschstein erklärt in ihrem gedankenreichen Beitrag: Fontane's Writing and the Problem of ›Reality‹ in Philosophy and Literature [erstmalig 2001], in: Dies., Verborgene Facetten (s. Anm. 3) S. 413 ff., Frau Nimptsch, »constantly watching over the fire«, als Vestalin (S. 435). Das passt freilich nicht gut mit der sonstigen Szene zusammen und widerspricht auch weiteren Mitteilungen über Frau Nimptsch; dazu unten nach Anm. 12 und Anm. 21.

DIE WIRKUNGSMACHT DES EROS

Wie in der älteren Idyllen-Dichtung die Liebe ein Kernthema darstellt, hat auch in dem idyllenhaften Dörrschen Anwesen die Liebe ihren Platz. Botho und Lene finden hier das Glück vor allem in ihrer Liebe, und nach Meinung Bothos ist hier auch das Ehepaar Dörr in seinem Zusammenleben glücklich (S. 342).

Dass die Wirkungsmacht des Eros ein Grundelement dieses Liebesglücks ist, wird gelegentlich ausdrücklich mitgeteilt: Lene besitzt für Botho einen besonderen »Appeal«; beim Tanzen flüstert er ihr zu, »wie reizend sie sei, reizender denn je« (S. 340). Bei Frau Dörr wird dieser »Appeal« recht handfest begründet: Der Erzähler nennt ihre Figur »sehr stattlich«, sie selbst sagt über ihre frühere Zeit, sie sei »so mehr im Vollen« gewesen (S. 320f.). Herr Dörr ist deshalb nach den Worten Lenes »wie vernarrt in seine Frau« (S. 342). Dazu erfährt man von entsprechenden Zärtlichkeiten: Botho und Lene küssen und umarmen sich (S. 343, 367, 369). Frau Dörr zieht ihren Mann »am Ohrzipfel«, »was er immer als Zärtlichkeit nahm« (S. 327).¹⁰

Zahlreiche Aussagen zur Präsenz und Wirkungsmacht des Eros erfolgen jedoch indirekt. Dabei seien nach Herkunft und Bedeutungsraum der Signale zwei verschiedene Ebenen unterschieden: a) eine höhere und b) eine tiefere Ebene.

a) Schon auf der in der Literatur- und Kunsttradition üblichen Ebene erscheint das Dörrsche Anwesen durch eine Reihe von Bildern und Signalen als Ort des Eros.

Ein übergreifendes Signal bietet zunächst einfach die Wärme oder Hitze. Sie gilt schon ohnehin in der umgebenden Natur: Nachdem es bereits bei der ersten Begegnung von Lene und Botho am zweiten Ostertag, wie Lene rückblickend erzählt, »so warm« war, »als ob Pfingsten wär'« (S. 329), herrscht zu Beginn der Handlung in der sommerlichen Zeit nach Pfingsten eine geradezu drückende Hitze (S. 327, 332). Trotzdem brennt weiterhin im Herd der Frau Nimptsch, an dem Botho so gerne sitzt, ständig das Feuer. Und Dörrs, die wegen der Kühle in ihrem Hause den Winter von November an »ausschließlich« in den »Treibhäusern« der Gärtnerei verbringen, halten sich »sogar in der heißen Jahreszeit [...] zu großem

¹⁰ Wenn er sie mit »Suselchen« oder »Susel« anredet (S. 326f.), ist er sich gewiss nicht im Klaren darüber, dass »Suse« als Kennzeichnung eine »gutmütig-dumme, beschränkte, auch unordentliche« Person meinen konnte. So im Grimmschen Wörterbuch: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854 ff., Neudruck in 33 Bdn., München 1991 (im Folgenden abgekürzt DW), Bd. 20, Sp. 1271 (unter anderem mit Hinweis auf Fontanes *Frau Jenny Treibel*, I/4, S. 375; entsprechend ferner *Unterm Birnbaum*, I/1, S. 472). Vgl. auch Heinz Küpper, Wörterbuch der deutschen Umgangssprache, Stuttgart 1987, S. 818.

Teile vor und in diesen Treibhäusern« auf (S. 323). Nach alter Anschauung ist brennendes Feuer ein Bild für die Gewalt der Liebe; und innere Hitze gilt als typischer Zustand eines Verliebten, »Brunst« ist ein klares Wort dafür.¹¹ Dabei hat Fontane, folgt man den Darlegungen von Uta Schürmann, wahrscheinlich auch von spezifischen psychologischen Ansätzen in seiner Zeit gewusst, die diesen Zusammenhang zu ergründen und zu beschreiben suchten.¹² Ein eindeutiges Zeugnis für seine Sicht findet sich in *Unwiederbringlich*: Ebbas Kammerjungfer Karin hat im sogenannten »Ebba-Turm« auch deshalb kräftig eingeheizt, weil sie dort mit dem Gärtnerburschen, mit dem sie »ein intimes Verhältnis angeknüpft hatte«, gern zusammensitzt. Sie ist hierin, wie es weiter heißt, »überaus erfahren, und Wärme, wie sie wußte, kam der Liebe zustatten« (I/2, S. 750). In *Irrungen, Wirrungen* kehrt demgemäß beim fröhlichen Tanz unter Leitung Bothos selbst bei der alten Frau Nimptsch »die Lust [!] früherer Tage wieder, und weil sie nichts Besseres tun konnte, wühlte sie mit dem Feuerhaken solange in der Kohlenglut [ihres Herdes] umher, bis die Flamme hoch aufschlug« (S. 339 f.). Bei den Treibhäusern der Dörres legt schon das Wort die Assoziation zu »Trieb« nahe – im älteren Sprachgebrauch hieß es auch vereinzelt statt »Treibhaus« »Triebhaus«.¹³ Eine damals aktuelle Motivkombination stimmt damit zusammen. Wie Heide Eilert herausgearbeitet hat, gehörte das Treibhaus nach 1880 »zum festen Motivbestand der europäischen Literatur des Fin de siècle« als ein besonderer Ort der Sinnlichkeit und der Entfaltung der Erotik.¹⁴ Im Zentrum ihres Beitrags stand dabei Fontanes *L'Adultera*, wo sich Rubehn und Melanie im prächtigen Treibhaus im Park van der Straatens ihre Liebe gestehen mit Worten »so heiß und so süß wie die Luft, die sie atmeten« (I/2, S. 82). Bei den Dörres wird der Aufenthalt in den Treibhäusern nur einfach sachlich festgestellt. Die Bedeutung des Motivs ist jedoch sicher mitzudenken; dass es auf ihr Niveau heruntertransponiert wurde, erscheint als witzige Pointe.

In Hof und Garten begegnen weitere spezifische Signale. Schon beim ersten Blick auf das Anwesen im ersten Absatz fällt das »Türmchen« mit der umschwärmenden Taubenschar auf (S. 320; s. auch 323). Tauben wur-

¹¹ Dazu etwa DW (s. Anm. 10) Bd. 3, Sp. 1586 und Bd. 10, Sp. 1582; Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von Günter Butzer / Joachim Jacob, Stuttgart / Weimar 2008, S. 103.

¹² Uta Schürmann, Der »Fontanesche Treibhauseffekt«. Temperaturen, Emotionstheorien und Wirkungen in *L'Adultera*, in: Fontane Blätter 83, 2007, S. 53 ff., S. 58 f.

¹³ DW (s. Anm. 10) Bd. 22, Sp. 84.

¹⁴ Heide Eilert, Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman »L'Adultera«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22, 1978, S. 496 ff., Zitat S. 507. Das gleiche Bedeutungsangebot gilt in *Irrungen, Wirrungen* sicher beim »Treibhaus« in Hankels Ablage (S. 392).

den seit der Antike als Vögel der Aphrodite/Venus angesehen.¹⁵ So wird auch in Fontanes *Vor dem Sturm* zweimal ein kunstvoller Teppich genannt, auf dem Venus mit ihrem »Taubengespann« abgebildet ist (I/3, S. 13 und 472). In *L'Adultera* gehören Tauben zum Ambiente der ersten Begegnung von Melanie und Rubehn auf der Veranda der Gartenvilla van der Straatens: In der Einleitung der Szene erfährt man bereits, dass Tauben dort ganz nah herankommen, um sich füttern zu lassen. Rubehn preist dann in seinen begeisterten Worten über den »Zaubergarten« (!), der Melanie umgibt, insbesondere auch die »Tauben, so zahm und so zahllos, als wäre diese Veranda der Markusplatz [in Venedig] oder die Insel Cypern in Person!« (I/2, S. 44 und 48) Cypern war in der antiken Überlieferung ein Hauptort der Aphrodite.

Zum Garten des Dörrschen Anwesens schrieb Fontane in seinem einleitend angeführten Brief an Emil Schiff: »Gärtner würden sich vielleicht wundern, was ich alles im Dörrschen Garten a tempo blühen und reifen lasse«. Wirklich können Botho und Lene bei ihrem abendlichen Spaziergang durch den Garten wahrnehmen, dass dort gerade blüht und reift, was besonders zu ihrer Liebe passt und diese Liebe unterstützt. »[D]en ganzen Hauptweg hinauf, zwischen den Johannis- und Stachelbeersträuchern, standen Levkoien und Reseda, deren feiner Duft sich mit dem kräftigeren der Thymianbeete mischte.« (S. 342) Blüten von Levkoien und Reseden wurde allgemeiner eine »erotisierende Duftwirkung« zugeschrieben, wobei der Duft der Reseda sogar gelegentlich direkt mit dem Geruch der brünstigen Frau gleichgesetzt wurde.¹⁶ Für Fontane ein Beispiel aus *Cécile*: Als Gordon am Anfang seiner Bekanntschaft mit Cécile nach einem erlebnisreichen gemeinsamen Tag »sehr bestürzt und aufgeregte« ans offene Fenster seines Hotelzimmers tritt, gewahrt er, wie es heißt, unten »ein mit Levkoien und Reseda besetztes Rondell, und er sog den in einem starken Strom heraufziehenden Duft begierig ein« (I/2, S. 240). Der Duft des Thymians konnte ebenfalls mit Eros verbunden sein. Als in Annette von Droste-Hülshoffs Ballade *Der Geierpfiff* die junge reizvolle »Maid« mit aufgelöstem Haar und geöffnetem Mieder in der Felsenhöhle ruht, mischt sich in »ihres heißen Odems Zug« auch »[b]erauschend Thymianes Duft«.¹⁷

¹⁵ Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft [...] bearb. und hrsg. von Konrat Ziegler u.a., München 1979, Bd. 5, Sp. 535; Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik, 5. Aufl. Stuttgart 1991, S. 739.

¹⁶ Günther Ohloff, Düfte. Signale der Gefühlswelt, Zürich 2004, S. 83, mit Beispielen bis zu Benn.

¹⁷ Annette von Droste-Hülshoff, Sämtliche Werke, hrsg. [...] und mit Nachwort und Erläuterungen versehen von Clemens Heselhaus, München sowie Darmstadt 1966, S. 346 f.

In Fontanes *Grete Minde* ist ein »Thymianbusch« in der Stube – ebenso wie danach die Tauben im Hof – eines der Vorzeichen der Begegnung von Grete und Valtin, bei der sie sich in ihrer Liebe bestärken und Grete die gemeinsame Flucht vorschlägt (I/1, S. 52).

Am »Ende des Gartens« passieren Botho und Lene auf einem »Seitenweg« »hochstehende Himbeerbüsche«. »Ende des Gartens« und »Seitenweg«, das entspricht ihrer Liebe abseits von den normalen Hauptwegen. Zwischen Himbeeren und Reseda besteht ein Zusammenhang; die Gartenreseda, die Reseda odorata (!), wurde auch »Himbeerkraut« genannt.¹⁸ Vor allem aber ist auf ein besonderes Kindheitserlebnis Fontanes zu verweisen, das er im Gedicht *Im Garten* und in *Grete Minde* verarbeitet hat. Die ersten beiden Strophen von *Im Garten* lauten:

Die hohen Himbeerwände
Trennten dich und mich,
Doch im Laubwerk unsre Hände
Fanden von selber sich.

