

MEDIALITÄT UND GESCHLECHT IN FONTANES ROMANWELT

Maja Razbojnikova-Frateva

Sofioter Universität „St. Kliment-Ohridski“ (Bulgarien)

MEDIALITY AND GENDER IN FONTANE'S NOVEL WORLD

Maja Razbojnikova-Frateva

Sofia University St. Kliment Ohridski (Bulgaria)

Abstract: Der Beitrag untersucht den Zusammenhang zwischen unterschiedlichen Medien einerseits und der geschlechtlichen Zugehörigkeit der Protagonist*innen andererseits in zwei Romanen von Theodor Fontane. In einem ersten Teil der Untersuchung wird der Umgang der Figuren mit Malerei und Musik als Spielarten des Mediums der Kunst im Roman „L'Adultera“ betrachtet. Im zweiten Teil werden die Parallelität und die Konkurrenz zwischen dem tradierten Kommunikationsmittel „Brief“ und dem neuen Kommunikationsmittel „Telegraph/ Telegramm“ und ihre geschlechtliche Zuordnung näher unter die Lupe genommen. Sichtbar werden dabei Fontanes Gespür für die Macht der Medien und der geschickte Einsatz der Medialität zur Charakterisierung der Geschlechterrollen und zur subversiven Auflockerung der normativen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert.

Schlüsselwörter: Fontane, Medialität, Geschlecht, „L'Adultera“, „Cécile“

Abstract: The article examines the connection between different media on the one hand and the gender of the protagonists on the other in two novels by Theodor Fontane. In a first part of the investigation is considered the way the characters deal with painting and music as varieties of the medium of art in the novel “L'Adultera”. In the second part, the parallelism and the competition between the means of the traditional communication medium “letter” and the means of the new communication medium telegraph/telegram and their gender assignment are examined more closely. Fontane's sense of the power of the media and his skillful use of mediality to characterize gender roles and to loosen up the normative ideas of masculinity and femininity in the 19th century become visible.

Keywords: Fontane, mediality, gender, “L'Adultera”, “Cécile”

In ihrem Vortrag bei einer Konferenz 1998 verweist Eda Sagarra auf zwei wichtige Fragen, die die (damals) jüngste Fontane-Forschung aufnimmt: „die Frage des Erinnerns und seiner Wahrnehmungsformen“ und „die der Medialität“ (Sagarra 2000, 106). Fontanes Kenntnis der Mechanismen und Effekte der Druckmedien, seine Erfahrungen mit den technischen Erneuerungen des 19. Jahrhunderts stehen den Fontaneforschern deutlich vor Augen und Sagarra hebt hervor: „Nicht nur die Medien im Sinn von Buch, Zeitung, Journal und

ihr Vertrieb faszinierten Fontane, sondern überhaupt alle Wege und Instrumente menschlicher Kommunikation“ (Sagarra 2000, 106).

Diese Erweiterung der Forschungsperspektiven geht einher mit einer fruchtbaren Dynamik und Diskussion auf dem Gebiet der Realismusforschung in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft.¹ Rudolf Helmstetter (2011) hat auf den „medialen Mechanismus“ des deutschen Realismus verwiesen. Im Fahrwasser dieser Forschungslinien und -erkenntnisse wird die Einbeziehung des medialen Hintergrunds immer interessanter für die Fontane-Forschung. (Vgl. Gretz 2014, bes. 204; Günter 2007) Hat man auch früher viel über die Symbolik der Bilder bei Fontane, über seine Zitierkunst und die „Erzählkunst der feinen Unterschiede“ (Mecklenburg 1999) nachgedacht, so richten jetzt viele Forscher*innen ihre Aufmerksamkeit auf die Präsenz und die Konkurrenz der Medien in den Texten.²

Auf der anderen Seite hat die „gendersensible“ Lektüre Fontanes eine lange Tradition, die im Band von Sabina Becker und Sascha Kiefer (2005) besonders deutlich zutage tritt. Programmatisch heißt es in der Einleitung zum Band: „Eine genderorientierte Lektüre schließt die Analyse der im Text vorgenommenen Muster von Geschlechterrollen und -zuweisungen ein“ (Becker / Kiefer 2005, 9).

Das Thema dieses Beitrags verbindet die genannten zwei Paradigmen der Fontane-Forschung. Der Beitrag selbst fragt nach dem Gebrauch der Medien in zwei Romanen von Fontane unter dem Blickwinkel ihrer möglichen, zusätzlichen geschlechterspezifischen Codierung. Erforscht wird in welchem Zusammenhang die Medien zum Figurenensemble stehen, ergeben sich daraus irgendwelche Bezüge und Korrespondenzen zu Geschlechterrollen und Modellen der Weiblichkeit und der Männlichkeit. Man könnte auf der einen Seite ein Genderizing der Medien erwarten (d.h. geschlechterspezifische Bevorzugung und Verwendung bestimmter Medien von den Figuren in den Texten), auf der anderen Seite – eine mediale Vermittlung, Medialisierung der Geschlechterproblematik.

