

DOITSU BUNGA KU

ドイツ文学

HERBST 1997

99

DIE DEUTSCHE LITERATUR

Herausgegeben von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik

日本独文学会編

IKUBUNDO VERLAG TOKYO

„Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache“¹⁾

— Paradies und Sündenfall der Effi Briest —

Michael MANDELARTZ

1. Zur Funktion des Textanfangs

Erzählwerke sind, wie alle Kunstwerke, durch eine relative Autonomie gegenüber der äußeren Welt gekennzeichnet. Man sollte sie daher als eine eigene ‚Welt‘ verstehen, die ihre inneren Gesetzmäßigkeiten ausbildet und sich so nach außen abgrenzt. Wie beim Bild der Rahmen, spielen bei Romanen und Erzählungen Anfang und Schluß in dieser Hinsicht eine besondere Rolle. Man kann den Anfang einerseits wie Norbert Miller²⁾ unter dem Gesichtspunkt der Erzähltechniken betrachten, die den Leser aus der äußeren Welt in die ‚Welt‘ der Erzählung einführen, andererseits aber auch auf die inneren Verknüpfungen mit dem gesamten Werk hin untersuchen.

Zu Beginn der verschiedensten Erzählwerke finden sich oft bestimmte Motive, die eine gewisse Affinität zum Problem des Anfangs haben.³⁾ Sie stellen zum einen ein Moment der Selbstreflexion auf den Anfang dar, zum anderen deuten sie auf den folgenden Text voraus. Methodisch käme es bei einer Untersuchung der ‚Anfangsmotivik‘ darauf an, sowohl die strukturelle Affinität der jeweiligen Motive zum Problem des Anfangs zu beleuchten als auch die Fäden zu verfolgen, die den Textanfang mit dem Textganzen verweben und das Werk so nach außen abschließen, als ein Ganzes konstituieren, das mit Recht eine relativ eigenständige ‚Welt‘ genannt werden kann. Um im Bild zu bleiben: Die Fäden der Handlung und der Motivik bilden als Kette und Schuß ein Gewebe, das auf der Spule der Selbstreflexion aufgerollt ist.

2. Das Paradiesmotiv

Das Paradies wird zunächst als ein geschlossener Garten oder Park vorge-

1) Aus einem Brief Fontanes an G. Karpeles vom 18. 8. 1880. Weiter heißt es: „Die kleinen Pensionsmädchen haben gar so unrecht nicht, wenn sie bei Briefen oder Aufsätzen alle Heiligen anrufen: ‚wenn ich nur erst den Anfang hätte.‘ Bei richtigem Aufbau muß in der erste [!] Seite der Keim des Ganzen stecken. Daher diese Sorge, diese Pusselei.“ In: Werke, Schriften und Briefe. München (Hanser) 1974ff, IV/3, S. 101.

2) Miller, Norbert: Der empfindsame Erzähler. Untersuchungen an Romananfängen des 18. Jahrhunderts. München (Hanser) 1968.

3) Vgl. auch Vf.: Der Textanfang als kosmologischer Entwurf: die Motive des Musenanrufs und des Waldes. In: Euphorion, 87. Bd. (1993), S. 420-437.

stellt. Seine Abgeschlossenheit nach außen steht für den räumlich wie zeitlich begrenzten Horizont der ersten Menschen. Adam und Eva leben in einer immergleichen Gegenwart, die noch nicht durch das Bewußtsein vom Tode bedroht wird. Empirische und transzendente Realität sind ungetrennt beisammen. Mit dem Sündenfall aber brechen all die Gegensätze auf, durch die das menschliche Leben gekennzeichnet ist: Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, Gott und Mensch, Schuld und Unschuld, Zeit und Ewigkeit usw. Seit dem Sündenfall müssen wir uns entscheiden. Mit ihm beginnt also die Freiheit; eine Freiheit allerdings, die ihrer selbst nicht mächtig ist, weil sie dem Abfall von Gott folgt. Dem paradiesischen Anfang korrespondiert das Himmlische Jerusalem der Apokalypse. Während Adam und Eva in einer unreflektierten Einheit mit Gott leben und die menschliche Geschichte nach dem Sündenfall durch die Trennung von Gott gekennzeichnet ist, steht das Himmlische Jerusalem für die erneute Vereinigung von Gott und Mensch am Ende der Geschichte unter Einbeziehung der gesamten vorherigen Erfahrung, als bewußte Einheit von Endlichkeit und Unendlichkeit.