Die Hecke konnt' es nicht wehren,
Wie hoch sie immer stund:
Ich reichte dir die Beeren,
Und du reichtest mir deinen Mund. (I/6, S. 305 f. mit 1078)

Die Handlung von *Grete Minde* beginnt mit einem Gespräch Gretes und Valtins über den trennenden Gartenzaun und die hohen »Himbeerbüsche« hinweg. Und nachdem Grete, von Valtin aufgefordert, über den »Himbeerzaun« zu ihm hinübergesprungen ist, bekennt er ihr erstmals seine Liebe (I/1, S. 7 ff.).¹⁹

Bei den Erdbeerbeeten macht Lene vorläufig Halt. Für Erdbeeren war die Verknüpfung mit Eros und Verlockung allgemeiner in der Tradition vorgegeben.²⁰ Die Liebenden realisieren dies auch prompt. Lene nimmt eine Erdbeere mit dem »Stengelchen« »zwischen die Lippen« und tritt herausfordernd vor Botho hin, worauf dieser die Beere »von ihrem Munde« fortplückt und sie umarmt und küsst mit den Worten: »Meine

¹⁸ DW (s. Anm. 10) Bd. 10, Sp. 1332. Vgl. auch Bd. 14, Sp. 819.

¹⁹ Nach Meinung von Böschstein, Namen als Schlüssel bei Hoffmann und bei Fontane [erstmalig 1996], in: Dies., *Verborgene Facetten* (s. Anm. 3) S. 300 ff., S. 320 spielt die Himbeere bei Fontane »als erotisches Symbol eine grosse Rolle«. Ihr Zeugnis dafür, der Name Maline (d. h. slawisch Himbeere) in *Vor dem Sturm* (s. dort I/3, S. 237), bietet dafür aber keinen rechten Anhaltspunkt.

²⁰ Metzler Lexikon (s. Anm. 11) S. 85 f.; vgl. auch Lurker (s. Anm. 15) S. 177.

süße Lene, das hast du recht gemacht.« (S. 343)²¹ Beim nächsten Besuch Bothos im Hause der Frau Nimptsch ist dieser Bedeutungszusammenhang sicher mit präsent. Frau Nimptsch fordert zuletzt Lene auf: »Aber nu mach einen Tee, Lene, das Wasser kocht un bullert schon, un Erdbeeren und Milch sind auch da. Un auch saure. Jott, den armen Baron muß ja schon ganz jämlich [d.h. unwohl] sein. Immer ankucken macht hungrig, soviel weiß ich auch noch.« (S. 372)

Die Worte »soviel weiß ich auch noch« mit ihrem Rückblick in die Vergangenheit deuten nicht nur auf möglichen Hunger auf eine Mahlzeit; denn solch einen Hunger wird Frau Nimptsch auch im Alter noch empfinden können. An den »Hunger« des erotischen Begehrens kann sie sich dagegen jetzt nur noch in Gedanken erinnern. Dabei »weiß« sie aber »auch noch«, dass das reine »Ankucken« des oder der Geliebten nicht ausreicht und das Begehren nach einer Erfüllung strebt. Das kochende Wasser mag zudem mit seiner Hitze die Hitze bei einem solchen Begehren illustrieren. Und wie Botho sich jetzt an Erdbeeren und Milch laben darf, wird auch sein erotisches Begehren bald erfüllt werden. Noch am selben Abend schlägt er Lene einen längeren Ausflug vor. Es wird die »Landpartie« in Hankels Ablage sein, von der die folgenden Kapitel handeln.

b) Nun wird bei der Schilderung des Aufenthalts der Liebenden in Hankels Ablage in wohltdosierter Dezenz über die im engeren Sinne erotische Erfüllung explizit nichts mitgeteilt; dass die Liebenden dort eine gemeinsame Nacht verbringen, sagt genug. Implizit kam vorher bei den Geschehnissen im Dörrschen Anwesen allerdings wiederholt die Wirkungsmacht des Eros auch im sexuellen Bereich zur Sprache. Man hat in der Forschung inzwischen erkannt, dass Fontane nicht nur in der persönlichen Konversation, sondern auch in seinem dichterischen Werk mancherlei Anspielungen und Zweideutigkeiten in *Ericis* einbrachte, wobei mehreres mitgespielt haben wird: das Bestreben, die menschliche Lebenswirklichkeit vollständig und ungeschmälert zu bedenken, das gezielte *Contra* gegen die in der Gesellschaft heuchlerisch aufgebauten Tabus – noch über die positive Bewertung unstandesgemäßer Liebesbeziehungen hinaus – und das Vergnügen am sprachlichen und gedanklichen Spiel und am Witz aus einer bestimmten »Kiste«. Grundlegend sind hierzu die im selben Jahr (1998) nebeneinander erschienenen Beiträge von Christian Grawe und Norbert Mecklenburg.²²

²¹ Anders als Guthke (s. Anm. 3) S. 256 meinte, wird das Motiv später in Hankels Ablage von Isabeau nicht einfach wiederholt (S. 395). Man kann daher nicht mit Guthke behaupten, dass dadurch »ein ominöses Licht auf Bothos und Lenes Liebe fällt«.

²² Christian Grawe, »Die wahre hohe Schule der Zweideutigkeit«: Frivolität in Fontanes

Bei *Irrungen, Wirrungen* kann man die zuletzt zitierten Worte der Frau Nimptsch bereits zu dieser Art von Anspielungen rechnen. Es gibt hier aber noch sehr viel massivere Beispiele. »Der Interpret läuft«, wie Mecklenburg im Bezug auf Fontanes Erzählwerk insgesamt bemerkt, »natürlich Gefahr, sich selbst bloßzustellen, wenn er zweideutige Stellen eindeutig identifiziert und interpretiert.«²³ Doch mehrfach liegt die entsprechende Assoziationsmöglichkeit, wenn man sie erst einmal in Betracht zieht, so nahe, dass es keine allzu einseitige Fantasie braucht, um auf diese Spur zu kommen. Vor allem aber – und nur das soll im Folgenden gelten – lassen sich die jeweiligen Zweitbedeutungen auch lexikalisch nachweisen: in der Umgangs- oder Vulgärsprache sowie gelegentlich in der Fachsprache der Biologie.²⁴ Mit beidem war Fontane vertraut. Er hatte beim Militär gedient und »verbrachte« »[w]esenliche Teile seiner Freizeit [...] in Männergesellschaft«,²⁵ und er hatte als Apotheker gearbeitet.

In mehreren Fällen wird der Leser sogar darauf aufmerksam gemacht, dass es hier zugleich um sexuelle Dinge geht.

Beim Gerede der Frau Dörr geschieht dies, indem Lenes Reaktionen mit beschrieben werden. Wie Lene Botho erklärt, sagt Frau Dörr manchmal »sonderbare Dinge [...], die wie Zweideutigkeiten klingen und es auch sein mögen. Aber sie weiß nichts davon« (S. 343). Für Lene sind die möglichen Bezüge dagegen offenbar klar. Sie wird rot oder möchte, um aus den »Verlegenheiten« herauszukommen, das Thema wechseln (Belege im Folgenden).

Als Lenes Zeigefinger nach dem Knall des ersten der von Botho mitgebrachten Knallbonbons blutet, sagt Frau Dörr »entzückt«:

Das tut nich weh, Lene, das kenn' ich; das is, wie wenn sich 'ne Braut in'n Finger sticht. Ich kannte mal eine, die war so versessen drauf, die stach sich immerzu un lutschte und lutschte, wie wenn es wunder was wäre. (S. 336)

Romanen [erstmal 1998], in: Ders., »Der Zauber steckt immer im Detail«. Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976-2002, Dunedin 2002, S. 190 ff.; Norbert Mecklenburg im Kapitel »Zweideutigkeiten. Formen und Funktionen erotischer Anspielungen« in seinem Buch: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit, Frankfurt a.M. 1998, S. 228 ff.

²³ Mecklenburg (s. Anm. 22) S. 231.

²⁴ Lexika zur Umgangs- oder Vulgärsprache: Küpper (s. Anm. 10); Ernest Borneman, *Sex im Volksmund. Der obszöne Wortschatz der Deutschen*, Reinbek bei Hamburg 1974, 2 Bde., ohne Seitenzahlen. Bei Küpper ist jeweils auch mit notiert, ab wann der betreffende Sprachgebrauch für ihn nachzuweisen war; Borneman verzichtet auf diese Angaben.

²⁵ Zu letzterem Grawe, *Die wahre hohe Schule* (s. Anm. 22) S. 204.

Lene wird daraufhin wohl nicht nur »rot«, weil ihr versagt ist, Bothos »Braut« zu werden, sondern weil ein »Lutschen« am Finger an eine Sexualpraxis erinnern kann.²⁶

Als bei dem Abendspaziergang, den die Liebenden zusammen mit Frau Dörr unternehmen, das Gespräch auf die Ausstattung von Betten kommt, betont Frau Dörr: »Ich bin so mehr fürs Feste, für Pferdehaar und Sprungfedern, und wenn es denn so wuppt ...« (S. 364). Für Lene kann »diese Beschreibung etwas ängstlich« werden (S. 365), weil die Wörter »springen« und »Sprung« laut Umgangssprache auch an koitieren denken lassen,²⁷ wozu dann das Wort »wuppen« gut passt. Dass dies tatsächlich mit angesprochen sein kann, bestätigt Frau Dörr anschließend in ihrer plumpen Art, wenn sie sich nach einer Wendung des Gesprächs über den Storch auslässt, der die Kinder bringt (dazu noch unten nach Anm. 62).

Als sie wenig später eine kleine Erhöhung erreichen, sagt Frau Dörr: »Nun bloß da noch rauf, und dann setzen wir uns und pflücken Butterblumen und flechten uns einen Stengelkranz. Jott, das macht immer so viel Spaß, wenn man den einen Stengel in den andern piekt, bis der Kranz fertig is oder die Kette.« (ebd.)

Lene, der es, wie es heißt, »heute beschieden war, aus kleinen Verlegenheiten gar nicht herauszukommen«, versucht, diesen Redefluss mit »Wohl, wohl« zu dämpfen und Frau Dörr zum Weitergehen zu bewegen. Sie kann dabei an einen Brautkranz denken²⁸ oder an die beschwerliche Bindung, die eine Liebesbeziehung mit sich bringen mag – in *Stine* sagt Stine in der letzten Aussprache zu Waldemar, »ich mag keine Kette für dich sein, an der du dein Leben lang herumschleppst« (II/2, S. 551). Doch viel peinlicher muss Lene die Beschreibung des Flechtens sein: In der Umgangssprache konnte das Wort »Stengel« den Penis bezeichnen.²⁹ Und dass Fontane wirklich diese Bedeutung im Sinn gehabt haben kann, haben Renate Böschenstein und Gerhard Neumann unabhängig voneinander bereits für das Beispiel des Birnen-»Stengels« in *Frau Jenny Treibel* festgestellt.³⁰ Das »Pieken«, das nach den Worten von Frau Dörr »immer so viel

²⁶ Dazu auch Küpper (s. Anm. 10) S. 510; Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 36.4.

²⁷ Küpper (s. Anm. 10) S. 786 f.; Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 26.25.

²⁸ Damit erklärte ihre Verlegenheit Walther Killy, *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, München 1963, S. 203. Verfehlt allerdings der Gedanke: »Hoffnungslosigkeit, jemals für Botho den Brautkranz zu tragen«. Der stand ihr ohnehin nicht mehr zu; vgl. im Roman S. 433 und 474.

²⁹ So schon für die ältere Zeit DW (s. Anm. 10) Bd. 18, Sp. 2359f.; s. ferner Küpper (s. Anm. 10) S. 797; Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 1.73. Vgl. auch zum Wort »Stange« unten vor Anm. 41.