Seit der Feststellung Sagarras (2000), dass der Begriff der Medialität noch nicht in die Fontaneforschung eingedrungen sei, hat sich auf dem Gebiet der Medienwissenschaft und –

¹ Zu diesem Thema vgl. Neumann, dessen Untersuchung über die Bilder im Roman „L’Adultera“ diese produktive Synergie vorwegnimmt und „die neuartige Nutzung des Mediums Bild in Verbindung mit Medium Sprache“ (2001, 139) als Möglichkeit, Fontanes Modernität besser zu erkennen, thematisiert.

² So schreibt z. B. Klaus Scherpe in seiner Abhandlung über die „Medien des Ehebruchs“: „Von den Tatsächlichkeiten der Mediengesellschaft ausgehend, lässt sich rückblickend beobachten, wie in den klassischen Ehebruchsromanen die mediale Konstruktion und Reproduktion durch Geschriebenes und Gedrucktes, durch Gelesenes, Gesehenes und Gehörtes, durch Brief, Buch, Malerei und Musik wirksam werden. Insbesondere dann, wenn eben diese reproduktive und generative ‚dritte Kraft‘ der Medien die einschlägigen Narrative nicht nur transferiert, sondern in sie interveniert [...].“ (2010, 390)

forschung selbst viel getan. Die Definitionen der Begriffe Medium, Medien, Medialität häufen sich (vgl. Genz / Gévaudan 2016, 10) und es ist kein Konsens abzusehen, deswegen möchte ich mir operative Grundpositionen und Definitionen ausleihen und zu den Zwecken dieses Beitrags verwenden.

Ausgangspunkt bildet natürlich die Erkenntnis, dass jede Kommunikation sich eines Mediums bedient. Die Hinwendung zum Begriff bedeutet also schon, dass man die Mittel und Inhalte der individuellen und gesellschaftlichen Kommunikation in den Vordergrund rückt. Medien und Medialität werden im Folgenden weit gefasst: „Der Begriff der Medialität bezieht sich also sowohl auf sprachliche als auch auf nicht sprachliche Zeichensysteme, sowohl auf funktionale als auch auf künstlerisch-ästhetische Kommunikation, sowohl auf Kommunikationsmittel als auch auf Kommunikationstechniken.“ (ebd., 9 f.)

Dadurch, dass bei Fontane verschiedene Medien in einem anderen medialen Produkt – im Roman (Literatur) als Spielart des Mediums Kunst oder in einer Zeitschrift/ in einem Buch als Kommunikationsmittel – auftreten, entsteht eine mehrfache Medialität. Wie Anne-Kathrin Reulecke treffend bemerkt, findet bei Fontane eine „Vorwegnahme des McLuhanschen Gesetzes, dass der „Inhalt“ eines Medium immer ein anderes Medium ist“ [...].“ (Reulecke 2010, 130) Reulecke findet die treffende Bezeichnung für Fontanes Umgang mit den Medien und spricht von seiner spezifischen Mediologie: „Vor dem Hintergrund der besonderen literarischen Mediologie Fontanes, die die Medien nicht bloß thematisiert, sondern deren Bedeutung für Konstitution, Wahrnehmung und Sprache der Subjekte offenlegt, ist auch Fontanes Programm einer neuen, realistischen Literatur lesbar [...].“ (ebd., 131) Es wird im Folgenden auf die Medialität anderer Zeichensysteme und Künste – Bilder und Musik – in Fontanes Roman „L’Adultera“ und auf die Medialität von Kommunikationsmitteln (oder Medien der Kommunikation im engeren Sinne) – Brief und Telegramm – im Roman „Cécile“ eingegangen.

Medialität der Bilder und der Musik im Roman „L’Adultera“

Bereits der Name des Romans ist so angelegt, dass ein konkretes Sujet vorweggenommen wird. Die Aufmerksamkeit soll zunächst der Schlüsselszene und ihrer Dynamik gelten. Das Bild von Tintoretto, dessen Kopie in das Haus von van der Straaten geliefert wird, hat das Ehepaar in Venedig gesehen. (Vgl. Fontane 2008, LA 13³) Melanie hat beim Eintreffen des Bildes gleich ein fertiges Urteil und entsprechend einen Vorwurf für ihren

³ Im Folgenden werden die Zitate aus dem jeweiligen Werk nur durch Siglen und Seitenzahl angegeben.