Die Geschichte von Paradies und Sündenfall hat in der europäischen Philosophie, Literatur und Kunstgeschichte von der ausgehenden Antike bis zur Gegenwart ein vielfältiges Echo gefunden. Ihre innere Komplexität erlaubte dabei eine Indienstnahme von verschiedenen Standpunkten aus. Ein paar Beispiele aus der Philosophie:⁴⁾ Bei Leibniz korrespondiert der Sündenfall noch dem Tode Christi am Kreuz. Christus erlöst uns von dem Bösen, das Adam und Eva in die Welt gebracht haben. Der Sündenfall erscheint hier zwar als ‚Böses‘, wird aber als Voraussetzung des ‚Guten‘ gerechtfertigt. Ganz anders Kant: Der Sündenfall ist die Voraussetzung für den Übergang „aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit“.⁵⁾ Eine Rückkehr ins Paradies wäre zugleich die Selbstaufgabe des Menschen. Seine Aufgabe liegt im Fortschreiten unter den Bedingungen der Endlichkeit. Auch Hegel sieht den Sündenfall als Voraussetzung von Erkenntnis an; als Folge des Sündenfalls aber bleibt sie auf dem Standpunkt der Endlichkeit und ist insofern verfehlt. Die Vernunft soll aus eigener Kraft auf dem Umwege der geschichtlichen und philosophischen Erfahrung zu ihrem Ausgangspunkt, der Unendlichkeit Gottes, zurückkehren. Das Hegelsche Modell der Geschichte knüpft damit wieder an das biblische Himmlische Jerusalem an. Schelling bestreitet dage-

4) Dazu Marquard, Odo: Felix Culpa? — Bemerkungen zu einem Applikationsschicksal von Genesis 3. In: Fuhrmann, Manfred u.a. (Hrsg.): Text und Applikation. München (Fink) 1981 (Poetik und Hermeneutik, Bd. IX), S. 53-71.

5) Kant, Immanuel: Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte. In: Werke in 10 Bänden. Hrsg. v. W. Weischedel. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1983, Bd. 9, S. 92.

gen die Möglichkeit der Rückkehr, denn der Sündenfall sei nur als Abfall, als Sprung in der menschlichen Existenzweise denkbar, der durch philosophische Reflexion nicht mehr einzuholen sei. Wittgenstein trennt schließlich die philosophische Reflexion von der Transzendenz ab, indem er in Satz 1 des ‚Tractatus‘ postuliert: „Die Welt ist alles, was der Fall ist“, und in Satz 7 feststellt: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“⁶⁾

Man sieht, der Sündenfall liefert sehr verschiedene Modelle von Erkenntnis und Geschichte. Die literarische Tradition korrespondiert damit; hier spielen aber bildliche Adaptionen des Paradies- und Sündenfallmotivs eine größere Rolle, ohne daß damit der Bezug zu den historisch-philosophischen Auslegungsmodellen verloren ginge. Konkrete Erscheinungsformen sind etwa der Tod, der geschlossene Garten oder Park, die Mauer, Uhren, sexuelle Verführung, der Apfel und vieles mehr bis hin zum Apfelkompott. Ausschlaggebend für eine sinnvolle Beurteilung kann immer nur der kontextuelle Zusammenhang der Motive sein, denn natürlich verweist nicht jeder Apfel auf den Sündenfall. Motivanalyse und Interpretation bilden also einen hermeneutischen Zirkel, dessen Geltung sich erst im Verlauf des Verfahrens bewähren muß.

3. Zur Raumstruktur des Briestschen Herrensitzes

Am Beginn von „Effi Briest“ finden sich eine ganze Reihe von Motiven, die hierher gehören.⁷⁾ Eine kurze Beschreibung der räumlichen Anlagen wird das deutlich machen. Das erste Kapitel stellt den Garten bzw. kleinen Park der adligen Familie von Briest vor. Er ist von allen Seiten umschlossen, und zwar zur Dorfstraße hin von dem alten Herrenhaus, rechts von einem später angebauten Seitenflügel, diesem gegenüber von der Kirchhofsmauer und nach hinten von einem Teich. Zunächst werden zwei Aus- bzw. Eingänge erwähnt: in der mit Efeu bewachsenen Friedhofsmauer findet sich eine kleine Eisentür, zum Seitenflügel führt eine Treppe mit vier Stufen hinauf. Die Mitte des Gartens nimmt ein Rondell — ein kreisförmig angelegtes Blumenbeet — mit einer Sonnenuhr im Zentrum ein. Seitlich davon wachsen einige Rhabarberstauden, *Canna indica* und Heliotrop. Von der Friedhofsmauer führt ein Kiesweg zum Rondell und weiter bis zum Seitenflügel, ein weiterer vom Rondell zum Teich. Von dessen Ufer gelangt man über einen Steg zu dem dort ange-

6) Wittgenstein, Ludwig: Schriften 1. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1980, S. 11 und 83.