³⁰ I/4, S. 457 ff. Dazu Renate Böschenstein, *Storch, Sperling, Kakadu: eine Fingerübung zu Fontanes schwebenden Motiven [erstmalig 1995]*, in Dies., *Verborgene Facetten* (s. Anm. 3),

Spaß« macht, lässt sich damit in Zusammenhang bringen. Denn der einzelne Stengel wird dabei in die kleine Öse, die in den Stengel der nächsten Blume unter der Blüte hineingestochen wurde, eingeführt.³¹ Dazu ein weiteres Vergleichsbeispiel aus *Frau Jenny Treibel*: Als dort die Schmolke beim Abdecken des Tisches die »Teller und Bestecke« so zusammentut, dass »die Messer- und Gabelspitzen nach allen Seiten hin« herausstarren, und der alte Schmidt sie freundlich mahnt: »Pieken Sie sich nicht«, erwidert sie: »Nein, Herr Professor, von Pieken is keine Rede nich mehr, schon lange lang nich.« Ihr Mann ist vor einigen Jahren gestorben (I/4, S. 462 und 345).³²

Weniger deutlich, aber klar verifizierbar, ist Bothos eigener Hinweis auf eine solche Zweideutigkeit, als er für Lene und Frau Dörr die unverbindliche »redensartliche« Konversation in der höheren Gesellschaft nachmacht beziehungsweise parodiert (S. 338f.). Er möchte über »Morcheln« sprechen, und als Frau Dörr einwendet: »Über Morcheln, Herr Baron, das geht doch nicht«, erwidert er: »Oh, warum nicht, warum sollte es nicht gehen, liebe Frau Dörr? Das ist ein sehr ernstes und lehrreiches Gespräch und hat für manche mehr Bedeutung, als Sie glauben.« Im Unterschied zu Frau Dörr scheint ihm also die Zweideutigkeit des Wortes »Morchel« bewusst zu sein, und er hat – ähnlich wie seine Offizierskollegen bei derartigen Anzüglichkeiten – sein Vergnügen daran. Er erzählt:

Ich besuchte mal einen Freund in Polen, Regiments- und Kriegskameraden, der ein großes Schloß bewohnte, rot und mit zwei dicken Türmen, und so furchtbar alt, wie's eigentlich gar nicht mehr vorkommt. Und das letzte Zimmer war sein Wohnzimmer; denn er war unverheiratet, weil er ein Weiberfeind war ... Und überall waren morsche, durchgetretene Dielen, und immer, wo ein paar Dielen fehlten, da war ein Morchelbeet, und an all den Morchelbeeten ging ich vorbei, bis ich zuletzt in sein Zimmer kam.

Die Bezeichnung des Kameraden als »Weiberfeind« erklärt diesen – für den Eingeweihten verständlich – als Homosexuellen. Im Februar 1884 gab

S. 247ff., S. 262; Gerhard Kaiser, *Wozu noch Literatur? Über Dichtung und Leben*, 2. Aufl. Würzburg 2005, S. 29ff. – Es würde wohl zu weit gehen, diese Bedeutung auch für das »Stengelchen« bei Lenas Spiel mit der Erdbeere (wie oben vor Anm. 21) anzunehmen.

³¹ Schon im Altgriechischen konnte das Wort »kentron« (Stachel) als Ausdruck für den Penis gebraucht werden. Borneman (s. Anm. 24) nennt in Bd. 2, Ziffer 26.25 »mit dem Dorn pieken« als einen der vielen Ausdrücke für koitieren.

³² Mit Selbstverständlichkeit sieht in dem von Frau Dörr genannten »Pieksen« einen sexuellen Bezug Martin Lowsky in seinem für den Schulgebrauch bestimmten Beitrag: *Textanalyse und Interpretation zu Theodor Fontane, Irrungen, Wirungen*, Hollfeld 2011, S. 64.

es in Berlin zum Zweck der Männerprostitution einen »Ball der Weiberfeinde«.³³ Als in Fontanes *Der Stechlin* beim Stichwort Schloss Rheinsberg das Gespräch auf den langjährigen Schlossherrn Prinz Heinrich, den Bruder Friedrichs II., kommt, ist von seiner »Frauenfeindschaft« und Zugehörigkeit zu den »Weiberfeinden« die Rede (I/5, S. 132 f.); Prinz Heinrich war homosexuell orientiert.³⁴ Dass in dem verfallenen Schloss des Kameraden in den Lücken zwischen den Dielen Morcheln wachsen, hat einen Vorläufer in Fontanes *Vor dem Sturm*, wo es über den schlimmen Zustand des Schlosses Guse heißt, dass im linken Flügel aus den »zerbröckelten Dielen überall die Pilze hervorstüben« (I/3, S. 140). Aber weshalb nennt Botho dafür jetzt genau die Pilzart Morcheln? Linné hatte in seinem grundlegenden Werk über die Pflanzen die Morchel »Phallus« genannt, mit den Unterarten »Phallus esculentus« und »Phallus impudicus«.³⁵ Fontane kannte diese Benennungen sicher. Sie stehen auch in Adelungs *Deutschem Wörterbuch* sowie in Samuel Hahnemanns *Apothekerlexikon*.³⁶ Dazu können sogar die Dielen passen, wenn hier die spezielle Bedeutung in der Umgangssprache mit gilt, wonach »Diele« – so wie »Tille« oder »Dille« – eine Prostituierte bezeichnen kann.³⁷ Direkt formuliert, kann demnach das Ganze besagen: Im Schloss des homosexuellen Kameraden Bothos gedeihen die Phalli der Männerfreunde; weibliche Prostituierte können hier deshalb »fehlen«.³⁸

Als Frau Dörr danach geltend macht: »Aber man kann doch nicht immer von Morcheln sprechen«, antwortet Botho: »Nein, nicht immer. Aber oft oder wenigstens manchmal, und eigentlich ist es ganz gleich, wovon man spricht. Wenn es nicht Morcheln sind, sind es Champignons, [...]«

³³ Nach Martin Lücke, Männlichkeit in Unordnung. Homosexualität und männliche Prostitution in Kaiserreich und Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 2008, S. 11 f.

³⁴ Dazu Christoph Martin Vogtherr, Favoriten am Hof des Prinzen Heinrich, in: Prinz Heinrich von Preußen. Ein Europäer in Rheinsberg, Katalog der [gleichnamigen] Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Schloss Rheinsberg vom 4. August bis 27. Oktober 2002, Berlin 2002, S. 495/496.

³⁵ Carl von Linné, Caroli Linnaei [...] Species Plantarum, exhibentes plantas rite cognitatas, [...] Editio secunda, 2 Bde., Stockholm 1762/1763, Bd. 2, S. 1648.

³⁶ Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Zweyte [...] Ausgabe, 4 Bde., Leipzig 1793 ff., Neudruck Hildesheim / New York 1970, Bd. 3, Sp. 281 sowie Bd. 2, Sp. 681; Samuel Hahnemann, Apothekerlexikon. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe [1793 ff.], 2 Bde., Ulm 1966, Bd. 2,1, S. 208, Bd. 2,2, S. 241 und 280. Vgl. auch Küpper (s. Anm. 10) S. 611.

³⁷ Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1 sowie Bd. 2, Ziffer 48.2; Küpper (s. Anm. 10) S. 834.

³⁸ Damit erübrigt sich der Vorschlag von Eugène Faucher, Le langage chiffré dans *Irrungen* de Fontane, in: Études Germaniques 24, 1969, S. 210 ff., S. 217, das Motiv der »Morchel« sei wegen der Klangähnlichkeit des Wortes mit »morsch« gewählt.

Er unterstreicht damit also, dass Bezüge wie diese sehr wohl in den Gesprächen der Gesellschaft vorkommen. Und so bleibt auch bei der von ihm vorgeschlagenen Alternative die Sicht dieselbe, nur dass es nun um die weibliche Seite geht.

Champignons sind die bekanntesten unter den in der Biologie sogenannten »Hymenomyceten«, die ihre Sporen in einem »Hymenium« bilden. In Meyers Konversations-Lexikon der Zeit (Band von 1876) ist dies auch verzeichnet.³⁹ Dass Fontane, das Wortangebot nutzend, das Motiv des Champignons wirklich mit dem weiblichen Hymen in Zusammenhang brachte, bezeugt das Beispiel in *Cécile*. Am Ende ihrer Eröffnungen über die Vergangenheit von Cécile schreibt Eva Lewinski ausführlich über das Spezialgericht in Céciles Familie, die vornehmlich aus Rosinen hergestellten sogenannten »Pilzchen«. Sie sagt dazu zuletzt:

Inmitten des Schüsselchens aber lag, um auch das nicht zu verschweigen, eine besonders große Rosine, die nicht nur den ihr zuständigen Mandelfuß hatte, sondern auch noch von zwei horizontal liegenden und ebenfalls aus Mandelkern geschnittenen Speilerchen kreuzartig durchstoßen war. An den vier Spitzen dieser Speilerchen saßen dann ebenso viele kleine Korinthen und stellten das morceau de résistance her, das in der Sprache der Zachas [Name der Familie] »le Roi Champignon« hieß. Eine Bezeichnung, von der die Leute sagten, daß sich sowohl der Witz wie das damalige Französisch der Familie darin erschöpft habe. (I/2, S. 283 f.)

Die Wendung »morceau de résistance« ist im Französischen ein Ausdruck für das Hauptgericht bei einer Mahlzeit. Stellt man sich aber einmal konkret vor, wie dieser »morceau« hier aussah, kann man das Wort »résistance« auch anders, unmittelbar wörtlich verstehen und auf das, was sich hier in der Mitte des ungefähren Runds befindet, beziehen. Wieder direkt ausgesprochen: Ein weibliches Hymen kann »résistance« bieten. Eva Lewinskis Worte »um auch das nicht zu verschweigen« enthalten also nicht nur eine Art Entschuldigung für ihre Redseligkeit, sie können in zweiter Bedeutung auch besagen, dass sie einen eigentlich sonst beschwiegenen Sachverhalt berührt. Vor allem leuchtet ein, weshalb die Familie das besagte »Pilzchen« »Roi de Champignon« nennt; denn zum Champignon gehört das »Hymenium«. Der darin liegende »Witz« aber hat seine tiefere Pointe – ohne dass die Familie selbst daran zu denken braucht – in dieser Kombinationsmöglichkeit. Als in *Irrungen, Wirrungen* später bei den Ereignissen in Hankels Ablage das Wort »Champignon« noch einmal

³⁹ Meyers Konversations-Lexikon, Leipzig 1874 ff., Bd. 9, S. 191.

wiederkehrt, dürfte die gleiche Zweideutigkeit gelten. Nachdem Isabeau dem Wirt ihre Vorschläge für das Mittagessen gemacht hat, möchte sie mit den drei anderen Frauen im nahegelegenen Wald spazieren gehen. Sie sagt dazu: »Und vielleicht finden wir noch Champignons. Das wäre himmlisch. Die können dann noch an den Rehrücken, Champignons verderben nie was.« (S. 393) Für die höhere Prostituierte Isabeau gilt natürlich, dass Champignons und damit das »Hymenium« nie (mehr) etwas »verderben«. Es ist die gleiche Orientierung wie vorher in Balafrés Worten, als er – vordergründig im Bezug auf Schillersche Dramen – sagte: »Aber muß denn alles aus der ›Jungfrau‹ sein?« (S. 392)

Weitere Zweideutigkeiten dieser Art erscheinen wie andere Signale im Roman ohne besonderen Hinweis für den Leser, einfach als Elemente des Geschehens oder der Szenerie.⁴⁰ Es ist, als wenn es von vornherein gar nicht darauf ankäme, dass der Leser sie erkennt, und als wenn es genüge, dass sie – ungeachtet der groben Obszönität – vorhanden sind.

