

---

Elisabeth Petereit

## Angstapparate und Schreckensbilder

*Boccaccios »Dekameron« in Fontanes »Effi Briest«<sup>1</sup>*

---

Komparatistische Untersuchungen zu Fontanes *Effi Briest* haben immer wieder Flauberts *Madame Bovary* herangezogen, mit der Effis Name unter anderem die Initialen teilt. Flauberts Roman, der inzwischen 31 Mal ins Deutsche übersetzt wurde, scheint auch Pate zu stehen, wenn man *Effi Briest*, im Ausland bekanntlich kaum zur Kenntnis genommen, zur Weltliteratur erklärt.<sup>2</sup> Schließlich behandeln beide Werke das gleiche Thema: die »Zwangslage« einer Frau,<sup>3</sup> die aus einer lieblosen und vor allem langweiligen Ehe in den Ehebruch flüchtet. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird aber weitaus weniger auf den Ehebruch Effis mit Major Crampas gelenkt – der in ein paar Spaziergängen und einer diskret erzählten Schlittenfahrt abgehandelt wird –, im Fokus steht vielmehr Effis angstgeprägte und gespenstisch anmutende Ehe mit dem Baron von Innstetten. Auf der Textoberfläche erscheinen die Verhältnisse dabei recht klar: die siebzehnjährige Effi, ein wildes und ungestümes, sympathisches »Naturkind« (41), wird zu Beginn des Romans mit dem deutlich älteren Baron von Innstetten verheiratet, der einst erfolglos um deren Mutter warb, zu der er – glaubt man Effis Vater – auch besser »gepasst« (41) hätte. Denn Innstetten ist ein »Mann von Grundsätzen« und »Prinzipien« (38), die von Luise von Briest geteilt werden, während Effi selbst und der Vater die Regeln des gesellschaftlichen Lebens weniger eng sehen. Nach einer Hochzeitsreise nach Italien beginnt die arrangierte Ehe in dem kleinen Ort Kessin, einer Seestadt in Hinterpommern. Die Kessiner Zeit wird für Effi zur »Unglückszeit: Es mangelt ihr an gesellschaftlichem Umgang, sie ist wegen der häufigen Abwesenheiten ihres viel beschäftigten Mannes oft allein, vereinsamt folglich und wird von Ängsten geplagt. »Drehpunkt« der Geschichte ist – wie Fontane selbst vermerkt – ein im Haus spukender Chinese,<sup>4</sup> für den es im Text nur eine einzige plausible – das heißt nicht-phantastische – Erklärung gibt, nämlich die, die vom Verführer nahegelegt wird: Innstetten selbst betätigt sich als disziplinierender Erzieher seiner jungen, naturhaften Frau und habe zu diesem Zweck einen »Angstapparat aus Kalkül« (157) geschaffen, der die junge und oft allein gelassene Ehefrau auch während seiner zahlreichen beruflich bedingten Abwesenheiten im Zaum halten soll.

I.

Die folgende Lektüre will sich diesem inhaltlichen und poetologischen »Drehpunkt« des Romans über einen verdeckten Intertext annähern. Den suggestiven Formeln eines »Erziehens durch Spuk« (156) und eines grausamen »Angstapparats aus Kalkül« (157) wird im Folgenden detailliert nachgegangen. Im Gegensatz zu den meisten der bisherigen Interpretationen sollen diese Formeln jedoch nicht dazu dienen, den »Spuk« im Zentrum eines realistischen Gesellschaftsromans zu rationalisieren und in der durch Crampas suggerierten Erklärung eines »grausamen« (348) Innstetten zu begründen. Der phantastische Chinesenspuk soll vielmehr im Anschluss an eine Lektüre Christian Begemanns in seiner Unerklärlichkeit aufrecht erhalten bleiben.<sup>5</sup> Die Formel der gespenstischen Erziehungsehe wird im Folgenden dabei auf einen Intertext zurückgeführt, der in der Verführungsepisode – verdeckt – zur Sprache kommt. Der »Angstapparat aus Kalkül« – so die hier vertretene These – ist genau genommen doppelt vorhanden, es handelt sich um Angstapparate, die die gespenstische Ehe kennzeichnen, aber auch die Verführungsgeschichte.