Mann wegen seiner Wahl parat. Die Gefährlichkeit des Bildes und des Spruches Jesus wird von Melanie direkt angesprochen. In der eigenen Bildinterpretation, die sie anschließend präsentiert, erkennt man eine bereits vorhandene Meinung, die bei der jetzigen Betrachtung nur bestätigt wird und die in Opposition zu den gängigen Bildinterpretationen zu stehen scheint:

„Richtig. Und *ich kann mir nicht helfen* (kursiv – M. R.-F.), es liegt so was Ermutigendes darin. Und dieser Schelm von Tintoretto hat es auch ganz in diesem Sinne genommen. Sieh nur! ... Geweint hat sie ... Gewiß ... Aber warum? Weil man ihr immer wieder und wieder gesagt hat, wie schlecht sie sei. Und nun glaubt sie's auch, oder *will* es wenigstens glauben. Aber ihr Herz wehrt sich dagegen und kann es nicht finden ... Und daß ich dir's gestehe, sie wirkt eigentlich röhrend auf mich. Es ist so viel Unschuld in ihrer Schuld ... Und alles wie vorherbestimmt.“ (LA 13)

Jetzt aber betrachtet das Ehepaar das Bild nicht im neutralen Raum der Galerie, sondern in den eigenen vier Wänden, in van der Straatens „Wohn- und Arbeitszimmer“ (LA 10) und die veränderte Rezeptionssituation bringt ein anderes „mediales Ereignis“ (Genz / Gévaudan 2016, 12) hervor.⁴ Im Gespräch zwischen den Ehegatten ist diese neue Situation sehr wohl erkennbar: Man geht vor der allgemeinen Deutung des Bildes als Verarbeitung eines religiösen Sujets, welches von Sünde und Verzeihung handelt, und den eigentlich riskanten Beobachtungen von Melanie über Schuld und Unschuld zu einer Interpretation, die von der Konkretheit der eigenen Situation hervorgerufen wird. Plett bemerkt diesbezüglich: „Bedeutsam ist hier, daß das Gemälde von den Hauptpersonen des Romans gleichsam „privatisiert“ wird.“ (Plett 1991, 79) Für Melanie ist die Absicht van der Straates, das Bild in der Speisegalerie aufzuhängen, an sich schon sehr gefährlich, denn die junge Frau antizipiert eine dritte, schlichtere Interpretation des Bildes als Evidenz des Ehebruchs. Bestimmte Disproportionen in der Familie van der Straaten würden diese Interpretation begünstigen und für Spott und böse Worte sorgen.

Auf die private Situation der Eheleute übertragen, entfaltet das Bild also vor allem eine weltliche Wirkung, die das religiöse Motiv und tiefere Deutungen aus den Augen lässt. Van der Straatens Kauf und die Absicht, das Bild für alle sichtbar zu installieren, erweisen sich des Weiteren tatsächlich als sehr „privatisiert“, obwohl auf unterschiedliche Weise. Der Kauf dieses Bildes ist trotz Melanies Vermutung nicht so sehr als Mahnung an sie beabsichtigt, sondern entpuppt sich als ein Versuch, van der Straatens Angst vor der Zukunft, vor einem möglichen Ehebruch zu vermitteln: „Und er wollt es nicht länger verbergen. War er doch ohnehin, aller Freundschaft unerachtet, ohne Freund und Vertrauten, und so trieb es ihn denn, angesichts dieses Bildes einmal aus sich herauszugehen.“ (LA 14) Durch die Medialität des Bildes soll also etwas vermittelt werden, was schwer angesprochen werden kann. Es bleibt aber nicht bei

⁴ Darauf verweist auch Bettina Plett, vgl 1991, 79 und konzentriert sich auf die Bedeutung der Kopie.

der medialen Andeutung der Ängste des Ehemannes, denn das Bild affiziert ihn zu einem unüblichen und emotionalen Aus-Sich-Heraus-Gehen.⁵

Van der Straaten legt ein schwermütiges Bekenntnis ab, welches von Melanie durch eine scherhafte Wendung blockiert wird.⁶ Für sie ist es peinlich durch das Bild bereits als Ehebrecherin in spe vor aller Welt dazustehen, aber genauso peinlich ist für sie Ezechiels direkte Aussprache. Ja, sie möchte wissen, was in seiner Seele vorgeht, aber die Beobachtung von der Seite hätte ihr gereicht. Seine Ekphrasis spricht Dinge aus, über die man nicht sprechen sollte und Melanie findet einen ironischen Ausweg aus der Situation und trennt so eindeutig die Medialität der Sprache von der Medialität des Bildes ab: die Sprache kommuniziert das Zulässige, während die Bilder auch das Unzulässige zumindest denkbar machen. Auf Melanies Blockade der Versprachlichung dessen, was das Bild für van der Straaten vermitteln soll, reagiert er fast mit Erleichterung und verspricht, nie wieder diese Frage zu berühren.