Bei den Mitteilungen zu Dörrens im zweiten Kapitel wird über ihr Haus gesagt, es habe »in Vor-Dörrenscher Zeit« »als bloße Remise zur Aufbewahrung von Bohnenstangen und Gießkannen, vielleicht auch als Kartoffelkeller gedient« (S. 323). Hier ist zu fragen: Weshalb sind von den vielen Gerätschaften, die in einer Gärtnerei gebraucht werden, ausgerechnet nur die Bohnenstangen und die Gießkannen genannt? Und nehmen die Gießkannen wirklich so viel Platz ein, dass sie eigens hervorgehoben werden müssen? Die Erklärung kann sehr direkt ausfallen: Stange und Gießkanne konnten in der Umgangssprache den Penis bezeichnen;⁴¹ und Bohnen galten schon in der Antike als besonderes Aphrodisiacum.⁴²

Auf das gleiche weist für die Gärtnerei ein Motiv, das nun wie zur besonderen Einschärfung immer wieder genannt wird: Die Gärtnerei hat »Spargelanlagen«; man erlebt Frau Dörr »beim Spargelstechen«, sie benutzt dazu einen »Spargelkorb« und so weiter (S. 324, 326-328, 333).⁴³

⁴⁰ Anders Grawe und Mecklenburg. Nach Meinung von Grawe, *Die wahre hohe Schule* (s. Anm. 22) S. 201 f. begegnen die Zweideutigkeiten bei Fontane vornehmlich in den Gesprächen. Mecklenburg (s. Anm. 22) konstatiert S. 235, dass »Zweideutiges in verbaler Kommunikation ergänzt wird durch zweideutige stumme Verhaltensweisen und Symptomhandlungen der Figuren«.

⁴¹ DW (s. Anm. 10) Bd. 17, Sp. 808 und Bd. 7, Sp. 7419; Küpper (s. Anm. 10) S. 791 und 296; Borneman wie Anm. 29. Vgl. auch zum Wort »Stengel« oben bei Anm. 29.

⁴² Pauly (s. Anm. 15) Bd. 1, Sp. 918; *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer, 10 Bde., Berlin 1927 ff., Neudruck mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller, ebd. 1986/1987 (im Folgenden abgekürzt HWA), Bd. 1, Sp. 1470.

⁴³ Als Botho Lene vom »Küchengarten« bei seinem heimatlichen Schloss Zehden erzählt, erwähnt er ebenfalls die »Spargelbeete« (S. 344). In Hankels *Ablage* verhandelt die Prostituierte

»Spargel« war in der Umgangssprache ein Ausdruck für den Penis,⁴⁴ und nach einem alten Volksglauben konnte Spargel bei Männern wiederum als Aphrodisiacum wirken.⁴⁵ In dem seit 1930 verbreiteten Schlager mit dem Text von Fritz Rotter »Veronika, der Lenz ist da« kann es demnach heißen: »die ganze Welt ist wie verhext, | Veronika, der Spargel wächst«. ⁴⁶ Wenn später in *Irrungen, Wirrungen* Isabeau bei ihren Verhandlungen mit dem Wirt über das Mittagessen zur Auswahl des Gemüses vor dem Braten sagt: »Spargel ist schon eigentlich zu spät, oder doch beinah« (S. 393), mag dies also – angesichts ihres schon etwas vorgerückten Alters und ihrer unschönen Korpulenz – auch mit der zweiten Bedeutung des Wortes eine sinnvolle Überlegung sein.

Damit noch nicht genug, finden sich schließlich selbst im Zusammenhang mit Lene drastische Anspielungen in dieser Richtung. Während ihrer Plätt-Arbeit am offenen Fenster erzählt sie Frau Dörr, wie ihre Beziehung mit Botho begann. Was sie plättet, wird nicht mitgeteilt. Ein besonderer Arbeitsvorgang wird dagegen genauer beschrieben (S. 328 f.). Frau Dörr hatte bereits wahrgenommen, »wie nach hinten zu« in der Stube »der kleine Plättofen glühte, der für neue heiße Bolzen zu sorgen hatte«. Als sie indirekt, aber in deutlicher Anspielung nach Botho fragt, wird Lene, wie es heißt,

noch röter, als sie schon war, und sagte: »Der Bolzen ist kalt geworden.« Und vom Plättbrett zurücktretend, ging sie bis an den eisernen Ofen und schüttete den Bolzen in die Kohlen zurück, um einen neuen herauszunehmen. Alles war das Werk eines Augenblicks. Und nun ließ sie mit einem geschickten Ruck den neuen glühenden Bolzen vom Feuerhaken in das Plätteisen niedergleiten, klappte das Türchen wieder ein und sah nun erst, daß Frau Dörr noch immer auf Antwort wartete.

Weshalb wird gerade die Plätt-Arbeit von Lene bedacht? Weshalb nicht eine Arbeit beim Nähen oder Sticken? Und weshalb richtet sich bei der Plätt-Arbeit der Blick gerade auf den Umgang mit den Bolzen? Schon allgemein das Plätten kann zugleich auf Sex deuten; in der Umgangssprache konnte »plätten« koitieren meinen.⁴⁷ In Fontanes *Der Stechlin* dürfte darauf verwiesen sein, als Dubslav sich mit der alten Buschen über deren

Isabeau mit dem Wirt über den Speiseplan beim Mittagessen, als dieser gerade mit der »Anlage neuer Spargelbeete« beschäftigt ist (S. 392). Dazu auch im Folgenden nach Anm. 46.

⁴⁴ Küpper (s. Anm. 10) S. 778; Borneman wie Anm. 29.

⁴⁵ HWA (s. Anm. 42) Bd. 1, Sp. 534.

⁴⁶ Text und vierstimmiger Satz etwa in: Eine kleine Melodie. Das Chorbuch für die Geselligkeit, hrsg. von Siegfried Bauer, München 1989, S. 118 ff.

⁴⁷ Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 26.25.

Tochter Karline unterhält: Bei Karlines lockerem Lebenswandel ist nicht klar, wer der Vater ihrer kleinen Tochter Agnes ist. Es geht ihr aber auch ohne Ehemann einigermaßen gut. Denn, so sagt die Buschen: »Se plätt'ümmer. Alle so'ne plätten ümmer.« (I/5, S. 226 f.) Noch deutlicher sind die Signale beim Bolzen für Lenes Plätteisen. Dass er glühen muss, stimmt mit der ohnehin herrschenden Hitze zusammen. Und dass die Hitze das Wirken des Eros begründen und begleiten kann, ist hier bei Lene auch zu erkennen, weil sie beim Gedanken an Botho »noch röter« wird. Ein direktes Zeichen bietet aber vor allem der Bolzen selbst, denn in der Umgangssprache war »Bolzen« ein Ausdruck für den Penis, zumal den erigierten Penis.⁴⁸ Darf man danach wagen, hier die möglichen Bezüge noch weiter zu verfolgen? Lene legt einen »neuen glühenden Bolzen« ein und betätigt dabei das »Türchen« – nicht das »Klappchen« oder die »Klappe« – ihres Plätteisens. Nach einer ersten Beziehung mit einem anderen Mann (S. 425) ist Botho, von dem sie gleich erzählen wird, ihr *neuer* Liebhaber. Und »Tür« war in der Umgangssprache eines der möglichen Wörter für das weibliche Geschlechtsteil.⁴⁹ Nach der plausiblen Argumentation von Christian Grawe ist in Fontanes *Der Stechlin* im Bezug auf die unglückliche Ehe-Erfahrung der Gräfin Melusine diese Bedeutung von »Tür« mit einiger Sicherheit eingebracht (I/5, S. 107 f.).⁵⁰

Freilich, dieses Anspielungsniveau passt durchaus nicht auf die Lene, die bei der Erinnerung der Frau Dörr an Botho »noch röter« wird und deren »feine Sinnlichkeit« sich im Zimmer in Hankels Ablage schon bei dem relativ harmlosen Bild »Si jeunesse savait«⁵¹ »wie von einer Verzerrung ihres eignen Gefühls beleidigt« fühlt (S. 386). Überhaupt wird man sich ernstlich fragen, ob nicht bei den festgestellten Signalen dieser Art die Grenze zur Geschmacklosigkeit zunehmend überschritten wird. Wie immer man aber auch dazu stehen mag, als Gesamteindruck bleibt zu resümieren: Die Wirkungsmacht des Eros ist beim gesamten Geschehen im Dörrschen Anwesen umfassend gegenwärtig, von der Herzensliebe bis zum Sex. Es knistert hier geradezu.

⁴⁸ Küpper (s. Anm. 10) S. 121; Borneman wie Anm. 29. – Vielleicht ist diese Bedeutung auch vorausgesetzt in der schaurigen Traumvision im Gedicht »Durch einen schwarzen, schwehlenden Schneckengang« in Arno Holz' *Phantasmus*, wenn das Ich über die Peinigung durch die »Meerkater« unter anderem sagt: »Schon hebt der Henker, eine [sic!] Mandril, seinen riesigen Plättbolzen.« (Arno Holz, *Phantasmus*, hrsg. von Gerhard Schulz, Stuttgart 1984, S. 87).

⁴⁹ Küpper (s. Anm. 10) S. 855, Ziffer 6 sowie S. 333; Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 1.66. Vgl. auch DW (s. Anm. 10) Bd. 21, Sp. 463.

⁵⁰ Grawe, *Die wahre hohe Schule* (s. Anm. 22) S. 198 f.

⁵¹ Abbildung bei: Bernd W. Seiler, Fontanes Berlin. Die Hauptstadt in seinen Romanen, 2. Aufl. Berlin 2011, S. 63.

DIE NÄHE DES TODES

Von Anfang an gehört zur Idylle im Dörrschen Anwesen als weiteres wirkungsmächtiges Element die Nähe des Todes. Renate Böschstein hat für diese Art von Idylle den Begriff »idyllischer Todesraum« geprägt und dafür eine Reihe von Beispielen aus der Dichtung des 19. Jahrhunderts angeführt. Ein besonderes Beispiel für Fontane war für sie dabei die Szenerie um Schloss Holkenäs in der Einleitung von *Unwiederbringlich*.⁵² Bei *Irrungen, Wirrungen* sind die einschlägigen Signale jedoch noch deutlicher.

Schon im Gesamteindruck kann das Dörrsche Anwesen zugleich als ein solcher »Todesraum« verstanden werden. Wie Botho später Herrn Franke erzählt, war er von Anfang an »von der Abgeschlossenheit und Stille«, die er dort vorfand, »entzückt« (S. 442). »Abgeschlossenheit und Stille« sind nicht nur Merkmale der Idylle, sondern können auch ein Dasein im Tod kennzeichnen. Die Wörter »abscheiden« und »abgeschlossen« sind geläufige Ausdrücke für »sterben« und »gestorben«. In Fontanes Ballade *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* sagt der alte Herr von Ribbeck, als er seinen Tod nahen fühlt: »Ich scheid nun ab«. (I/6, S. 255) In *Irrungen, Wirrungen* erzählt Botho später Käthe beim Belvedere im Park von Charlottenburg »von den Geistern abgeschiedener Kaiser und Kurfürsten«, die der General von Bischofswerder hier habe »erscheinen lassen« (S. 471). Zur Bedeutung von »Stille« sei an die Worte »Stille, wie des Todes Schweigen« in Schillers *Die Kraniche des Ibykus* erinnert, die Fontane in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* zitiert hatte (II/2, S. 198), sowie an die Wendung »Totenstille«, die Botho später im Bezug auf die Situation in Hankels Ablage gebraucht (dazu unten vor Anm. 77).

Dass bei Beginn der Handlung »statt der Strahlen«, die die Sonne »den ganzen Tag über herabgeschickt hatte, [...] bereits abendliche Schatten in dem Vorgarten« des Anwesens liegen (S. 319f.), passt gut dazu. Nach alter Tradition herrscht im Reich des Todes Schatten. Man mag dazu etwa an den Hades in der griechischen Mythologie denken oder an die Worte des Matthäusevangeliums, wonach die Menschen, die auf Erlösung warten, »am Ort und Schatten des Todes« sitzen (Matth. 4,16; Luther-Bibel). In *Irrungen, Wirrungen* erfüllt sich der Zusammenhang später beim Tod der Frau Nimptsch in ihrer neuen Wohnung auch konkret: Die Sonne scheint hell in ihre Stube, aber ihr Bett, in dem sie stirbt, liegt »im Schatten« (S. 431f.). In *Effi Briest* reicht der Zusammenhang über den ganzen

⁵² Renate Böschstein, *Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie: zwei Gestaltungsformen des Idyllischen in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts* [erstmalig 1986], in: *Dies., Verborgene Facetten* (s. Anm. 3) S. 135 ff., S. 136 ff.