Dass Fontane mit Vorliebe zitiert und dabei auch verdeckte Zitate wirken lässt, haben vor allem die Arbeiten von Paul Irving Anderson zu Fontanes »Versteckspiel« gezeigt.<sup>6</sup> Für *Effi Briest* hat beispielsweise Gerhart von Graevenitz den *Erlkönig* als ein solches verdeckt wirkendes Zitat ausgemacht.<sup>7</sup> In der Verführungsepisode kommt diesem eine besondere Bedeutung zu, denn die Verführung Crampas' ist, wie oft bemerkt wurde, »eine Verführung durch Poesie«.<sup>8</sup> Bei gemeinsamen Spazierritten am Strand erzählt Crampas Effi von Gedichten Heines, die Effi durch ihre Schwärmerei von Liebe, Leben und Romantik genau das bieten, was ihr in ihrer leblosen und angstgeprägten Ehe fehlt. Zur Sprache kommen dabei Heines *Seegespenst*, *Du hast Diamanten und Perlen*, *Deine weichen Lilienfinger*, *Carl I.*, *Vitzliputzli* und in der von Crampas erzählten Geschichte von Pedro dem Grausamen das Gedicht *Spanische Atriden*. Warum der *Vitzliputzli* und *Spanische Atriden* Effi zu romantischen Gefühlen bewegen sollen, bleibt dabei zunächst unklar, denn von Vitzliputzli erzählt Crampas eine Opferszene, bei der »zwanzig, dreißig Spanier« ganz schnell und im Handumdrehen dem Vitzliputzli geopfert wurden: »Bauch auf, Herz raus« (161). Die Angstlust, die Crampas durch diese pikant-exotische Erzählung wohl evozieren will, wird durch die Geschichte von Pedro dem Grausamen in Zusammenhang mit einer Liebesgeschichte gebracht: Denn am Hof des Königs Pedro habe sich die Königin in heimlicher Liebe mit einem schönen Kalatrava-Ritter verbunden, der dann vom König in einer »heimlichen Hinrichtung« (164) abgestraft worden sei. Höhepunkt dieser Erzählung ist ein Festmahl, das der

König zu Ehren des toten Ritters inszeniert, auf dessen leeren Platz aber der treue Hund des Ritters – »nennen wir ihn Rollo« (163) – den abgeschlagenen Kopf seines Herrn setzt:

Und nun denken Sie, meine gnädigste Frau, wie der König, dieser Pedro, sich eben erheben will, um gleisnerisch sein Bedauern auszusprechen, daß sein »lieber Gast« noch immer fehle, da hört man auf der Treppe draußen einen Aufschrei der entsetzten Dienerschaften, und ehe noch irgendwer weiß, was geschehen ist, jagt etwas an der langen Festtafel entlang, und nun springt es auf den Stuhl und setzt ein abgeschlagenes Haupt auf den leergebliebenen Platz, und über ebendieses Haupt hinweg starrt Rollo auf sein Gegenüber, den König. Rollo hatte seinen Herrn auf seinem letzten Gang begleitet, und im selben Augenblick, wo das Beil fiel, hatte das treue Tier das fallende Haupt gepackt, und da war er nun, unser Freund Rollo, an der langen Festtafel und verklagte den königlichen Mörder. (164)

Damit aber läuft das Erzählte auf ein Bild des Schreckens zu, das Effi »ganz still« (165) zurücklässt. Erzählt wird weniger die verlockende »heimliche Liebe« als vielmehr deren schreckliches Ende: die Prosaparaphrase ließe sich somit viel eher als Warnung auffassen, die zeigt, was man nicht tun soll, als »Schreckensbild« der ungezügelter Liebe,<sup>9</sup> das auch denjenigen gilt, die denkbar gute Gründe für den heimlichen Normbruch haben. Dass der Text tatsächlich auf ein solches Bild zuarbeitet, verdeutlicht ein Blick in einen Entwurf Fontanes, in dem Effi – hier noch Betty genannt – dem Hauptmann gegenüber äußert, sie könne das Bild nicht mehr loswerden: »Du [...] erzähltest mir die Geschichte von dem [Clalatrava-Ritter und dem Neufundländer der den Kopf packte und [...] auf den Stuhl sprang und den Kopf des Enthaupteten oder des Todten dem grausamen König entgegenhielt. Ich kann das Bild nicht loswerden. Ich wollte, du hättest mir's nicht erzählt.«<sup>10</sup> Das entsetzliche Bild und die gespenstische Szene stehen hier in einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie bei dem »aufgeklebten Chinesen« im Spukhaus, so dass man einer »Erziehung durch Spuk« durchaus eine »Verführung durch Spuk« zur Seite stellen kann. Unter der Crampas'schen »Zitatcollage«<sup>11</sup> scheint jedoch noch ein weiterer Intertext hervor, der das Thema des »Angstapparats| aus Kalkül« aufnimmt, und zwar indem er die Eroberung der geliebten Frau an die kluge Nutzung einer Höllenerscheinung bindet. Es handelt sich um die Novelle des *Nastagio degli Onesti*, die in Boccaccios *Dekameron* (V, 6) erzählt wird. Die Novelle soll im Folgenden zunächst kurz rekapituliert werden.