Der Ausgang der Szene macht alles ungeschehen, die medial herbeigeführte private Ernsthaftigkeit der Situation ist aufgehoben, die Peinlichkeit hat Melanie durch Selbstpersiflage als ihre eigene Einbildung weggewischt, die stattgefundene direkte Kommunikation zwischen den Eheleuten ist zurückgenommen und auf die Extravaganz eines reichen Mannes zurechtgestutzt:

„... Und vorherbestimmt, sagt‘ ich. Prädestiniert! ...Aber vorherbestimmt ist *heute*, daß wir ausfahren, und das ist die Hauptsache. Denn ich brauche die Robe viel, viel nötiger als du den Tintoretto brauchst. Und ich war eigentlich eine Törin und ein Kindskopf, daß ich alles so bitter ernsthaft genommen und dir jedes Wort geglaubt habe! Du hast das Bild haben wollen, c'est tout.“ (LA 16)

Was ist denn in diesem Gespräch passiert und welche Regeln hat van der Straaten mit seinem Ausbruch eigentlich verletzt, indem er sich dazu verleiten ließ, eine geheime Botschaft des Bildes zu versprachlichen? Das Unerlaubte war sicher nicht ein Gespräch über den Ehebruch. Unerlaubt war vielmehr, dass er sich als Mann eine emotionale Blöße gegeben, sich wie ein larmoyanter Neurotiker gebärdet und nach Rücksicht und Mitleid geheischt hatte. Der Punkt ist, dass sich dieses Benehmen weder mit seiner Rolle als Ehemann, Familienoberhaupt, Vater von zwei Kindern, noch mit seiner gesellschaftlichen Rolle als Bankier und Finanzmann, noch mit den gängigen Vorstellungen von Männlichkeit im 19. Jahrhundert verträgt. Solche

⁵ Nora Hoffmann stellt bei der Analyse dieser Szene fest: „So nutzt van der Straaten [...] das Bild als „Komunikationsanalysator“ (Zitat von Doebeling – M. R.-F.), um von seinen Gedanken und Gefühlen zu erzählen.“ (2011, 250) Von meiner Perspektive verrät dieses „Nutzen“ eben ein Vertrauen in die Medialität des Bildes und ich würde an der Stelle von einem „Komunikationskatalysators“ sprechen.

⁶ Lieselotte Voß findet dieses Gespräch „merkwürdig und befremdlich“, da van der Straaten seine Befürchtung mit Melanie teilt, deren künftige Untreue ihn gerade quält. (1985, 158)

emotionale Bekenntnisse und Angstzustände verstoßen gegen die guten Sitten und gegen die Verhaltensweise eines Mannes, wie sie das 19. Jahrhundert imaginiert und erfordert hat.⁷ Diese Versprachlichung verkürzt die Distanz zwischen den Ehegatten ungebührlich, indem sie die Geschlechterrollen durcheinander bringt. Im Endeffekt löscht die Versprachlichung die über das Bild vermittelte Botschaft aus, denn sie ruft die Blockade der Kommunikation diesbezüglich hervor. Van der Straaten benutzt also die Medialität des Bildes und zerstört sie zugleich, indem er das Medium der Sprache einschaltet. Bei all dem entfaltet die ganze Szene ihre eigene Medialität, indem sie die normative Kraft gängiger Männlichkeits- und Ehemodelle suggeriert.

Van der Straaten zieht es im Verlauf des ganzen Romans vor, sich über Bilder mitzuteilen. Auch am Ende des Romans schickt er eine Weihnachtskiste, in der kein Brief liegt, sondern wieder das gleiche Bild en miniature. Es taucht also noch einmal als Medaillon auf, was man zurecht und im Einklang mit der Kapitelüberschrift (LA 135) und mit van der Straatens Versprechen am Ende des 2. Kapitels⁸ als Zeichen der Versöhnung deutet. Somit wird aber über das Bild der L'Adultera auf der letzten Seite des Romans unterschwellig wieder eine intime Kommunikation zwischen Melanie und van der Straaten aufgenommen. Das Bildchen knüpft an das peinliche Gespräch zu Beginn des Romans an. Rubehn dagegen ist von dieser medial vermittelten Kommunikation über das Bild ausgeschlossen und seine Interpretation des Geschehens gerät etwas irritierend daneben.⁹ Melanie sagt Rubehn auf den Kopf zu, dass er keine Ahnung hat: „Ach, du weißt nicht, wieviel es mir bedeutet. Und es soll mich erinnern und mahnen ... jede Stunde.“ (LA 140) Eine Erinnerung woran und eine Mahnung wovor? War das erste Auftauchen des Bildes ein Kommunikationsangebot, das die vom Geschlechterrollenmodell festgelegten Schranken zwischen Ehmann und Ehefrau bedrohte und gängige Männlichkeitsbilder missachtete, so klingt es jetzt, nach den vielen Hinweisen auf den unentschlossenen, passiven, aber etwas selbstgefälligen Rubehn, wie eine Warnung.¹⁰ In der wiederaufgenommenen Kommunikation über das Bild ist die Botschaft für Melanie klarer und

⁷ Über die Männlichkeiten des 19. Jahrhunderts und ihre Präsenz in Fontanes Romanen Razbojnikova-Frateva 2012.