Roman hinweg: Die einleitende Beschreibung der »Park- und Garten-seite« des Herrenhauses von Hohen-Cremmen bedenkt zunächst, was von dem durch den Seitenflügel bewirkten »breiten Schatten« alles erreicht wird; Endpunkt ist dabei das Rondell. Im letzten Kapitel erfährt man, dass Effi auf eigenen Wunsch in diesem Rondell begraben wurde; die am Anfang dort stehende Sonnenuhr hat man dafür entfernt (I/4, S. 7 und 294).

Auch die Wohngebäude auf dem Dörrschen Anwesen erweisen sich zugleich als Orte des Todes.

Für das Haus, in dem Frau Nimptsch und Lene wohnen, wird im einleitenden Absatz als erstes seine »Kleinheit« hervorgehoben; dann wird es »dies kleine Wohnhaus« genannt. Im zweiten Absatz, mit dem die Handlung beginnt, erscheint es einfach als »Häuschen«, wobei als kennzeichnendes Attribut wiederum die »Stille« herausgestellt wird, wenn es heißt, dass die »halb märchenhafte Stille« des Vorgartens »nur noch von der Stille des von der alten Frau Nimptsch und ihrer Pflgetochter Lene mietweise bewohnten Häuschens übertroffen wurde« (S. 319f.). Neben dem einfachen Wort »Haus« waren in der literarischen Tradition die Kombinationen »kleines Haus« oder »stilles Haus« mögliche Bezeichnungen für das Grab, den Sarg oder die Urne eines Toten.⁵³ Für Fontane zwei Vergleichsbeispiele: In den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* wird im Kapitel über das Havelland im Abschnitt über Falkenrehde ein schadhafter Sarg in einer Gruft beschrieben, bei dem »am Kopfende« »das verschließende Brettchen fehlte«. Dazu heißt es: »Es sah aus wie die offenstehende Tür eines kleinen Hauses.« (II/2, S. 351) In der Ballade *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* wird vom Grab des alten Ribbeck als von »dem stillen Haus« gesprochen (I/6, S. 256).⁵⁴ Später, nach dem Weg-

⁵³ Zu »Haus« und »kleines Haus« Belege bei: Eberhardt, Eichendorffs Taugenichts. Quellen und Bedeutungshintergrund. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs, Würzburg 2000, S. 461. Zu »stilles Haus«: Goethes Gedicht *Deutscher Parnaß* (Johann Wolfgang von Goethe, Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen [Weimarer Ausgabe], Abteilung I, 55 Bde., Weimar 1887 ff., Bd. 2, S. 30); Eichendorffs Gedicht *Frau Venus* (Joseph von Eichendorff, Werke, nach den Ausgaben letzter Hand [...], Textredaktion Jost Perfahl u. a., 5 Bde., München 1970 ff., Bd. 1, S. 220); Grillparzers *Lied Worte über Beethovens Grab zu singen* (Franz Grillparzer, Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, hrsg. von Peter Frank/Karl Pörnbacher, 4 Bde., München 1960 ff., Bd. 1, S. 182). Auch volkstümlich, so in einer Grabschrift in Hallein: »In diesem engen stillen Haus | Ruht er von den Geschäften aus.« (Marterltn und Grabschriften. Nach der Sammlung von Ludwig Hörmann hrsg. von Walter Schmidkunz, 5. Aufl. Erfurt 1941, S. 32).

⁵⁴ Nach Böschenstein, wie Anm. 9, bietet die Aura des Hauses mit der mütterlichen Frau Nimptsch noch aus einem tieferen Grund »the seduction of death«. Denn, so lautet ihre Begründung, »[t]he maternal world – as Fontane's contemporaries Bachofen, Keller, and Raabe pointed out – brings forth life but also takes it back into death.« Ob dieser Aspekt hier wirklich beteiligt ist?

zug von Lene und Frau Nimptsch, bemerkt der Erzähler, dass ihr früheres Haus bei Dörrs, »so poetisch es lag, nicht viel besser als ein Keller gewesen war« (S. 422). Als Ort in der Tiefe konnte ein dunkler Keller auch an die Unterwelt erinnern; Mephisto in Goethes *Faust* rechnet Keller »[z]ur Nachbarschaft der Unterwelt«. ⁵⁵

Über das Haus, in dem die Dörrs wohnen und das früher »eine bloße Remise« gewesen war, sagt der Erzähler abschätzig: »ein jämmerlicher Holzkasten« oder einfach »Kasten« (S. 322 f.). Nach Adelungs Wörterbuch und ebenso nach dem Grimmschen Wörterbuch ist ein Sarg ein »Kasten«. ⁵⁶ In Fontanes *Vor dem Sturm* sagt General Bamme beim Anblick eines »schwarze[n] Kasten[s]« mit einer »Zudecke darüber«: »Der reine Sarg.« (I/3, S. 673) ⁵⁷ Dabei hatte der Dörrsche »Holzkasten«, wie schon zitiert (oben vor Anm. 42), »in Vor-Dörrscher Zeit« unter anderem »vielleicht auch als Kartoffelkeller gedient«. Eine Remise hat eigentlich kein besonderes Untergeschoss. Offenbar kam es jedoch auf das Wort »Keller« an. Es ließ sich in der Verknüpfung mit Kartoffeln wie selbstverständlich unterbringen; denn für deren Lagerung war »Kartoffelkeller« nun einmal ein fester Begriff. Jedenfalls erhält das Haus dadurch – ähnlich dem Haus der Frau Nimptsch – auch Anteil an der Unterwelt. Dass es »beinahe fensterlos« ist, unterstreicht dies noch zusätzlich. In der Unterwelt herrscht nach gängiger Vorstellung Düsternis; beim Motiv des Schattens war schon daran zu denken. ⁵⁸

In verschiedenem Grade haben folgerichtig die Bewohner der beiden Häuser mit dem Tod zu tun.

Frau Nimptsch lebt schon bewusst auf den Tod zu. Sie spricht »gern von Begräbnissen« und hat genaue Vorstellungen von dem Kranz, der auf ihrem Grabe liegen soll (S. 371 f.). Zu Lenes Aussehen wird bei ihrem ersten Auftreten neben den Angaben zur Kleidung als einziges ihr »aschblonde[s] Haar« hervorgehoben (S. 327); und beim Gespräch der Offizierskameraden Bothos erscheint diese Haarfarbe als ihr besonderes Kennzeichen, wenn Wedell bemerkt, Botho sei »ins Aschfarbene gefallen«

⁵⁵ DW (s. Anm. 10) Bd. 11, Sp. 514; Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz u. a., Hamburg 1948 ff., Bd. 3, S. 157. Vgl. zu dem Motiv auch in Fontanes *Unterm Birnbaum*, I/1, S. 551.

⁵⁶ Adelung (s. Anm. 36) Bd. 3, Sp. 1281; DW (s. Anm. 10) Bd. 14, Sp. 1798.

⁵⁷ Im Übrigen nennt Frau Dörr das Haus der Frau Nimptsch auch einen »Puppenkasten« (S. 421).

⁵⁸ Denys Dyer, Botho von Rienäcker Lays a Wreath on Frau Nimptsch's Grave – Fontane's Narrative Mastery, in: *Connections. Essays in honour of Eda Sagarra*, hrsg. von Peter N. Skrine u. a., Stuttgart 1993, S. 71 ff., erklärt S. 78 den großen Hund, der das Dörrsche Anwesen bewacht, als »a sort of run-down Cerberus«.

(S. 362). Das sagt sicher etwas über ihr Wesen im Vergleich zu Käthe aus: Ihr herber Reiz (s. S. 375) unterscheidet sich vom strahlenden Reiz der »Flachsbildine« Käthe (S. 356, 361; s. auch S. 348 f. und 411).⁵⁹ Unabhängig davon mag darin zugleich eine Vorausdeutung auf die spätere Handlung liegen, als Botho versucht, die Erinnerung und Bindung an Lene zu tilgen, indem er ihre Briefe zu »Asche« verbrennt (S. 455). Asche ist aber überhaupt ein Zustand des potenzierten Todes. Seit alters wurden Tote verbrannt; und das Wort »Asche« konnte überhaupt als Zeichen für Sterben und Tod gebraucht werden.⁶⁰ Dazu kommt, dass Lene bei ihrem Leben und Arbeiten im Haus bei Frau Nimptsch blass wird. Der eintretende Botho beschließt seine über das schöne Sommerwetter hingeplauderten Worte mit der Mahnung: »Und Lene kann's auch brauchen, dass sie mehr draußen ist; sie wird mir sonst zu blaß.« (S. 334) Tote sehen bleich oder blass aus; das sagt auch das Wort »totenblass«.

Herr Dörr zeigt Züge des leibhaftigen Todes. Vorbild ist dafür offenbar das traditionelle Bild vom Tod als Gerippe. Das leitende Signal – dem auch seine magere Statur (S. 324) entspricht – ist Dörrs Name. Denn die Gestalt des Todes wurde vielfach als »dürr« vorgestellt; in Eichendorffs Totentanzgedicht *Der Kehraus* zum Beispiel erscheint die Figur des Todes, der beim Tanz »die Beine« »knacken«, als der »Dürre«.⁶¹ Damit stimmt zusammen, dass Herr Dörr bei dem von Botho angeregten Tanz den Takt auf dem Küchenbrett nicht mit dem ihm dafür gegebenen Löffel, sondern »mit seinem Knöchel« schlägt (S. 339). Bei den alten Darstellungen des Totentanzes spielt der Tod häufig ein Instrument, manchmal auch ein Schlaginstrument, wobei er im Einklang mit seiner Gestalt als Gerippe verschiedentlich einen Knochen als Schlegel benutzt.⁶² Dabei ist Herr Dörr nach den ungenierten Worten seiner Frau wirklich seinem realen

⁵⁹ Auch die strenge und zielstrebige Mathilde in Fontanes *Mathilde Möhring* hat aschblondes Haar (I/4, S. 578).

⁶⁰ Metzler Lexikon (s. Anm. 11) S. 22. Vgl. auch das Lenau-Zitat bei Fontane, II/2, S. 330. – Dass mit der Haarfarbe Lenes auf die Märchenfigur Aschenputtel angespielt sein könnte, erscheint danach sehr zweifelhaft. Für möglich hielt dies Ronald Speirs, »Un schlimm is eigentlich man bloß das Einbilden«: zur Rolle der Phantasie in »Irrungen, Wirrungen«, in: Fontane Blätter 39, 1985, S. 67 ff., S. 73. Eher könnten auf Aschenputtel Bothos Worte vom »goldene[n] Pantoffel« (S. 336) verweisen; so Hugo Aust, Theodor Fontane. Ein Studienbuch, Tübingen/Basel 1998, S. 119. Doch was hat Lene mit Aschenputtel wirklich gemeinsam?

⁶¹ Eichendorff (s. Anm. 53) S. 347 f. Weitere Beispiele für die ältere Literatur im DW (s. Anm. 10) Bd. 2, Sp. 1739 sowie in der Neubearbeitung des DW, Leipzig/Stuttgart 1983 ff., Bd. 6, Sp. 806.

⁶² Abbildungen bei Reinhold Hammerstein, Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben, Bern 1980, Nr. 139, 215, 333, 344/345. – Fontane kannte Totentanzdarstellungen; ein Zeugnis begegnet etwa in *Unwiederbringlich* (I/2, S. 575 f.).

Tode nahe; »vielleicht balde« kann ihn ein tödlicher Schlaganfall treffen (S. 329).