Der junge Mann Nastagio degli Onesti war so hoffnungslos in eine schöne junge Dame verliebt, dass er kurz vor dem Selbstmord stand. Bei einem Spaziergang in einem Pinienwald sieht er auf einmal, wie eine nackte Frau von einem Ritter und Jagdhunden gehetzt wird; als er den Ritter anspricht und die wehrlose

Frau verteidigen will, antwortet ihm dieser, das Gesehene sei eine Höllenstrafe: Als Strafe für seinen Liebesselbstmord müsse er die Geliebte immer wieder aufs Neue hetzen, ihr das einst so kalte und harte Herz herauschneiden und ihre Eingeweide den Hunden zum Fraß vorwerfen. Die Frau, die für ihre widerspenstige Hartherzigkeit gestraft werde, würde daraufhin wieder auferstehen und die Hetzjagd von Neuem beginnen. Nastagio sieht nun mit Entsetzen, wie der Ritter die Frau tötet, ihr Herz und Eingeweide herauschneidet und sie den Hunden zum Fraß vorwirft, woraufhin die Frau wieder aufersteht und die Hetzjagd von vorne beginnt. Anstatt durch diese Erscheinung von seiner übermäßigen Liebe kuriert zu werden, kommt ihm der Einfall, sie sich zu Nutze zu machen. Er veranstaltet an eben jener Stelle ein Fest, lädt dabei seine Angebetete mit Familie und Freundinnen ein und führt ihr die Höllenerscheinung regelrecht vor: auf das inszenierte »Theater der Grausamkeit«<sup>12</sup> folgt die Erklärung der Höllenstrafe, woraufhin die Frauen derart erschrocken sind und so jämmerlich weinen, als ob sie selbst zu Tode gejagt würden. Am meisten ängstigt sich natürlich die Angebetete Nastagios, die allen Grund hat, die Szene auf sich zu beziehen: noch am selben Tag lässt sie ihm ausrichten, sie sei zu allem bereit, woraufhin Nastagio, der Ehrbare (*onesti*), sie heiratet.

Nastagio hat so tatsächlich mit großem Erfolg einen Angstapparat aus Kalkül inszeniert und die schöne Spröde, die sich der Liebe verweigern wollte, durch Spuk erzogen. Die gewaltsamen Bilder, die Crampas erzählt, finden sich bereits in dieser Geschichte: So wiederholt das serienmäßige Herausreißen der Herzen der »zwanzig, dreißig Spanier« im *Vitzliputzli* die Hetzjagd der Frau, der immer wieder das einst so grausame Herz herausgeschnitten wird. Auch das Motiv des *contrappasso*, das Boccaccio aus Dantes *Inferno* übernimmt und parodiert, indem er die weibliche Liebesverweigerung zur Sünde macht, findet sich in der Wendung von »heimlicher Liebe« und der zum Verbrechen passenden »heimlichen Hinrichtung« als Strafe (164).<sup>13</sup> Entscheidend ist darüber hinaus, dass Crampas Effi um jeden Preis in das Erzählte einbinden will und deshalb den Hund des Calatrava-Ritters nach Effis Neufundländer Rollo nennt. Nimmt man noch Effis Erwähnung des »kastalischen Quells« (147) als expliziten Hinweis auf das Motiv der Jagd hinzu, so entsteht der Eindruck, dass sie selbst es ist, die gejagt und gehetzt werden wird, gibt sie ihre abweisende Haltung nicht auf:

»...I Hab ich doch inzwischen aus dem Brief meines alchimistischen Geheimkorrespondenten erfahren, daß Sie neben vielem anderen gelegentlich auch Dichter sind. Anfangs habe ich mich gewundert ...«

»Denn Sie haben es mir nicht angesehen.«

»Nein. Aber seit ich weiß, daß Sie bei neun Grad baden, bin ich anderen Sinnes geworden ... neun Grad Ostsee, das geht über den kastalischen Quell ...«

»Dessen Temperatur unbekannt ist.«

»Nicht für mich; wenigstens wird mich niemand widerlegen.« (147 f.)

Effi selbst gibt also vor, die Temperatur des kastalischen Quells zu kennen, in dessen Nähe auch Crampas über das Motiv des Badens und Dichtens gerückt wird. Vor allem aber wird deutlich, dass sie die Geschichte kennt, nämlich die der Nymphe Kastalia, die sich auf der Flucht vor den Liebeswerbungen Apollos in jenen Quell stürzte, der seitdem die Dichtergabe verleihen kann. Die sonst wenig Belesene verfügt an dieser Stelle damit durchaus über das kulturelle Wissen, das einen Resonanzraum bereitstellt, in dem die unterschwellig erzählten Schreckensbilder wirken können.

Dem Innstetten'schen »Angstapparat« ist so ein Crampas'scher beizustellen und die Verführungsgeschichte, die von Effis Seite aus von Anfang an ebenfalls von Unbehagen und Ängsten gekennzeichnet ist, erscheint damit keineswegs nur als Ausflucht aus einer angstgeprägten und lieblosen Ehe. Auch die Tatsache, dass Crampas alles in allem als Liebhaber wenig plausibel ist – er ist nochmals zwei Jahre älter als Innstetten und Effi selbst kommentiert das nur noch spärlich vorhandene Haar – und der Roman entsprechend das Muster, nach dem die junge Ehefrau im Ehebruch ihren natürlichen Neigungen nachgeht, durchkreuzt, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Gemeinsamkeiten der beiden männlichen Figuren. Der Text entwirft dabei eine auffallende Strukturgleichheit der zwei »Angstapparate«: Beide Männer wollen die Ängste der Frau zu Erziehungszwecken instrumentalisieren und durch ein gespenstisches Gemisch von Schreckensbildern und aus Zitatfetzen bestehenden Erzählungen schüren. Und beide werden von einer Ansteckungsmetaphorik begleitet, die sich auf die für das Wirken des Apparats wesentliche Glaubensfrage bezieht. So wird das »Literaturgespräch« zwischen Crampas und Effi durch folgendes Geplänkel eingeleitet:

»Wo haben Sie Knut gelassen?«

»Er hat einen Ziegenpeter.«

»Merkwürdig«, lachte Effi. »Eigentlich sah er schon immer so aus.«

»Sehr richtig. Aber Sie sollten ihn jetzt sehen! Oder doch lieber nicht. Ziegenpeter ist ansteckend, schon bloß durch Anblick.«

»Glaub ich nicht.«

»Junge Frauen glauben vieles nicht.«

»Und dann *glauben sie wieder vieles, was sie besser nicht glaubten.*«

»An meine Adresse?«

»Nein.«

»Schade.« (158 f., meine Hvhg.)

Und auch Innstetten verweist Effi im Spukgespräch auf die »Bazillen, die in der Luft herumfliegen«, die als Krankheitsüberträger im Unterschied zu den gleichfalls unsichtbaren, aber immerhin nicht ansteckenden Geistern wirklich gefährlich seien:

»Ja, Geert, bist du denn so sicher, daß es so was nicht gibt?«

»Will ich nicht behaupten. Es ist eine Sache, die man glauben und *noch besser nicht glauben* kann. Aber angenommen, es gäbe dergleichen, was schadet es? Daß in der Luft Bazillen herumfliegen, von denen du gehört haben wirst, ist viel schlimmer und gefährlicher als diese ganze Geistertummelage. Vorausgesetzt, daß sie sich tummeln, daß so was wirklich existiert. [...]« (92, meine Hvhg.)

Spukgeschichten und pikante Erzählungen übertragen sich nicht nur unkontrolliert wie Bazillen in der Luft, sie können auch das Individuum mit dem Glauben an vieles, was es »besser nicht glauben« sollte, infizieren. Auch hier ist der versteckte *Nastagio* aufschlussreich, denn dort wird der Rezipient so lange das Entsetzen der Figuren an den verübten Grausamkeiten teilen, bis er schließlich die Übersteigerung und Umkehrung der Parodie bemerkt, woraufhin der Schrecken in Vergnügen kippt. Die erzählte Gewalt wird in dem Bewusstsein amüsant, dass sie nicht ernst gemeint und Teil eines literarischen Spiels ist. Die Novelle selbst inszeniert einen »Drehpunkt«, bei dem das Entsetzen dem Vergnügen weicht, nämlich Nastagios glücklichen Einfall, die grauenvolle Höllenerscheinung, bei deren Anblick ihm eben noch die Haare zu Berge standen, als Kunstwerk auf die Bühne zu bringen und zu seinen eigenen Zwecken zu instrumentalisieren. Auch Fontanes Roman kreist um den »Drehpunkt« von Heiterkeit und Entsetzen und immer wieder wird auf vergnügliche Weise von gewaltvollen und schrecklichen Dingen erzählt.<sup>14</sup> Einen Moment, in dem der Spuk verschwindet und nur noch die vergnügliche Geschichte bleibt, wird man hier jedoch vergeblich suchen und alle Figuren scheinen Teil dieser heiter-beängstigenden Gemengelage. Weder Innstetten noch Crampas ähneln daher genau betrachtet dem schlaun *Nastagio*, der die Bilder der Gewalt und die Ängste der Frau bewusst instrumentalisiert. Das Aufzeigen des versteckten Intertextes *Nastagio* und der Strukturgleichheit der zwei Apparate, die bis zu wortwörtlichen Wiederholungen geht, kann eher dazu dienen, die Angstapparate vom Kalkül zu lösen und auch den von der Leserschaft oft hart verurteilten »armen Innstetten« – so Fontane selbst – vom Vorwurf der Grausamkeit freizusprechen. Auch der »Spuk« im Zentrum des realistischen Gesellschaftsromans wird durch diese Lektüre in seiner Unerklärlichkeit stark gemacht, indem die griffige Formel des »an Grausamkeit« grenzenden »Angstapparats| aus Kalkül« in einem Intertext

verortet wird, der wesentliche inhaltliche und poetologische Drehpunkte spiegelt, dabei aber kontrastiv konturiert.