7) Schuster, Klaus-Peter: Theodor Fontane: Effi Briest — Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen (Niemeyer) 1978 interpretiert Effi als Doppelgestalt Eva / Maria. Die Ergebnisse Schusters werden hier nicht bestritten; im Kontext der Anfangsmotivik verdient jedoch die Thematik des Paradieses erneute Aufmerksamkeit, zumal sich mehrere Einzelzüge, die Schuster unbeachtet läßt, unter diesem Aspekt sinnvoll zusammenfügen lassen.

kettelten Boot. Am Ufer befindet sich eine Schaukel, die durch ein paar Platanenbäume verdeckt wird, ein Stück weiter eine Haselnußhecke, die den dritten Ausgang zwischen Seitenflügel und See verbirgt. Vor dem Seitenflügel ist ein gefliester Gang angelegt. Das Eingangskapitel zeigt Effi dort mit ihrer Mutter an einem Tisch sitzend, an einer Altardecke stickend. Hinter ihnen befinden sich ein paar mit wildem Wein umrankte Fenster des Seitenflügels. Die Szene spielt gegen zwölf Uhr mittags, die Sonne steht also im Süden. Der Seitenflügel wirft seinen Schatten auf den Fliesengang und weiter auf das Rondell mit der Sonnenuhr.

Die im Schatten stehende, also funktionslose Sonnenuhr darf wohl als Hinweis auf die Zeitlosigkeit von Effis Paradies verstanden werden. Jedenfalls beherrscht mit dem Blumenbeet die Natur die Szene. Nach außen grenzt sich der Garten dagegen in der geometrischen Form eines Rechtecks ab. Seine vier Seiten sind, wie sich aus dem Sonnenstand schließen läßt, auf die vier Himmelsrichtungen ausgerichtet: Der Teich liegt im Osten, der Seitenflügel im Süden, das Herrenhaus im Westen und der Friedhof im Norden. Die Grenzen verweisen schon auf das der Zeit und dem Tod unterworfenene Leben außerhalb: In Übereinstimmung mit dem Sonnenlauf und dem Modell der drei Lebensalter (zusätzlich: der Tod) bezeichnet der Teich mit Schaukel und Boot als Effis ‚Spielzeugen‘ die Kindheit; der Seitenflügel als Aufenthaltsort der Eltern das Erwachsenenalter, das über 200 Jahre zählende Herrenhaus als Ort des Herkommens das Alter und schließlich der Friedhof den Tod. Die Begrenzung erfüllt also eine doppelte Funktion: zum einen schließt sie Effis Paradies nach außen ab, zum andern zeigt sie aber auch nach innen, was Effi draußen erwartet. An den Grenzen kann sie daher spielerisch Erfahrungen mit den Lebensverhältnissen außerhalb ihres Gartens sammeln.

Das gilt ganz besonders für die Regionen in der Nähe des Teiches und des Seitenflügels. Schaukel und Boot sind eng mit den beiden Elementen verbunden, die im Laufe des Romans eine besondere Rolle spielen: Luft und Wasser. Beide sind in sich ambivalent besetzt. Einerseits reizen sie mit dem Gefühl der Freiheit, andererseits drohen Absturz bzw. Versinken im Wasser. Effi aber nimmt die Gefahr noch nicht wahr: im geschlossenen Bezirk ihres Paradieses fühlt sie sich sicher, ihre Lust scheint noch kein Scheitern zu implizieren. Anders sieht das schon ihre Freundin Hulda, der als Pastorentochter die theologischen Implikationen von Effis „Hochmut“⁸⁾ nicht unbekannt sind: sie führen direkt zum Sündenfall.

8) Fontane, Theodor: Effi Briest. In: Werke, Schriften und Briefe (Anm. 1), 1/4, S. 11. Nach dieser Ausgabe wird fortlaufend zitiert. — Es gehört zu den Topoi der Theologiegeschichte, daß der Sündenfall auf den Hochmut der ersten Menschen zurückgeht. Vgl. z. B. Augustinus, Civ. Dei XIV, 18.