⁸ „[...] wir wollen diese Stunde vergessen. Ganz und gar. Und wenn ich dich je wieder daran erinnere, so sei's im Geiste des Friedens und zum Zeichen der Versöhnung“ (LA 16). So van der Straaten.

⁹ Rubehns Worte lauten: „King Ezel in all his glory. Immer derselbe. Wohlwollend und ungeschickt. Ich werde es tragen. Als Uhrgehäng.“ Melanie Antwort ist sehr eindeutig, sie verbietet diese Nutzung des Geschenk und will es behalten. „Du weißt nicht, wieviel es mir bedeutet. Und es soll mich erinnern und mahnen.“ (LA 140) Rubehn entziffert diese Art der Kommunikation über das Bild nicht und Melanie hat aber die Botschaft bekommen.

¹⁰ Hoffmann analysiert die Selbstidentifikation Melanies mit dem Bild: „Damit erkennt sie sich am Ende des Romans im Gemälde selbst wieder und identifiziert sich nun doch mit der Rolle, die sie zu Beginn noch so strikt von sich gewiesen hatte.“ (Hoffmann 2011, 264)

schlichter geworden: Das Miniaturbild warnt vor dem Ehebruch. Offen bleibt, wessen Untreue jetzt gemeint ist, wenn man weiß, dass diesmal Melanie die Liebende und Rubehn schwach und lenkbar ist.

Die vielen anderen Bilder, die im Roman als Bilder und als Bild-Zitate¹¹ auftauchen, sind ebenfalls ein Kommunikationsangebot. Van der Straaten setzt die Bilder in ihrer Medialität ein, um, wie w. o. dargelegt, seine versteckte und nicht salonfähige, unmännliche Angst zum Ausdruck zu bringen oder um sich als Kenner auf dem Gebiet der Malerei im weiteren Verlauf der Handlung vorzuführen, die männliche Gesellschaft gleichzeitig zu unterhalten und zu provozieren (z. B. Gryczinski) und die weibliche (Melanie) zu ärgern. Tabuthemen wie weibliche Sexualität, religiöse Ekstase im Kontext verleugneter Sexualität werden durch die Bilder kommuniziert: „Was man nicht sagen darf, zeigen die Bilder.“¹² Gerhard Neumann kommentiert die Bildergespräche beim Diner als Diskussion über „die mögliche weibliche Geschlechterrolle in der „guten“ preußischen Gesellschaft“ (Neumann 2001, 144). Es ist immer wieder auffällig, dass im Roman sehr ausdrücklich auf differierende Wahrnehmung und Deutungsmöglichkeiten der Bilder eingegangen wird, die auf Individualität des Betrachtenden und speziell auf dessen Geschlechtszugehörigkeit zurückzuführen wären.

Wird der Anspruch der Bilder auf allgemeine Deutbarkeit, basierend auf deren Sichtbarkeit, im Roman in Frage gestellt und nach und nach zurückgenommen, verhält es sich mit dem Medium der Musik vom Anfang an anders, denn der Musik wird grundsätzlich ein direkter Bezug zu Gefühlen und Ekstasen nachgesagt. Van der Straatens deutliche Anmerkungen über Wagners Musik verweisen genau auf dieses Verständnis der Musik als Medium des Unkontrollierbaren und Pathetischen und gleichzeitig des Verlogenen.¹³ Deswegen ist van der Straaten misstrauisch gegenüber Musik: „In Griechisch und Musik darf man alles sagen“ (LA 63), lautet sein Spruch. Er beargwöhnt die Musik als Medium des Verborgenen, des Unaussprechlichen, zu dessen Verständnis man besondere Kenntnisse (wie im Falle einer seltenen oder toten Sprache) oder besondere Sensorien braucht. Sein Argwohn findet eine Bestätigung, denn die Musik ist eben das Feld, auf dem Melanie und Rubehn

¹¹ Voß verwendet diesen Begriff. (Vgl. Voß 1985, 155)

¹² So lautet eine Kapitelüberschrift im Band „Der Bilderfex“ (Wegmann 2019, 239).