## II.

Boccaccios *Nastagio* ist als Novelle in besonderer Weise geeignet, allgemeine Aussagen über zentrale Themen und Verfahren des *Dekamerons* zu machen, die auch für Fontanes Roman relevant sind. So lässt sich der schlaue Einfall *Nastagios*, mit dem er die entsetzliche Erscheinung instrumentalisiert, ebenso als Reflexion auf die Figur des Erzählrahmens selbst lesen, als dessen Gründungstext der Novellenzyklus in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Der Rahmen erlaubt es als Medium der Eingrenzung und Ausgrenzung, die unmittelbare Affizierung des Rezipienten zu unterbrechen und das Kunstwerk »ästhetisch genießbar« zu machen.<sup>15</sup> Eng damit verbunden sind die Problematik der Ansteckung als unmittelbare Affizierung durch Kontakt, die eben durch die rahmende Distanzierung verhindert werden soll, sowie die Zeitreflexion, die Boccaccios Novellenzyklus entwickelt. Denn Anlass des Erzählens der 100 Geschichten ist die Flucht vor der in Florenz wütenden Pest auf ein abgeschiedenes Landgut, wo sich die *onesta brigata* die Zeit der Gefährdung durch Geschichtenerzählen vertreibt. Wie wesentlich die Funktion des Erzählens sowohl als Begründung einer sozialen Ordnung der Erzählgemeinschaft als auch als Zeitvertreib ist, darauf verweist auch das Vorwort des Verfassers, der – nachdem er selbst (wie *Nastagio*) beinahe aus Liebe Selbstmord begangen hat – sein Werk nun liebeskranken Frauen widmet, denen es an zerstreuten und ablenkenden Tätigkeiten mangle und die darum besonders gefährdet seien, dem Liebestod zu erliegen. Ihnen sollen die Geschichten über die Zeit der Gefährdung hinweghelfen, bis wiederum die vergangene Zeit selbst dafür gesorgt habe, dass sich die Liebe zu heiteren Erinnerungen abschwäche.

Auch Fontanes Roman ist, so hat man oft bemerkt, eine Reflexion über Zeit und insbesondere über das Verhältnis von Zeit und Erzählen. Dass auch hier auf Boccaccios Novellenzyklus und die darin etablierten Zusammenhänge von Zeitvertreib, Erzählen und Distanzierung Bezug genommen wird, verdeutlichen nicht nur die schon herausgestellten Aufnahmen der Ansteckungsmetaphorik, die in der Idee einer Ansteckung »durch Anblick« (158) sogar noch gesteigert wird. Auch die Art und Weise, wie man sich in Berlin die Zeit vertreibt, erinnert an Boccaccios Erzählgemeinschaft, die dem Geschichtenerzählen vor anderen geselligen Tätigkeiten, wie Musizieren oder Brettspielen, den Vorzug gab:<sup>16</sup> »Mitunter wurde musiziert, kurze Zeit sogar ein Whist versucht; man gab es aber wieder

auf, weil man fand, daß eine Plauderei gemüthlicher wäre. [...] Niemand erheiterte sich dabei mehr als Effi, was dann meistens Veranlassung wurde, kleinstädtische Geschichten in Hülle und Fülle folgen zu lassen« (261 f.). Wie wirkungsvoll die Zeit durch die Berliner Plauderabende vertrieben wird, verdeutlicht nicht zuletzt die Tatsache, dass nach der ausführlich geschilderten Kessiner Leidenszeit, die alles in allem nicht einmal zwei Jahre umfasste, auf einmal »in einem einzigen Satz, ja, in der Parenthese eines Nebensatzes, [...] eine Zeitspanne von fast sieben Jahren überbrückt« wird.<sup>17</sup> Auch die Diskussion, in der Innstetten und Wüllersdorf nach der Entdeckung von Effis Ehebruch die Frage entscheiden wollen, ob das Duell tatsächlich sein müsse, nimmt diese Zusammenhänge auf, denn Innstetten betont, dass er sich keinesfalls duellieren wolle, denn »die Zeit, rein als Zeit« (277) habe bereits jedes Bedürfnis nach individueller Rache in einen Wunsch nach Versöhnung verwandelt. Aufgerufen wird damit genau jene therapeutische und heilsame Funktion der mit Geschichten vertriebenen Zeit, die Boccaccios Erzählen motiviert hatte.