Frau Dörr wirkt neben ihrem Mann noch recht gesund und lebenskräftig. Aber sie kann und will kein Leben mehr weitergeben. In ihrer unverblühten Art sagt sie beim Anblick des Storchs: »Na, nach mir sieht er nich. Da könnt' er lange sehn. Und is auch recht gut so.« (S. 365) Dass auch Hans, der Sohn aus erster Ehe Dörrs, sich als todesnahe Figur präsentiert, wird noch im Folgenden (vor Anm. 65) zu bedenken sein.

DIE VERKNÜPFUNG VON EROS UND TOD

Die Signale für die Wirkungsmacht des Eros und die Signale für die Nähe des Todes, die nacheinander betrachtet wurden, gelten allerdings im Grunde nicht unabhängig voneinander, sondern gehören eng zusammen. Der Eros schließt den Tod mit ein, das eine kann aus dem anderen hervorgehen, oder anders, die Liebe von Botho und Lene hat gerade in dem gegebenen idyllischen Todesraum ihren Ort. In verschiedenen Versionen ist dies in die Darstellung aufgenommen.

Am Anfang der Liebesbeziehung wird noch Todesangst durch Eros abgelöst. Wie Lene Frau Dörr erzählt, lernte sie Botho kennen, als dieser und ein Kamerad sie und ihre Freundin bei ihrer Bootsfahrt vor dem bedrohlich auf sie zukommenden Dampfschiff retteten. Lene und ihre Freundin waren, als das Schiff sich näherte, »auf den Tod erschrocken«; da kamen die zwei Herren herangefahren und lenkten sie »aus dem Strudel heraus«. Als später die beiden Herren Lene und der Freundin anbieten, sie nach Hause zu begleiten, stimmt Lene »freiweg« zu; denn, so sagt sie, »der eine« – nämlich Botho – »gefiel« ihr (S. 330f.).

Im weiteren Verlauf dieses Gesprächs mit Frau Dörr folgt umgekehrt auf die offenen Bekenntnisse Lenes zu ihrer Liebe eine Erinnerung an Tod und Grab. Lene gesteht, wie glücklich es sie allein schon macht, wenn sie »nicht abwarten kann«, bis Botho »wieder da ist« (S. 332). Da erhält sie seinen Brief, in dem er seinen Besuch für den nächsten Tag ankündigt. Sie sagt dazu: »Ach, es ist so lange bis morgen. Ein Glück, daß ich Arbeit habe; je mehr Arbeit, desto besser. Und ich werde heut' nachmittag in Ihren Garten kommen und graben helfen. – Aber Dörr darf nicht dabei sein.« (S. 333) Da Herr Dörr »nicht dabei sein« darf, möchte sie also offenbar weiter mit Frau Dörr über Botho und ihre Liebe zu ihm sprechen. Aber weshalb will sie dabei Frau Dörr »graben helfen«? Weshalb will sie nicht etwa beim weiteren Spargel-Stecken oder einer besonderen Arbeit bei den Blumen oder Beeren helfen? Das Verb »graben« kann an das dazu-

gehörende Substantiv »Grab« erinnern. An späterer Stelle wird dieser Zusammenhang deutlich vorausgesetzt: Nach der Heirat von Botho und Käthe sieht Lene in der Stadt unverhofft die beiden in heiterem Geplauder auf sich zukommen und kann sich gerade noch vor ihnen verbergen. Das Erlebnis trifft sie so schwer, dass sie im Vorgarten eines nahen Hauses, in den sie sich mit letzter Kraft hineingeschleppt hat, ohnmächtig wird. »Als sie wieder erwachte, sah sie, dass ein halbwachsenes Mädchen, ein Grabscheit in der Hand, mit dem sie kleine Beete gegraben hatte, neben ihr stand und sie teilnahmsvoll anblickte« (S. 416). Das Mädchen könnte eigentlich auch Spielzeug für den Garten in der Hand haben. Das Grabscheit passt aber besser zur Situation Lenes, die sich soeben in einem todesähnlichen Zustand befand⁶³ und noch danach auf dem Heimweg »ohne Bewußtsein dessen« ist, »was um sie« vorgeht. Zwar hat das Mädchen damit »kleine Beete« gegraben. Im Wort »Grabscheit« ist das Wort »Grab« jedoch noch klarer präsent als im Verb »graben«. Bei Fontane begegnet ein »Grabscheit« mehrfach in diesem Bezug; nach einem Ausspruch des Herrn Kaulbars in *Quitt* kann ein »Grabscheit« sogar direkt an »Kirchhof und Dotengräber« erinnern (I/1, S. 405 f.).⁶⁴ Man kann somit folgern: Lene will Frau Dörr »graben helfen«, weil bei ihrer erwartungsvollen Vorfreude auf den Geliebten auch Empfindungen mitschwingen, die auf Grab und Tod weisen.

Bei anderen Motivkombinationen erscheinen Eros und Tod noch enger miteinander verknüpft.

Beim fröhlichen Tanz in der abendlichen Runde bei Frau Nimptsch (S. 339) kommt dieser beim Zuschauen »die Lust früherer Tage wieder« (wie oben nach Anm. 12). Aber es ergeben sich auch Gemeinsamkeiten mit einem Totentanz: Wie schon festgestellt, schlägt Herr Dörr, zugleich eine Gestalt des Todes, dazu »mit seinem Knöchel« den Takt. Der Dörrsche Sohn erscheint dabei zweifach in einem todesähnlichen Zustand: Er ist »noch immer verschlafen«, und er wird »maschinenmäßig und ganz nach Art einer Puppe hin- und hergeschoben«.⁶⁵

Nach den Anstrengungen beim Tanzen bittet Frau Dörr Lene um »was für Herz und Seele« (S. 340). Lene serviert darauf einen Punsch mit Kirschwasser, dem Mandelaroma zugesetzt ist. »Und im Nu füllte sich der Raum mit dem aufsteigenden Kirschmandelarom.« Die Kirsche galt in der

⁶³ Nach Grawe, *Irrungen, Wirrungen* (s. Anm. 4) S. 580, »stirbt« Lene hier »einen symbolischen Tod«.

⁶⁴ Vgl. ferner in *Unterm Birnbaum*, I/1, S. 462, 507, 551; in *Graf Petöfy*, I/1, S. 810.

⁶⁵ Der von Botho kommandierte »Pas de basque« ist mit seinen Hüpfen eigentlich für die korpulente Frau Dörr nicht geeignet. Ob der Name wegen der gleichen Vokale an »dans macabre«, die französische Bezeichnung für Totentanz, erinnern soll?

literarischen Tradition ebenso wie im Volksglauben als besondere Frucht »der Liebe und der Erotik«. ⁶⁶ So gewinnt auch in Fontanes *Grete Minde* Valtin von Grete den ersten Kuss, nachdem er für sie zwei Kirschen gepflückt hat (I/1, S. 10f.). Das Mandelaroma kann freilich eine tödliche Wirkung haben. Beim Punsch von Lene beruhigt man sich mit dem Gedanken, »ehe man sich mit dem Bittermandelgift vergifte, da müßte man doch schon was Ordentliches einnehmen, wenigstens eine Flasche« (S. 341). Daneben ist eine Erinnerung an den Tod ohnehin mit präsent: Als Botho vorher Frau Dörr wegen ihrer Anregung hochleben lässt und alle einstimmen, schlägt die Todesgestalt Herr Dörr wie schon vorher beim Tanz »wieder mit seinem Knöchel ans Brett«.

Bei ihrem anschließenden Spaziergang im Dörrschen Garten schreiten Botho und Lene »auf das Ende des Gartens zu, wo, zwischen zwei Silberpappeln, eine Bank« steht (S. 342). Botho schlägt vor, sich dort zu setzen. Aber Lene lehnt ab: »Nein, nicht jetzt«. Pappeln begegnen bei Fontane relativ oft, ohne dass man dabei immer eine spezifische Signalfunktion annehmen müsste. Hier bei der Szene im Garten kann man jedoch damit rechnen. Denn Silberpappeln wurden eigentlich eher als Zierbäume gebraucht, und man muss sich fragen, ob der so geizige und nur auf Gewinn bedachte Herr Dörr in seinem Garten wirklich solche Silberpappeln stehen haben kann. Pappeln waren beliebte Friedhofsbäume. So erinnert Fontane in *Vor dem Sturm* daran, dass am »Grabhügel Heinrichs von Kleist« zunächst Pappeln standen (I/3, S. 458); und in *Graf Petöfy* setzt man sich beim Besuch der Familiengruft der Petöfys zunächst in deren Nachbarschaft »auf eine zwischen zwei Pappeln stehende Bank« (I/1, S. 825 f.; Hervorhebungen hinzugefügt). Daneben erscheinen in *Ellernklipp* speziell Silberpappeln unmittelbar als Bäume des Todes: Nach dem Selbstmord des Heidereiters erlebt Hilde, wie dessen Leiche »dicht an der Stelle, wo die zwei Silberpappeln« stehen, herbeigetragen wird; und sie erinnert sich mit Grauen daran, dass gerade dort auch die Leiche des von ihm erschossenen Wilderers »herangeschleppt« worden war (I/1, S. 204f.). ⁶⁷ Für die Verknüpfung mit dem Eros ist die Szene in *Irrungen, Wirrungen* nun selber das beste Beispiel. Botho und Lene haben vorher die Beete mit Levkoien, Reseda und Thymian passiert und biegen danach in den Weg mit den Himbeerbüschen ein, wie schon gezeigt (oben bei Anm. 16 ff.), durchweg Signale für die Präsenz des Eros. Es bleibt allerdings offen, weshalb Lene sich »nicht jetzt« auf die Bank zwischen den Silberpappeln setzen und

⁶⁶ Metzler Lexikon (s. Anm. 11) S. 181 f. (daraus Zitat); Lurker (s. Anm. 15) S. 382; HWA (s. Anm. 42) Bd. 4, Sp. 1429.

⁶⁷ Vgl. auch Eberhardt (s. Anm. 53) S. 467; Metzler Lexikon (s. Anm. 11) S. 267 f.

lieber weitergehen möchte. Die Überlegung bietet sich an: Dieser Platz legt zugleich die Ahnung vom Hineinreichen des Todes in die Atmosphäre des Eros nahe, und Lene möchte die Beteiligung des Todes in diesem Augenblick lieber nicht spüren.

Deutlich ist das Nebeneinander von Tod und Leben angesprochen, als Lene am Schluss des gemeinsamen Abendspaziergangs der Liebenden mit Frau Dörr vorschlägt, ein Lied zu singen (S. 368). Frau Dörr nennt zunächst das Soldatenlied »Morgenrot«. Lene lehnt jedoch ab, weil der Inhalt ihr »zu traurig« ist. Sie zitiert dazu den letzten Vers der zweiten Strophe: »Morgen in das kühle Grab« – der Anfang des Liedes lautete bereits: »Morgenrot, | Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod?«⁶⁸ Tatsächlich klingt das von ihr dagegen vorgeschlagene Soldatenlied »Denkst du daran«, das dann »alle drei« mit Hingabe singen, anders. Zitiert wird daraus der vorletzte Vers der ersten Strophe »Ich denke dran, ich danke dir mein Leben«. ⁶⁹ Da es heißt, dass dies zuletzt noch »von der andren Wegseite her [...] im Echo widerhallte«, kann man annehmen, dass die drei das lange Lied nicht bis zum Ende singen und es bei der ersten Strophe belassen.⁷⁰ Doch geht es in dem Lied eben nicht nur um das »Leben«. In der fünften und letzten Strophe – gleich, in welcher der beiden möglichen Fassungen – ist ausdrücklich vom »Grab« beziehungsweise vom »Tod« die Rede.⁷¹

Zur Gesamtwürdigung dieser auf den ersten Blick überraschenden Befunde ist zu sagen: Die enge Verbindung von Eros und Tod war – nach dem Vorspiel in der Romantik, zumal in Novalis' *Hymnen an die Nacht* – in Fontanes Epoche und bis in das beginnende 20. Jahrhundert hinein ein drängendes Thema in Kunst und Literatur. Aus dem deutschen Bereich seien als berühmte Beispiele nur Wagners *Tristan und Isolde* und Thomas

⁶⁸ Text von Wilhelm Hauff, *Reiters Morgengesang*. Mit Noten (als *Reiters Morgenlied* mit der Lesart *Morgenroth*), in: Franz Magnus Böhme: *Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1895, Neudruck Hildesheim / New York 1970, S. 432.