¹³ „Ihr stellt euch stolz und gemütlich auf die Höhen aller Kunst und zieht als reine Casta diva am Himmel entlang, als ob ihr von Ozon und Keuschheit leben wolltet. Und *wer* ist euer Abgott? Der Ritter von Bayreuth, ein Behexer, wie es nur je einen gegeben hat. Und an diesen Tannhäuser und Venusberg-Mann setzt ihr, als ob ihr wenigstens die Voggenhuber wäret, eurer Seelen Seligkeit und singt und spielt ihn morgens, mittags und abends.“ (LA 33) Sein Verhältnis Wagner gegenüber kommentiert der Erzähler Anfang des 8. Kapitels (LA 50).

einander begegnen. Und zwischen den beiden bekommt das Musikalische eindeutig den Status eines individuellen Kommunikationsmittels, das Nähe und Gemeinsamkeit erschafft.

Die Ehe von Melanie und van der Straaten ist von einer Reihe von Dichotomien charakterisiert – alt gegen jung, bürgerlich gegen adlig, preußisch gegen schweizerisch, ungebildet gegen gebildet, derb gegen fein. Symbolisch steht dafür die bekannte Verteilung der Medien auf die beiden Eheleute: Van der Straatens Vorliebe für Bilder steht Melanies Musikleidenschaft gegenüber. Hinter van der Straaten steht „der engere Kreis“ der Familienfreunde und hinter Melanie – Anastasia, aber auch der Maler Elimar, auf dessen eigene Motivation hier nicht näher eingegangen werden kann. Somit werden Bilder und Musik spielerisch auf beide Geschlechter verteilt. Das weckt natürlich den nachhaltigen Eindruck, dass die Medien im Roman „genderized“ sind. Fontane ist aber nicht der Autor der scharfen Grenzen und so sitzt im Frauenkränzchen auch Elimar und Melanie, wie man feststellen kann, kennt sich mit Bildern nicht schlecht aus.

Der dazugekommene Rubehn schlägt sich eindeutig auf die Seite der Musikfreunde. Seine männliche Leidenschaft für das im Roman als „weiblich“ konnotierte Medium der Musik soll im Weiteren näher unter die Lupe genommen werden, denn es gibt im Text Verweise, die die Musikliebe des jungen Mannes einerseits ins Schwanken bringen, andererseits aber gewisse Einblicke in die Charakteristik dieser Romanfigur und ihrer Beziehung zu Melanie ermöglichen.

Die erste Begegnung zwischen Melanie und Rubehn geschieht vor einer musikalischen Kulisse. Man kann dabei die musikalische Vorliebe des jungen Mannes durchaus als eine Strategie des Guten-Eindruck-Machens deuten, wenn er vor der attraktiven Hausherrin gegenüber „*in einer ihm sonst fremden* (kursiv – M. R.-F.), aber in diesem Augenblicke völlig aufrichtigen Emphase“ zu sprechen beginnt, in Verzückung über „dieses Lied“ (LA 48) gerät und Anastasia „über ihr Spiel und die Richtung ihres Geschmacks“ (LA 49) Komplimente macht. Daraufhin wird er über die zwei Lager der „bilderschwärmende[n] Montecchi und musikschwärmende[n] Capuletti“ (ebd.) informiert, von Melanie in ein Gespräch über Wagner verwickelt und aufgrund der Übereinstimmungen in Musikfragen schon zum Verbündeten erklärt. In diesem Gespräch bekommt Rubehn den Schlüssel zur Zuneigung der Hausherrin – „durch die ganze Begegnung ungewöhnlich erfreut und angeregt“ (ebd.) – praktisch in die Hand gedrückt. Die Kommunikation zwischen Melanie und Rubehn baut sich von Anfang an auf der Basis der Musik und spezieller der Wagnerschen Musik auf, wobei Melanie regieführend erscheint.

Wenn man sich die Szene der Verständigung über die Gefühle der beiden Musikfreunde füreinander näher ansieht, dann bekommt man eben jene Macht der Medien, die „die Botschaft und schließlich den Verkehr der Menschen untereinander zu affizier[en]“ (Reulecke 2010, 135) vermag, vorgeführt. Die indirekte Liebeserklärung von Seiten Rubehns in der Bootsszene wird medial durch die Musik angeregt und vorbereitet. Die agierende dabei ist erneut Melanie, die den Weg in den Ehebruch bereits betreten hat, als sie sich etwas früher im Verlauf der Handlung bereits für ihren Mann und für sich selbst zu schämen begonnen hat und dann im Boot ihre Gefühle vor Rubehn ausschüttet und ihn zu ihrem Vertrauten – jetzt nicht mehr im Scherz – macht. Sie sieht in Rubehn das Gegenteil von van der Straaten und fordert ihn geradezu heraus, dieses auch unter Beweis zu stellen. Melanie redet unter dem Andrang ihrer Gefühle und wird so zur Auslöserin von Handlungen bei Rubehn¹⁴, er ist in dieser Situation erst der Re-Agierende, wie auch die erste beschriebene Berührung dieses festhält: „Er nahm ihre Hand und fühlte, daß sie fieberte.“ (LA 68) Und als unter den funkelnden Sternen vom anderen Boot ein anderes Lied erklingt – „Rothraut, schön Rothraut“ – hat Rubehn, neben der aufgewühlten Melanie sitzend, die ihn bereits in die Rolle des Romantikers zugewiesen hat, gar keine andere Wahl, als auf den Refrain „Schweig stille mein Herz“ die Frage zu stellen: „Soll es?“ (ebd.). Auch in dieser Szene bildet die Musik eine akustische Kulisse, liefert aber Rubehn auch die Stichworte und treibt somit die Handlung voran.