Doch wie schon anhand der Aufnahme des »Angstapparatsl aus Kalkül« zu beobachten war, so handelt es sich auch hier um eine kontrastive Spiegelung, die durch die zitierende Aufnahme des Prätextes auf die eigenen Leerstellen verweist. Einmal mehr ist dabei die Figur des distanzierenden Rahmens virulent, die im Novellenzyklus Ordnung stiftet, aber in Fontanes Roman naturgemäß fehlt. Denn auch wenn die Geschichten im *Dekameron* immer wieder Gegenstand mehrfacher Perspektivierungen und Infragestellungen sind, das Erzählen also mehrdeutig und offen ist, so stiftet der Rahmen doch eine Hierarchie zwischen Erzählern und Erzähltem, die für die Deutung der Novellen bedeutsam sein kann. Vor allem aber zieht er eine Grenze zur erzählten und als fiktiv markierten Welt ein, die es im Fall der *Nastagio*-Novelle beispielsweise ermöglicht, die erzählten Grausamkeiten als literarisches Spiel im Modus der Heiterkeit zu rezipieren. Wie notwendig eine solche Grenze zur Literatur ist, darauf verweist nicht zuletzt die Novelle selbst, die betont, dass die von Nastagio zu seinem theatralischen Festmahl geladenen Damen die so grausam Verfolgte zu deren Lebzeiten selbst gekannt hätten und einige sogar mit ihr verwandt seien – und sich daher nur umso stärker mit ihr identifizierten. Mit dieser Konstellation ist auch der entscheidende Unterschied zum Verhältnis von Erzählen und Zeit in Fontanes Roman benannt: Denn einerseits wird das gesellige und gemeinschaftsstiftende Erzählen als heilsamer und wirkungsvoller Zeitvertreib pointiert vorgeführt; andererseits wird aber auch die Tatsache, dass sich Innstetten nicht für die Theorie der Verjährung, sondern für das Duell entscheidet, der Roman also in der Verstoßung Effis, mit dem Tod Crampas' und dem Unglück Innstettens endet, an das Geschichtenerzählen rückgebunden. Grund für diese Ambivalenz



des Erzählens ist das (rahmenlose) Zirkulieren von Erzählungen und Stoffen, die Austauschbarkeit von Erzählern und Figuren, die – wie in der Formulierung einer gespenstischen Ansteckung durch Anblick – eine vollkommene Durchlässigkeit zwischen literarischer und sozialer Welt schafft. Das Erzählen speist sich so einerseits aus der sozialen Wirklichkeit, andererseits ist es gerade das Zusammenfallen von Wirklichkeit und Literatur, das unheimliche und gespenstische Wirkungen erzeugt. Vorgeführt werden diese Zusammenhänge anhand der Berliner Plauderabende, die nunmehr die selbst erlebten »kleinstädtische[n] Geschichten« (261) erzählen, also von den einstigen Nachbarn in Kessin, die nun zu Stoff und Figuren geworden sind und nicht zuletzt von den Erzählern selbst handeln:

Auch Kessin mit Gieshübler und der Trippelli, Oberförster Ring und Sidonie Grasenabb kam dann wohl an die Reihe, wobei sich Innstetten, wenn er guter Laune war, nicht leicht genugtun konnte. »Ja«, so hieß es dann wohl, »unser gutes Kessin! Das muß ich zugeben, es war eigentlich reich an Figuren, obenan Crampas, Major Crampas, ganz Beau und halber Barbarossa, den meine Frau, ich weiß nicht, soll ich sagen unbegreiflicher- oder begreiflicherweise, stark in Affektion genommen hatte [...]«. (261 f.)

Dass der Roman hier die Mechanismen des Klatsches nachahmt, aus dem nicht zuletzt auch sein Stoff hervorgegangen ist, wurde zurecht hervorgehoben.<sup>18</sup> So wirkt Klatsch zwar einerseits integrativ, indem das meist negative Reden über Abwesende, die dennoch zum Bekanntenkreis der Gesprächspartner gehören, Vertrauen stiftet, das Fehlverhalten anderer ahndet und dabei ermöglicht, sich über die Gültigkeit sozialer Normen auszutauschen. Problematisch wird er aber dann, wenn die Erzähler, wie hier Innstetten, gar nicht wissen, was und wovon sie eigentlich berichten. Denn Innstetten mokiert sich ja nicht nur über die »guten Kessiner«, allen voran Crampas, sondern er rührt auch unwissentlich an Effis Ehebruch und ihre Angst vor Entdeckung: »Effi suchte lachend darauf einzugehen, aber es gelang ihr nur mit Anstrengung, und wenn dann die Gäste gingen, [...] so fühlte sie sich immer aufs neue von den alten Vorstellungen gequält, und es war ihr zu Sinn, als ob ihr ein Schatten nachginge« (262). Noch expliziter wird diese Konstellation in dem Gespräch mit Wüllersdorf über die Duellfrage. Denn bei den kommenden Plauderabenden wäre es Innstetten selbst gewesen, an dessen »quälende Vorstellungen« – nämlich den Ehebruch Effis und der »Fleck auf Isleiner Ehre« (279) – in allen möglichen Klatschgeschichten unwissentlich und unweigerlich gerührt worden wäre. Bleiben die Erzähler in Boccaccios Rahmenerzählung abstrakt und geschichtslos – so wird etwa berichtet, dass jeder der drei Männer in eine der sieben Damen verliebt sei, ohne dass man näheres erfährt – so haben die Erzähler in *Effi Briest* ihre individuellen

Lebensgeschichten, die gleichzeitig so typisch sind, dass sie sich immer wieder in Erzählungen über andere, die nur zu oft ein »zu Gericht sitzen!« (279) sind, wiedererkennen müssen.