⁶⁹ Die drei Punkte zwischen den beiden Sätzen im Text des Romans sollten vielleicht die Haltenote in der Melodie bei »dran« markieren.

⁷⁰ Als Botho dann bei seiner Fahrt zum Friedhof die Straßenmusikanten und das Dienstmädchen mit dem Liede hört, werden auch nur die letzten beiden Verse dieser ersten Strophe zitiert (S. 451).

⁷¹ In der ursprünglichen Fassung im Lied von Karl von Holtei aus seinem Drama *Der alte Feldherr* heißt es: »Vielleicht, daß ihr dereinst [...] | An Eures alten Feldherrn Grabe steht?« (Karl von Holtei, *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Jürgen Hein / Henk J. Koning, 2 Bde., Würzburg 1992 und 2009, Bd. 1, S. 40; entsprechend in: Böhme [s. Anm. 68] S. 82; dazu ebd. S. 81: »Seit 1826 in Deutschl. viel gesungen.«) – Andere Fassung: »Umfang' ich einst den Tod als Held und Mann, | Dann schließe mir die müden Augenlieder [sic], | Und scheidend sprich: Soldat, denkst du daran?« (Friedrich Karl Freiherr von Erlach [Hrsg.], *Die Volkslieder der Deutschen. Eine vollständige Sammlung der vorzüglichen deutschen Volkslieder [...]*, 6 Bde., Mannheim 1834 ff., Bd. 5, S. 593).

Manns *Der Tod in Venedig* hervorgehoben.⁷² In Fontanes Romanen werden die Werke Wagners und so auch der *Tristan* verschiedentlich in den Diskussionen der Figuren oder in einfachen Hinweisen und Anspielungen bedacht.⁷³ Dabei blieb Fontanes eigenes Urteil über Wagner allerdings reserviert.⁷⁴ Vor allem hat er offenbar nicht die besondere Vorstellung vom Liebestod geteilt, wie sie im *Tristan* und im *Tod in Venedig* vorgeführt wird, wo Isolde beziehungsweise Aschenbach am Schluss die letztgültige, ewige Erfüllung ihrer Liebe in ihrem Tode finden. Sein Roman *Stine*, dessen Handlung manche Gemeinsamkeiten mit *Irrungen, Wirrungen* aufweist, bietet dazu ein sprechendes Zeugnis. Die Liebesgeschichte endet zwar mit dem Tod Waldemars, und dieser verknüpft in seinem Abschiedsbrief an Stine im Rückblick auf ihre Begegnungen auch implizit Todesnähe und Glück, wenn er schreibt: »Die Stunden, die wir zusammen verlebten, waren, vom ersten Tage an, Sonnenuntergangsstunden, und dabei ist es geblieben. Aber es waren doch glückliche Stunden.« Doch das Eingehen in den realen Tod bedeutet für ihn, wie er fortfährt, den Verzicht »auf Hoffnung und Glück« (I/2, S. 558 f.).

In *Irrungen, Wirrungen* treffen sich die beiden Liebenden ebenfalls mehrfach zur Zeit des Sonnenuntergangs. Aber obwohl Schatten und Tod immer wieder mit gegenwärtig sind, endet ihre Liebe nicht mit dem Tod, sondern beide leben weiter. Lene weist den Gedanken, sich nach der Trennung das Leben zu nehmen, sogar ausdrücklich von sich, auch wenn sie sich danach sehnt, oben im Jenseits bei den Sternen »Ruh« von allen Schmerzen zu finden (S. 407 f.). Man könnte demnach zunächst vermuten, die vielfältigen Erinnerungen an den Tod seien zugleich soviel wie Vorausdeutungen auf das Ende der Beziehung. Doch die Perspektive reicht weiter. Zwei Äußerungen von Fontane helfen, sie zu erfassen.

In seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* hatte Fontane in dem Bericht über das Kloster Lindow geschrieben:

⁷² Vgl. Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin / New York 1973, S. 165 ff., besonders 172 ff. und 184 ff.; ferner Sammelband zu Thomas Mann: *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004*, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt a.M. 2005.

⁷³ Dazu etwa Eilert (s. Anm. 14) S. 501 ff. und 509 ff.; Hans Rudolf Vaget, *Fontane, Wagner, Thomas Mann. Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland*, in: Theodor Fontane und Thomas Mann. *Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997*, hrsg. von Eckhard Heftrich u. a., Frankfurt a.M. 1998, S. 249 ff., S. 262 ff.; Irene Schroeder, *Die unverhüllte Anspielung. Wagner als Chiffre für Sex bei Fontane*, in: *Entwürfe. Zeitschrift für Literatur* 5, 1999, S. 89 ff.

⁷⁴ Vgl. Vaget (s. Anm. 73) S. 271.

Die schönsten Teile dieser Parkwiese sind die, wo begraben wird. Von dem richtigen Gefühl ausgehend, daß Leben und Tod Geschwister sind, die sich nicht ängstlich meiden sollen, hat man hier die *Spiel-* und *Begräbnisplätze* dicht nebeneinander gelegt und dieselben Blumen blühen über beide hin. (II/1, S. 486; Hervorhebungen original)⁷⁵

Danach gehören also das Leben – auch mit seiner wunderbaren Kraft der Liebe – und der Tod als »Geschwister« wesentlich zusammen. Ihre Gemeinsamkeit verleiht dem Leben einen tieferen Wert. Oder anders: Durch die gleichzeitige Orientierung auf den Tod, sei sie bewusst oder unbewusst, gewinnt das Leben und damit die Liebe mehr Tiefe und Intensität.⁷⁶

Im Brief an seinen Sohn Theodor vom 9. Mai 1888 erklärte Fontane diesem, wie man mit unvermeidlichen Konflikten und Problemen im Leben fertig werden könne:

Das den Dingen scharf ins Gesicht sehn ist nur momentan schrecklich, bald gewöhnt man sich nicht nur daran, sondern findet in der gewonnenen Erkenntnis, auch wenn die Ideale darüber in die Brüche gingen, eine nicht geringe Befriedigung. Die höchste Ruhegebung aber kommt einem aus dem memento mori, und eine Viertelstunde auf dem Lichtenfelder Friedhof rückt einen immer wieder zurecht. (IV/3, S. 602 f.)

Lene will auch in ihrem Liebesglück »den Dingen scharf ins Gesicht sehn«. Im klaren Wissen, dass es in absehbarer Zeit ein Ende haben wird, sagt sie zu Botho: »Man muß allem ehrlich ins Gesicht sehn und sich nichts weismachen lassen und vor allem sich selber nichts weismachen.« (S. 346) Zwar kann sie ihren Tod, wie sie später bekennt, noch »abwarten« (S. 408). Aber wenn sie »allem« in ihrem Leben »ehrlich ins Gesicht sehen« will, schließt dies ebenso den Blick auf Tod und Sterben mit ein. Das kann ihrer Liebe bei aller Leidenschaftlichkeit zugleich die »Ruhegebung« schenken, von der Fontane seinem Sohn schrieb; denn sie war, wie Botho sich nach seiner Heirat mit Käthe wehmütig erinnert »vernünftig und leidenschaftlich zugleich« (S. 455).

⁷⁵ Diesseitig ausgerichtet, aber pervertiert sieht Gordon in *Cécile* angesichts des Jagdsschlusses von Todtenrode (!) die Verknüpfung von Tod und Leben im lockeren Lebensstil der »Duodezfürsten«. Er unterstellt diesen das Motto: »Je mehr Tod, je mehr Leben.« Denn, so fügt er hinzu: »Erst die Strecke mit dem erlegten Wild, und dann Bacchus, und dann Eros der göttliche Knabe.« (I/2, S. 218 f.)

⁷⁶ Meine Suche nach entsprechenden Vorläufern oder Parallelen in der übrigen Literatur war bisher vergeblich. Überlegungen dazu aus der Sicht der neueren Theologie bringt Wilhelm Dantine, *Der Tod – eine Herausforderung zum Leben. Erwägungen eines Christen*, Gütersloh 1980, besonders S. 31 und 124 f.

Dabei kann man diese Verknüpfung von Tod und Leben überhaupt als einen leitenden Gedanken für *Irrungen, Wirrungen* annehmen. Er begegnet nicht nur bei den Ereignissen im Dörrschen Anwesen. In Hankels Ablage kann es gleichfalls nebeneinander Todesnähe und buntes Leben geben. In der Plauderei Bothos mit dem Wirt am ersten Abend kommt dies ausdrücklich zur Sprache. Nach Bothos Eindruck ist es dort sehr »einsam«, von den vorbeifahrenden Spreekähnen wirkt auf ihn schon »jeder wie ein Gespensterschiff«, und er resümiert: »Eine wahre Totenstille.« Der Wirt möchte das nur zum Teil gelten lassen. Durch die Gäste herrscht manchmal Hochbetrieb; und über die besonderen Ausflugstage in der Wintersaison sagt er: »Da sollten Sie das Leben hier sehen« (S. 382–384). Explizit ist dann der Gedanke auch in der Handlung um Gideon Franke eingebracht: Von den drei Spielen, die er aus Freundlichkeit mit der alten Frau Nimptsch spielt, wird als erstes das simple Kartenspiel »Tod und Leben« genannt (S. 424).

Eine besondere Veranschaulichung und Bestätigung findet der Gedanke schließlich, als Botho mit der Droschke zum Friedhof fährt, um dort beim Grab der inzwischen verstorbenen Frau Nimptsch den ihr versprochenen Kranz niederzulegen. Man hat diese Fahrt verschiedentlich als »Unterweltsfahrt« gedeutet.⁷⁷ Dabei ist hier ein Signal noch hinzuzufügen: Die Droschke wird von einem müden Schimmel gezogen, der, wie Botho zuletzt dem Kutscher ans Herz legt, unbedingt »besser raus«-gefüttert werden muss (S. 453). Im Volksglauben waren Schimmel bevorzugte Pferde der Geister, und die Gestalt des Todes konnte »auf einem mageren Schimmel« reiten.⁷⁸ Zunächst illustriert jedoch die »bunte, hier und da groteske Szenerie«, die Botho in einer der durchfahrenen Straßen wahrnimmt, das enge Nebeneinander und Miteinander von Leben und Tod. »Mitten unter« den »Vergnügungslokalen und mit ihnen abwechselnd« liegen Werkstätten von Steinmetzen, die für den Friedhof arbeiten; und in stetem Wechsel

⁷⁷ Christine Hehle, *Unterweltsfahrten. Reisen als Erfahrung des Versagens im Erzählwerk Fontanes*, in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen/Helmuth Nürnberger, 3 Bde., Würzburg 2000, Bd. 3, S. 65 ff., S. 71 f.; vertieft von Böschenstein, *Fontane's Writing* (s. Anm. 9) S. 433 f. Weniger überzeugen kann daneben Gisa Frey, *Der Passionsweg des Botho von Rienäcker*, in: *Fontane Blätter* 59, 1995, S. 85 ff. – James N. Bade, *Botho's Trip to the Cemetery. The Poetic Landscape in Irrungen, Wirrungen*, in: *Seminar* 37, 2001, S. 129 ff., komprimiert in: ders., *Fontane's Landscapes*, Würzburg 2009, S. 89 ff., verfolgt dazu allgemeiner die möglichen Motivverflechtungen mit der übrigen Handlung.