Bei der berühmten Szene im Palmenhaus greift Rubehn nun wieder auf das Lied zurück, welches man im Boot gehört hat, verwendet es in einem neuen Kontext und kodiert es zu einer Liebeserklärung um¹⁵, um jene Atmosphäre zu rekonstruieren und, zitierend, sich erneut über das Lied mitzuteilen. (Vgl. LA 82) Das Lied, die verbindende Liebe zur Musik werden hier von Rubehn als Einleitung in die Liebesbeziehung und in den Ehebruch eingesetzt. Ein nächstes Gespräch zwischen den beiden funktioniert wieder über ein Lied, über das Schubertsche „Da, wo du nicht bist, ist das Glück“ (LA 89). Melanie bringt das Lied ins Gespräch und erst über dessen Vermittlung gerät Rubehn emotional in Bewegung.

Der junge Mann braucht immer wieder die musikalische Begleitung, die ihm als Anleitung für das richtige Verhalten in Melanies Anwesenheit dient, von den Liedern springt auf ihn auch der Funke über, der ihn emotional entzündet. Von sich aus ist er eher zurückhaltend und nicht gerne willig auf Emotionen zu reagieren: „Rubehn war bewegt und sah ihr

¹⁴ Nicht nur einmal haben die Worte bei Fontane extreme verführerische Kraft. Vgl. hierfür das Gespräch zwischen Schach und Victoire im Roman „Schach von Wuthenow“ (Sch 66 ff.).

¹⁵ Zu den Umtextrualisierung und Umcodierung der Medien vgl. Genz / Gévaudan 2016, 185 ff.

unwillkürlich nach den Augen. Aber er wandte sich wieder, weil er die Träne nicht sehen wollte, die darin glänzte.“ (ebd.)

Die Offenlegung der Musik als Vermittlungsinstanz in den Liebesepisoden zwischen Melanie und Rubehn erlauben auf der einen Seite eine mediale Verführbarkeit und Verführungsabsicht auf Seiten von Melanie zu vermuten und ihre Initiationsrolle in dem Liebesbruch zu erkennen, andererseits wird ein Wissen von den medialen Effekten sichtbar, die nicht Melanie, sondern der Erzählerinstanz zuzuschreiben wäre. Ohne die Musik wäre Rubehn seinerseits wohl nicht aus der Reserve zu locken. Aus allen Situationen ergibt sich aber die Anfälligkeit des weitgereisten und ansonsten reservierten jungen Mannes für die mediale Vermittlung von Gefühlen, womit seine Figur ein Stückchen mehr in Richtung 20. Jahrhundert gerückt wird. Auf jeden Fall wird eine Auflockerung der Männlichkeitsvorschriften des 19. Jahrhunderts erkennbar. Die Musik wird zu Medium der Transparenz der Grenzen zwischen den Geschlechterrollen, denn Melanie fällt die Initiative zu und Rubehn wird in die Rolle des Re-Agierenden gedrängt.

Der Unterschied zwischen van der Straaten und Rubehn besteht nicht nur in der Art des bevorzugten Mediums, sondern auch in der Art, in der die beiden damit umgehen: Van der Straaten führt Regie bei den Bildern, um seine Gefühlswelt hinüberzubringen und hat ein aktives Verhältnis zum Medium, Rubehn fügt sich der medialen Botschaft und bleibt in der passiven Rolle, seine Emotionen brauchen den Anstoß von außen und werden (musikalisch) gelenkt. Als Vertreter der älteren Generation orientiert sich van der Straaten an älteren Männlichkeitsvorstellungen und seine Medialisierung der Gefühle ist ein Versuch, diese dennoch mitzuteilen. In diesem Sinne ist ihm seine „Halbheit“ bewusst. Rubehn dagegen ist weit davon entfernt, sich selbst irgendwie in Frage zu stellen, er ist mehr als van der Straaten ein Kind seiner Zeit, medial lenkbar, aber auch mobiler und adaptiver. Ohne großes Drama lässt er später Melanie tatkräftig eingreifen und das junge Familienglück retten. Seine „Halbheit“ ist eine modernere, undramatischere und zukunftsweisendere und gibt einer Melanie freie Hand zum Handeln.