Das Erzählen wird so zweischneidig, indem es einerseits Vertrauen schafft, andererseits aber immer wieder die eigenen »Schreckensbilder« wachrufen kann, es ist gesellschaftlicher Schmierstoff und grausam-heiterer Zeitvertreib zugleich. Gleichzeitig haftet ihm durch dieses unkontrollierte Zirkulieren von Stoffen und Geschichten etwas Gespenstisches an. Hervorgehoben werden diese Zusammenhänge einerseits durch die Ansteckungsmetaphorik, die »Geistertummelage« und »Bazillen«, Bilder und Geschichten zusammenführt. Andererseits verweist auch das mysteriöse Bild des im Kessiner Haus herumspukenden Chinesen, das an einer Stuhllehne im Saal klebt, auf einen Spuk ohne Rahmen. Die herausgestellten Bezüge zu Boccaccios *Dekameron* betonen dabei die Durchlässigkeit dieses Erzählmodells, in dem Geschichten zirkulieren und die Erzähler immer wieder zu Figuren werden, in besonderem Maße. Die soziale Dimension des Erzählens, die in der Verständigung über gesellschaftliche Werte und Normen und der Ahndung von Fehlverhalten liegt, wird dabei besonders problematisiert, indem das Reden über Andere die Erzähler immer wieder mit dem eigenen Fehlverhalten konfrontiert. Auch hier lässt sich ein Rekurs auf Boccaccios Text erkennen: Ist es im *Dekameron* die Angst vor der Pest, die zur Zerstörung gesellschaftlicher und familiärer Bindungen führt, indem Freundschaften nichts mehr gelten, Ehegatten einander verlassen und sogar Eltern ihre Kinder verstoßen, so trifft dieses Schicksal auch Effi. Sie wird aus Angst davor ausgestoßen, selbst zum Stoff einer vergnüglich-quälenden Geschichte zu werden.

#### *Anmerkungen*

---

- 1 Der Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag im Rahmen des von Céline Trautmann-Waller organisierten Workshops zur Weltliteratur im langen 19. Jahrhundert an der Sorbonne Nouvelle am 20.10.2017.
- 2 Vgl. Sandra Richter, *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, München 2017, 246 f. sowie dies., *Global National? Theodor Fontanes »Effi Briest« und die zeitgenössische »Kolonialliteratur«*, in: *Weimarer Beiträge*, 65(2019)2, 183–198.
- 3 Theodor Fontane, *Effi Briest*, hg. von Christine Hehle (= *Große Brandenburger Ausgabe*, Bd. 15: *Das erzählerische Werk*) Berlin 1998, 47. Dieser Text wird im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl in Klammern im Fließtext zitiert.
- 4 So Fontane in einem Brief an Josef Viktor Widmann vom 19. November 1895: »Sie sind der erste, der auf das Spukhaus und den Chinesen hinweist; ich begreife nicht, wie man daran vorbeisehen kann, denn erstlich ist dieser Spuk, so bilde ich mir wenigstens ein, an und für sich interessant, und zweitens, wie Sie hervorgehoben haben, steht die Sache nicht zum Spaß da, sondern ist ein Drehpunkt für die ganze Geschichte. Was mich ganz besonders gefreut hat, ist, daß Sie dem armen Innstet-