[EFFI:] „Denkt doch mal nach, ich falle jeden Tag wenigstens zwei-, dreimal, und noch ist mir nichts gebrochen. Was ein richtiges Bein ist, das bricht nicht so leicht, meines gewiß nicht und deines auch nicht, Hertha. Was meinst du, Hulda?“

„Man soll sein Schicksal nicht versuchen; Hochmut kommt vor dem Fall.“ (S. 11)

Während die Gegend am Teich für die Lust und die Gefahr des Scheiterns nach alttestamentarischem Vorbild steht, spielen die Motive im Bereich der Terrasse sämtlich auf das Neue Testament an. Da ist zunächst der große runde Tisch, an dem Effi und ihre Mutter im Eingangskapitel an einem Altarteppich sitzen. Er übernimmt die Stelle eines Altares. Später wird er als „Freiplatz“ (S. 16) bezeichnet, also im Zusammenhang des Neuen Testaments als Ort der Gnade. Nach dem zugehörigen Opferwein brauchen wir nicht lange zu suchen: er findet sich direkt hinter dem Tische in Form des Weinlaubs, das die Fenster des Seitenflügels umrankt. Das ‚Opferfleisch‘ dagegen repräsentieren die auf dem Tische stehenden Stachelbeeren.

Der befremdliche Zusammenhang zwischen Stachelbeeren und ‚Opferfleisch‘ wird einleuchtend, wenn man die zu Fontanes Zeiten volkstümlichen Bezeichnungen durchsieht. Da finden sich u.a. ‚Christbeere‘, Christdorn und ‚Kreuzbeere‘.⁹⁾ Eindeutig wird der Verweis auf Dornenkrönung, Kreuzigung und Opfertod Christi aber, wenn wir die Symbolik der Stachelbeeren im Kontext der folgenden Handlung betrachten: Effi hebt an, die Geschichte der Beziehung zwischen ihrer Mutter, Innstetten und ihrem Vater zu erzählen. Es ist dies die Geschichte von ihrem eigenen Ursprung, eine mythische Geschichte, die verdeutlicht, daß Effis Existenz auf der Schuld der verfehlten Liebe oder, mit anderen Worten, auf dem Sieg der Konvention über die Liebe beruht. Ihre Mutter liebte Innstetten, heiratete jedoch auf Druck ihrer Eltern den älteren und begüterten Briest. Wie jede mythische Geschichte wird auch Effis Erzählung mit einem Opfer verknüpft, um Unheil abzuwenden. Und so bemerkt Effi, daß sie ihre Geschichte nicht beginnen könne, bevor „Hertha nicht von den Stachelbeeren genommen“ habe (S. 10). Nach der Erzählung werden die Schalen auf Effis Aufforderung hin in eine Tüte gepackt und im Teich versenkt. Dabei singen die Freundinnen: „Flut, Flut / Mach alles wieder gut“ (S. 14), und Effi kommentiert:

9) Vgl. Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 17. Leipzig (S. Hirzel) 1919, Sp. 389 (Art. ‚Stachelbeere‘).

„Hertha, nun ist deine Schuld versenkt [. . .], wobei mir übrigens einfällt, so vom Boot aus sollen früher auch arme unglückliche Frauen versenkt worden sein, natürlich wegen Untreue.“ (S. 14)

Die Versenkung der Stachelbeeren wird also explizit als Opfer bezeichnet und verbindet Effis Geschichte rückwärts mit der Schuld ihrer Mutter, vorwärts mit ihrem eigenen Ehebruch und der anschließenden gesellschaftlichen Ächtung. Effis scheinbar improvisierter Trauermarsch fügt der zwischen Lust und Gefahr changierenden Bedeutung des Wassers als dritten Aspekt die Lösung der Schuld im Opfertod hinzu. Tatsächlich ist der Reim aber nicht so improvisiert wie er scheint. Er geht auf einen in Fontanes Heimat Ruppin verbreiteten Aberglauben zurück, nach dem Stachelbeeren den Blutfluß hemmen, wenn man sie dem Kranken in die Seite steckt und dazu spricht: „Blut, Blut! Im Namen des Heilandes Jesus Christus, der wahrhaftig am Kreuz für uns gestorben ist, gebiete ich dir, du sollst stille stehen.“¹⁰⁾