⁷⁸ HWA (s. Anm. 42) Bd. 9 N., Sp. 167 ff. (daraus Zitat Sp. 168). 1888 erschien Storms *Schimmelreiter*. – Ein anderer Bedeutungsbezug gilt sicher, als Lene auf dem Korso in der Umgebung Bothos eine »schöne Blondine« mit »zwei Schimmeln« sieht (S. 348 f.). Sie benennt den Bezug selbst: »Als Kind hätt' ich gedacht, es müß' eine Prinzessin sein«.

sieht man die eigentlich »untereinander im tiefsten Gegensatz stehenden« Reklametexte und -bilder wie: »Fräulein Rosella das Wundermädchen, lebend zu sehen; Grabkreuze zu billigsten Preisen« und so weiter (S. 449; Hervorhebung hinzugefügt).⁷⁹

Dass die Fahrt dabei insgesamt in Parallele zum Höhe- und Wendepunkt in der Liebesgeschichte von Botho und Lene gesehen werden kann, signalisiert die implizite Reminiszenz an die gemeinsame »Landpartie« (S. 373) nach Hankels Ablage. Am Schluss der Fahrt gibt Botho dem Kutscher der Droschke noch etwas »extra« mit der Begründung: »War ja 'ne halbe Landpartie«, worauf der Kutscher erwidert: »Na, man kann's auch woll vor 'ne ganze nehmen.« (S. 453)

DIE AUSSICHT AUF DAS ENDE DES LIEBESGLÜCKS BOTHOS UND LENES

Bothos und Lenes Liebesglück liegt außerhalb der die Gesellschaft tragenden »Ordnung«. Es steht jedoch für beide fest, dass diese Ordnung einmal wieder zur Geltung kommen muss. Botho will es eine Zeit lang nicht richtig wahrhaben. Lene ist sich dagegen von vornherein darüber im Klaren und spricht dies Botho gegenüber auch offen aus; eine dieser Äußerungen wurde eben bereits zitiert (nach Anm. 76; weitere Beispiele S. 345, 348). Daneben weisen einige Signale im Geschehen darauf hin.

Deutlich ist die Aussage natürlich beim Text des zweiten von Bothos mitgebrachten Knallbonbons: »Wo Amors Pfeil recht tief getroffen, | Da stehen Himmel und Hölle offen.« (S. 336) Liebesglück und -unglück hängen demnach zusammen.

Implizite Signale begegnen insbesondere beim Abendspaziergang der Liebenden zusammen mit Frau Dörr.

Anfangs sehen sie hier in der Ferne, wie am Rande der Vorstadt »Decken und Teppiche« geklopft werden, »so daß der Weg drüben alsbald in einer Staubwolke« liegt (S. 364). Staub erscheint schon in der Bibel als ein Element der Nichtigkeit und Vergänglichkeit. Nach den Worten von Psalm 103,14 (Luther-Bibel) ist der Mensch im Leben und Sterben nur »Staub«. Gryphius' bekanntes Sonett *Es ist alles eitel* erklärt den Menschen als »schlechte Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Wind«.⁸⁰ Für Fontane bie-

⁷⁹ Hehle (s. Anm. 77) verfehlt die tiefere Dimension, wenn sie Bothos Eindrücke und Erlebnisse insgesamt als »ridikül« bezeichnet – nachdem laut Erzähler das Fräulein, das ihm die Grabkränze verkaufte, »etwas ridikül Parzenhaftes hatte« (S. 448).

⁸⁰ Andreas Gryphius, Werke in einem Bd., ausgewählt und eingeleitet von Marian Szyrocki, 2. Aufl. Berlin / Weimar 1966, S. 5.

tet sich ein Vergleichsbeispiel aus *Schach von Wuthenow* an. Als Schach nach längerer Abwesenheit ins heimatliche Schloss zurückkehrt, möchte er zunächst auf einem alten Sofa nächtigen. Der Diener versucht, dieses mit einem »Ausklopfer« »aus dem Größten herauszubringen«. Und als fortgesetzt dichter Staub aufsteigt, sagt Schach heiter: »Störe den Staub nicht in seinem Frieden.« Sofort fällt ihm jedoch der »Doppelsinn« seiner Worte ein, und er gedenkt seiner Eltern in der Familiengruft (I/1, S. 643).

Als Botho, Lene und Frau Dörr danach von Wilmersdorf her die Geräusche aus einer Kegelbahn hören, beeindruckt Lene die anderen mit ihrer Fähigkeit, allein durch genaues Hinhören den Gang der Würfe beurteilen zu können (S. 366). Stolz sagt sie zu Botho: »Sieh, Botho, ich weiß so gut Bescheid damit (denn als Kind wohnten wir auch neben einer solchen Tabagie [Lokal mit Kegelbahn]), daß ich, wenn ich die Kugel bloß aufsetzen höre, gleich weiß, wieviel sie machen wird.« Die Kugel galt seit alters als ein Sinnbild für das Glück mit seiner Unbeständigkeit.⁸¹ Lenes folgende Urteile über zwei besondere Kegelwürfe passen in der Tat zugleich gut auf ihre Liebesbeziehung mit Botho. Das erste Urteil lautet »Sandhase«. In der Kegler-Sprache war dies der Ausdruck für einen Fehlwurf.⁸² Für sich genommen, konnte »Sand« nach dem biblischen Gleichnis von dem »törichten Manne [...], der sein Haus auf den Sand baute« (Matth. 7,26; Luther-Bibel), als Element der Unsicherheit und Unzuverlässigkeit verstanden werden.⁸³ Der Hase aber galt wegen seiner Fruchtbarkeit schon in der Antike als Tier des Eros;⁸⁴ als Botho bei seinem Ausritt nach dem entscheidenden Brief seiner Mutter über seine Beziehung zu Lene nachgrübelt, kreuzt auch plötzlich ein Hase seinen Weg (S. 404). Lenes nächstes Urteil »Alle neun« meint beim Kegeln das Gegenteil des »Sandhasen«, den vollen Erfolg des Wurfes, bei dem »alle neun« Kegel umfallen; wie es weiter dazu heißt, »gab es drüben ein Fallen«. Auf ihre Liebesbeziehung mit Botho übertragen, kann das jedoch besagen: Großes Glück ist mit »Umfallen«, der Wende zum Nicht-Glück, verbunden.

Bei dem Signal am Ende des vorher geschilderten Abendspaziergangs Bothos und Lenes im Dörrschen Garten reicht das Bedeutungsangebot noch weiter.

⁸¹ DW (s. Anm. 10) Bd. 11, Sp. 2535; HWA (s. Anm. 42) Bd. 5, Sp. 755; Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematis des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart 1970, S. 19 ff.

⁸² DW (s. Anm. 10) Bd. 14, Sp. 1766.

⁸³ Aufgenommen etwa im bekannten Choral »Wer nur den lieben Gott lässt walten« von Georg Neumark.

⁸⁴ Pauly (s. Anm. 15) Bd. 2, Sp. 952; HWA (s. Anm. 42) Bd. 3, Sp. 1505 f.

Botho und Lene beobachten, wie aus dem »Zoologischen« eine »Rakete« nach der anderen aufsteigt und zerstiebt (S. 345). Weshalb die Raketen dort gezündet werden, wird nicht gesagt; es genügt, dass die beiden sie sehen. Feuerwerk galt nach verbreiteter Auffassung als Sinnbild der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit von irdischem Glanz und Glück. Arthur Schnitzler fasste dies in seinem Gedicht *August 1886* zusammen, wenn er schrieb: »Und in dem mächtigen Nebel | Raketen stiegen hinan, | Die flirrten und knallten und starben, – | Wie Menschenglück und Wahn.«⁸⁵ Als in Fontanes *Unwiederbringlich* Graf Holk in Gedanken seine Beziehungen zur Gräfin Ebba und zu seiner Frau Christine vergleicht, sagt er sich: »Ebba war eine Rakete, die man, solange sie stieg, mit einem staunenden ›Ah‹ begleitete, dann aber war's wieder vorbei, schließlich doch alles nur Feuerwerk, alles künstlich« (I/2, S. 698). In *Irrungen, Wirrungen* wird die Vergänglichkeit der Raketenpracht auch betont mit vermerkt, wenn es dazu heißt, »bis es mit einem Male vorbei war«.⁸⁶ Ja, es folgt noch eine Anwendung des Bildeindrucks, wenn Lene feststellt, dass sich ihr Wunschtraum, die Liebesbeziehung mit Botho einmal ganz offen vor der Gesellschaft bekennen zu können, nie erfüllen wird (S. 346). Es gilt deshalb implizit ebenso hierfür, wenn sie anschließend – jetzt im Bezug auf die vom »Zoologischen« herübertönende Musik – sagt: »Aber es wird kalt, und drüben ist es auch vorbei. Das ist das Schlußstück, das sie jetzt spielen.«

Dabei werden die Farbeffekte der Raketen nicht bei deren Aufstieg, sondern erst danach genannt: »[B]is es mit einem Male vorbei war und die Gebüsche drüben in einem grünen und roten Lichte zu glühen anfangen.« Die beiden Farben geben demnach der Bildaussage noch einen zusätzlichen Akzent. Tatsächlich ist das Bild dadurch mit den beiden so vielfältig signalisierten Grundfaktoren in der Liebesbeziehung Bothos und Lenes verknüpft: der Wirkungsmacht des Eros und der Nähe des Todes. Denn zum einen ist – wie am Anfang dieses Spaziergangs noch einmal in Erinnerung gerufen wird – der kleine Turm über der Dörrschen Behausung, in dem die Tauben, also Vögel der Venus, wohnen (dazu oben bei Anm. 15), grün und rot angestrichen (S. 341 sowie 319). Zum anderen erscheint die Droschke, mit der Botho später zum Friedhof fährt, »hellgrün mit rotem Plüschsitz« (S. 446).

⁸⁵ Arthur Schnitzler, *Jugend in Wien. Eine Autobiographie*, hrsg. von Therese Nickl/Heinrich Schnitzler, Wien/München [usw.] 1968, S. 243. Vgl. etwa auch im Bezug auf Eichendorff und mit einem Beispiel bei Abraham a Sancta Clara Eberhardt (s. Anm. 53) S. 690f.

⁸⁶ Treffend in dieser Richtung bereits Bade (s. Anm. 77) S. 134 bzw. S. 94: »The image itself speaks of finality«.

Für die Auswahl gerade dieser Farben bietet sich als übergreifende Erklärung an: Grün und Rot sind besonders profilierte Komplementärfarben, und Fontane kannte die »Komplementärfarbenesetze« (s. *Stine*, I/2, S. 480). Die Kombination der beiden Farben kann somit als ein spezielles Bild für das im Roman vorgeführte Neben- und Miteinander der Gegensätze im Erleben der Liebenden – wie überhaupt in allem Geschehen – verstanden werden.⁸⁷ Mehrfach wird dies Neben- und Miteinander auch ausdrücklich benannt. Laut Text des zweiten Knallbons Bothos »stehen« in der Liebe »Himmel und Hölle offen« (wie oben, Anfang des Abschnitts). Botho findet im Rückblick bei seiner Liebesgeschichte mit Lene »[d]as alte Lied« bewahrheitet: »Viel Freud, viel Leid.« (S. 455) Und auf seiner Fahrt zum Friedhof sieht er Reklamebilder und -texte, die »untereinander im tiefsten Gegensätze« stehen (wie oben vor Anm. 79).

Mit der wiederholten Nennung der Farben werden also nicht nur Querverbindungen innerhalb des Geschehens hergestellt, sondern es wird zugleich auch ein das Geschehen durchwirkender leitender Aspekt eingeschärft – eine zweifache »Finesse«.

⁸⁷ Nicht zu akzeptieren ist danach die These von Eugène Faucher, Farbsymbolik in Fontanes »Irrungen Wirrungen«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 92, 1973, Sonderheft: Theodor Fontane, S. 59 ff., insbesondere S. 61 ff., Fontane sei hier – ebenso wie bei den anderen Farben im Roman – letztlich von Goethes Farbenlehre ausgegangen. – Nach Hertling (s. Anm. 4) S. 35 weisen die Farben (im traditionellen Sinne) auf »immerwährende Liebe und Hoffnung«. Klar gegen das Motiv »Hoffnung« spricht jedoch die Verbindung der Farben mit den Raketen.