- ten so schön gerecht werde. Eine reizende Dame hier, die ich ganz besonders liebe und verehere, sagte mir: »Ja, Effi; aber Innstetten ist ein »Ekel«. Und ähnlich urteilen alle. Für den Schriftsteller in mir kann es gleichgültig sein, ob Innstetten, der nicht notwendig zu gefallen braucht, als famoser Kerl oder als »Ekel« empfunden wird, als Mensch aber macht mich die Sache stutzig« (zit. nach: Gerhard Erler (Hg.), *Fontanes Briefe in zwei Bänden*, Berlin-Weimar 1980, Bd. II, 386 f).
- 5 Es ist eine relativ neue Tendenz in der Forschung, den Innstetten'schen Angstapparat aus Kalkül, wie er von Crampas suggeriert wird, in Frage zu stellen. So konstatiert erst Gerhard von Graevenitz, dass die meisten Interpreten Crampas den Angstapparat »geglaubt« hätten (Gerhard von Graevenitz, *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*, Konstanz 2014, 628) und Christian Begemann spricht von der problematisch »zweideutigen Haltung« Innstettens in Bezug auf die Spukfrage, die jedoch nicht auf »pädagogisch-taktische Spielchen zurückzuführen« sei, sondern vielmehr »Ausdruck eines grundsätzlichen kulturellen Dilemmas bei der Konzeption von Wirklichkeitskonzepten« (Christian Begemann, »Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...«, *Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes »Effi Briest«*, in: Peter-Uwe Hohendahl, Ulrike Vedder (Hg.), *Herausforderungen des Realismus. Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*, Freiburg/Breisgau-Berlin-Wien 2018, 215). Auch die unlängst erschienene Studie Elisabeth Strowicks widmet sich dem Spuk in *Effi Briest*, ohne ihn auf individuelles Kalkül zurückzuführen (Elisabeth Strowick, *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*, Paderborn 2019, 227-251).
  - 6 Paul Irving Anderson, *Von »Selbstgesprächen« zu »Text-Paradigma«. Über den Status von Fontanes Versteckspielen*, in: *Fontane-Blätter*, 65/66 (1998), 300-317.
  - 7 Graevenitz, *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne*, 624 f.
  - 8 Christian Grawe, *Crampas Lieblingsdichter Heine und einige damit verbundene Motive in Fontanes »Effi Briest«*, in: *Raabe-Jahrbuch*, 23 (1982), 148-170, hier 154. Ähnlich z.B. auch Peter Pütz, der von einer »leidenschaftlichen Liebeserklärung« Crampas' spricht, die sich hinter den Heine-Zitaten verstecke (Peter Pütz, *Wenn Effi läse, was Crampas empfiehlt ... Offene und verdeckte Zitate im Roman*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text+Kritik. Sonderband Theodor Fontane*, München 1989, 174-184, hier 177). Anders Gerhard Neumann, der von einer »Zitatcollage« als »Verführungsinstrument« spricht (Gerhard Neumann, »Eigentlich war es doch ein Musterpaar«. *Die trübe Passion der Effi Briest*, in: *Cahiers d'Etudes germaniques*, 45 (2003), 209-228, hier 220 f).
  - 9 So André Jolles zum von Boccaccio umgestalteten Stoff der *Nastagio*-Novelle, auf den im Folgenden näher eingegangen werden wird: André Jolles, *Einleitung*, in: Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, Übertragung von Albert Wesselski, Einleitung von André Jolles, Frankfurt/Main 1972, VII-LXXXVII, hier LXXIV f.
  - 10 Zit. nach dem Kommentarteil der benutzten Ausgabe (399). Renate Schäfer (später Böschenstein) hat schon 1962 die These vertreten, Fontane spreche »gewöhnlich in seinen Entwürfen weit ausdrücklicher [...] als in den endgültigen Fassungen«, weshalb Bearbeitung und Korrektur nicht zuletzt auch der Veruneindeutigung dienen (Renate Schäfer, *Fontanes Melusine-Motiv*, in: *Euphorion*, 56 (1962), 69-104, hier 75).
  - 11 Neumann, »Eigentlich war es doch ein Musterpaar«, 220 f.
  - 12 Irene Albers, *Die Sprache des Körpers und die Sprache der Novelle. Boccaccio und Marguerite de Navarre*, in: *Poetica*, 36 (2004), 71-116, hier 98.
  - 13 Zu Boccaccios Novelle als Parodie siehe Bodo Guthmüller, *Parodierung und spielerische Umkehrung mittelalterlicher Erzählliteratur. Boccaccios Novelle von Nastagio degli Onesti*, in: Christa Bertelsmeier-Kierst, Rainer Stillers (Hg.), 700

*Jahre Boccaccio. Traditionslinien vom Trecento bis in die Moderne*, Frankfurt/Main u.a. 2015, 105–125.

- 14 Graevenitz schreibt in Bezug auf Fontanes *Stechlin* von den »kleinen und großen Schrecken, die in den Falten des small talk und in den Brüchen seiner Diskurse lauern« (Graevenitz, *Theodor Fontane. Ängstliche Moderne*, 647).
- 15 Der Rahmen schließt nach Georg Simmel »alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird« (Georg Simmel, *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*, in: ders., *Gesamtausgabe. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hg. von Rüdiger Cramme, Angela und Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main 1995, 101–108, hier 101).
- 16 »Hier ist es schön und kühl und, wie ihr seht, sind Brett- und Schachspiele hier, und jedermann kann sich nach seinem Belieben unterhalten. Wenn ihr aber darin meiner Meinung folgen wolltet, so würden wir uns diese heiße Tageszeit nicht mit Spielen vertreiben, wobei der eine Teil verdrücklich wird, ohne daß der andere oder die Zuschauer eine besondere Freude hätten, sondern mit Geschichtenerzählen, was der ganzen Gesellschaft, die dem einen Erzähler zuhört, Vergnügen bringen kann« (Boccaccio, *Das Dekameron*, 31).
- 17 Inka Mülder-Bach, »Verjährung ist [...] etwas Prosaisches«. »Effi Briest« und das Gespenst der Geschichte, in: *DVJS*, 83 (2009), 619–642, hier 629.
- 18 Hannelore Schlaffer, *Boccaccios Brigata und die Klatschbasen von Kessin*, in: Hugo Aust, Hubertus Fischer (Hg.), *Boccaccio und die Folgen. Fontane, Storm, Keller. Ebner-Eschenbach und die Novellenkunst des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2006, 23–31. Vgl. auch Manuela Günter, die Fontanes Roman als *human interest story* liest: Manuela Günter, *Realismus in Medien. Zu Fontanes Frauenromanen*, in: Daniela Gretz (Hg.), *Medialer Realismus*, Freiburg/Breisgau 2011, 167–190.