Eine Zusammenfassung der symbolischen Topographie des Gartens ergibt folgendes: Im Zentrum steht die beschattete Sonnenuhr für die Zeitlosigkeit des Paradieses ein. Die vier Grenzen bezeichnen die drei Lebensalter und den Tod. Zusätzliche Sonderfunktionen übernehmen die Gegend um den Teich und die Terrasse am Seitenflügel, und zwar im Sinne verschiedener Arten von Opfer: der unschuldigen Lebenslust der Kindheit entspricht die Lust des Schaukelns, zugleich aber auch die Gefahr des Absturzes und die Todesstrafe für den Schuldigen. Sturz und Todesstrafe bilden eine genaue Analogie zu Sündenfall und Tod. Als Modell für die Symbolik des Ortes können wir das ‚Gesetz‘ des Alten Testaments bestimmen, also einen vor- bzw. außerchristlichen Umgang mit der Schuld. Die Terrasse dagegen repräsentiert vor dem Hintergrund der Gnade des Neuen Testaments einen anderen Opferbegriff, der auf „Entsagung“ (S. 10), auf dem freiwilligen Selbstopfer und anschließender Gnade beruht. Beide Opferbegriffe w e r d e n aber miteinander verschränkt, wie die in beide Richtungen deutende Behandlung der Stachelbeeren zeigt: der erste Teil der Opferhandlung findet unter den Bedingungen des Neuen Testaments auf der Terrasse statt, die Schalen aber werden unter den Bedingungen des Alten Testaments im Teich versenkt. Auf den Roman insgesamt bezogen könnte daraus schon hier die Folgerung gezogen werden, daß das Christentum der preußischen Adelsgesellschaft bloßer Schein bleibt. In der Tat herrscht der Opferbegriff des Alten Testaments, und eben deshalb muß

10) Bächtold-Stäubli, H. / Hoffmann-Krayer, E. (Hrsg): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin (de Gruyter) 1927-1942, Bd. 8, Sp. 350 (Stichwort ‚Stachelbeere‘).

Effi sterben.

4. Entfaltung der Zeit aus dem zeitlosen Zentrum

Das erste Kapitel entwickelt überwiegend noch eine symbolische Topographie, während das zweite mit der ersten versuchsweisen Überschreitung der Grenzen auf die kommende Handlung vorausdeutet. Damit wird die Dimension der Zeit entfaltet.

Wie wir oben sahen, wird nicht nur das Paradies selbst als ein geschlossener Kreis aufgefaßt, sondern ebenso die gesamte Geschichte, insofern sie vom Paradies über die Vertreibung zum Himmlischen Jerusalem zurückführt, und das Einzelschicksal etwa nach dem Vorbild von Homers ‚Odyssee‘. So beschließt auch Effi ihr Leben nach dem Scheitern der Ehe im Elternhaus und wird schließlich im Zentrum ihres Paradieses, an der Stelle der Sonnenuhr, begraben. Wenn meine Eingangsthese richtig ist, daß die ersten Kapitel das Ganze des Romans im verkleinerten Maßstab abbilden, so müßte sich auch dieser Kreislauf im Anfang wiederfinden. — Nachdem die Freundinnen die Stachelbeeren im Teich versenkt haben, schlägt Effi vor, ‚Anschlag‘ zu spielen. Der Sinn des Spiels besteht darin, als erster den sogenannten ‚Freiplatz‘ anzuschlagen. Effi wählt dazu eine Stelle in unmittelbarer Nähe des Tisches, den wir schon als Ort der Gnade bestimmt haben, an dem die Schuld vergeben wird. Und schuldig wird Effi während des Spieles:

Effi war schon den nächsten Kiesweg hinauf, links hin, rechts hin, bis sie mit einem Male verschwunden war. „Effi, das gilt nicht; wo bist du? Wir spielen nicht Versteck, wir spielen Anschlag“, und unter diesen und ähnlichen Vorwürfen eilten die Freundinnen ihr nach, weit hinter das Rondell und die beiden seitwärts stehenden Platanen hinaus, bis die Verschwundene mit einem Male aus ihrem Versteck hervorbrach und mühe-los, weil sie schon im Rücken ihrer Verfolger war, mit „eins, zwei, drei“ den Freiplatz neben der Bank erreichte.

„Wo warst du?“

„Hinter den Rhabarberstauden; die haben so große Blätter, noch größer als ein Feigenblatt...“

„P f u i . . .“ (S. 16)

Effis Weg führt von der Terrasse zunächst auf das Rondell zu, dann links um dieses herum zum Versteck hinter den Rhabarberstauden; anschließend vollendet sie den Kreis um das Rondell und läuft auf demselben Weg zurück zum Freiplatz. Sie unterbricht ihren Rundlauf, um sich hinter den Rhabarberstauden zu verstecken. Die Parallele zur Szene im Garten Eden ist offensichtlich:

Adam und Eva bemerken ihre Nacktheit und verstecken sich „unter den Bäumen im Garten“ (Gn. 3, 8); Gott ruft Adam mit denselben Worten wie die Freundinnen Effi: „Wo bist du?“ (Gn. 3,10), und Effi spielt selbst auf den Sündenfall mit der Bemerkung an, die Rhabarberblätter seien „noch größer als ein Feigenblatt. . .“; mit Feigenblättern bedeckten Adam und Eva zuerst ihre Scham (Gn. 3, 7).

Effis erster Kreislauf um das zeitlose Zentrum des Rondells wird also vom Sündenfall unterbrochen. Damit hat sie sich bereits vom paradiesischen Dasein gelöst. Anschließend unternimmt sie den Versuch, in einem größeren Kreis um die äußeren Grenzen des Gartens zu laufen, das Paradies also zu verlassen und dennoch unverändert ins Zentrum zurückzukehren. Das kann nicht gelingen, denn wer das Paradies verläßt, kommt nur um den Preis des Todes wieder hinein:

Und dabei flog Effi von neuem über das Rondell hin, auf den Teich zu, vielleicht weil sie vorhatte, sich erst hinter einer dort aufwachsenden dichten Haselnußhecke zu verstecken, um dann, von dieser aus, mit einem weiten Umweg um Kirchhof und Fronthaus, wieder bis an den Seitenflügel und seinen Freiplatz zu kommen. Alles war gut berechnet; aber freilich, ehe sie noch halb um den Teich herum war, hörte sie schon vom Hause her ihren Namen rufen und sah, während sie sich umwandte, die Mama, die, von der Steintreppe her, mit ihrem Taschentuch winkte. Noch einen Augenblick, und Effi stand vor ihr. (S. 17)

„Aber freilich“ hört Effi ihren Namen rufen und muß ihren Ausbruchsvorhaben aus dem Paradies abbrechen. Denn so einfach und unbeschadet, wie sie es sich vorstellt, schleicht man sich nicht aus dem Paradies: Effi wird den Garten statt durch den verborgenen Ausgang hinter der Haselnußhecke gemeinsam mit ihrem Gatten Innstetten durch die öffentliche Vorderfront des Haupthauses verlassen und erst nach der gescheiterten Ehe ins Elternhaus zurückkehren, um schließlich doch noch das zeitlose Zentrum zu erreichen: dort, an der Stelle der Sonnenuhr, liegt zum Schluß des Romans die tote Effi.

5. Schluß

Das erste Kapitel von ‚Effi Briest‘ gibt im wesentlichen eine Zustandsbeschreibung, eine symbolische Topographie des Paradieses. Die Erzähltechnik entspricht, indem sie ein unbewegtes Bild des Briestschen Herrensitzes entwirft, dem zeitlosen Charakter ihres Gegenstandes. Im zweiten Kapitel erkundet Effi die zeitliche Dimension des Daseins und scheitert an dem Widerspruch, das Leben außerhalb erfahren und sich dennoch die Sicherheit des Para-

dieses bewahren zu wollen. Sicherheit schließt die Lust des Unbekannten, der Erfahrung aus. Effi muß daher zunächst den größeren Umweg über das Scheitern der Ehe mit Innstetten einschlagen, um schließlich als Tote an ihren Ausgangspunkt zurückzukehren. Die Erfahrung der Zeit wird demnach von dem zeitlosen Tableau des Anfangs und des Endes umschlossen. Und hierin liegt die, formal gesehen, einheitsstiftende Funktion der Konstruktion: der Roman schließt sich trotz der insgesamt vorherrschenden Zeiterfahrung zum Bild zusammen. Denn die bloße Erfahrung der Zeit stiftet keine ästhetische Einheit; diese läßt sich nur in geschlossenen Konstruktionen erfahren, die hier allerdings die Offenheit der Erfahrung umschließt.