Vor dem Hintergrund der Analyse des Einsatzes der Medien Bild und Musik erscheint die verspielte Aufteilung der Romanfiguren nach Geschlecht in Bildliebhaber und Musikliebhaber durchaus nicht so aufgesetzt: Das Interesse an Bildern betont den Wunsch, an tradierten Männlichkeitsvorstellungen zu partizipieren, während die männliche Schwärmerie für Musik und insbesondere für Wagner als Effeminierung des Männlichen steht und die Auflockerung der am Militärischen geschulten Männlichkeitsbilder des 19. Jahrhunderts signalisiert. In Bezug auf die Frauenrolle ermöglicht gerade die Musik Melanies

Verselbständigung zunächst als aktiver Teil in der Beziehung zu Rubehn und dann auch als Geldverdienerin in der Familie.

Medialität und Geschlecht stehen bei Fontane in einem erzähltechnischen und überlegt aufgebauten Zusammenhang, der Bezug zwischen dem jeweiligen Geschlecht und einem konkreten Medium wird angedeutet, zurückgenommen, dann doch noch nahe gelegt und wird so zu einem Mittel der künstlerischen Darstellung im Roman. Der Einsatz der Medialität des Bildes und der Musik, kann man schlussfolgern, dient dazu, die Abhängigkeit von einem gültigen Geschlechtermodell anzudeuten (van der Straaten mit seiner Art die Medialität der Bilder zu funktionalisieren) oder die Bereitschaft über das Modell hinwegzugehen, zu signalisieren (Melanie, Rubehn und ihre Vorliebe für die Musik).

Umgang mit den Kommunikationsmitteln Telegramm und Brief im Roman „Cécile“

Haben wir im Roman „L’Adultera“ generell das Medium der Kunst bei seiner Funktionalisierung in Bezug auf die Geschlechterrollen beobachten können, so treten im Roman „Cécile“ wiederum zwei Arten der Kommunikationsmedien im engeren Sinne in den Vordergrund und lassen unter dem gleichen Aspekt eine interessante Konkurrenz zueinander erkennen.

Gordon, den die Familie von St. Arnaud im Kurort Thale kennenlernt, ist mit dem neuen Medium der Kommunikation – Telegraph und Telegramm – zunächst einmal berufsmäßig verbunden: Als Ingenieur verkabelt er die Welt im Auftrag verschiedener Firmen. Die Telegramme spielen darüber hinaus eine besondere Rolle in seinem Leben, sie läuten immer wieder die schicksalhaften Wenden ein.

Die Telegramme im Roman sind immer wieder mit Gordons Dienst verbunden, nur einmal wird wegen der Dringlichkeit etwas Privates über ein Telegramm mitgeteilt. Und in der Parallelität von Telegramm und Brief tritt noch etwas Wichtiges zum Vorschein: Beim Telegramm verläuft die Kommunikation nur in eine Richtung. Gordons Firma erwartet keine Antwort auf die sachlichen Mitteilungen, sondern Handlungen.

In Gordons Leben spielen aber auch die Briefe eine nicht weniger wichtige Rolle. Es sei zunächst auf den Brief von Gordons Schwester Klothilde verwiesen:

„Mein lieber Roby. Deinen zweiten Brief, in dem Du Dich über mein Schweigen beklagst, erhielt ich gleichzeitig mit dem ersten. Ich fand beide hier vor, als ich vorgestern abend von meinen Weltfahrten nach meinem lieben Liegnitz zurückkehrte. Dein Brief aus Thale war mir selbstverständlich nach Johannesbad und, weil er mich dort nicht mehr traf, nach Partenkirchen hin nachgeschickt worden. Am letzteren Orte kam er früher an als wir [...], was die

Partenkirchner Post veranlaßte, Deinen Brief nach Liegnitz zurückzuschicken. Da hat er zwei Monate lang gelagert. Du siehst, ich bin außer Schuld.“ (C 144)

Es wird in diesem Brief eine ganz neue postalische Situation hergestellt, bei der die neue Mobilität der modernen Zeiten aus den Briefen einen unsicheren Vermittler macht. Die Briefe werden den herumreisenden und mobilen Zeitgenossen hinterhergeschickt, die Deutsche Post wetteifert mit der Mobilität der Adressaten und die ganze Beschleunigung ergibt im Endeffekt eine Verlangsamung der Zustellung. Als die briefliche Antwort von Klothilde endlich bei Gordon angelangt ist, erreicht sie einen ganz anderen Menschen.¹⁶ Es ist ein geradezu genialer Einfall des Autors die zweimonatige Verspätung des Briefes an Klothilde wegen ihrer "Weltreise" einzuschalten, denn dadurch wird die kommunikative Funktion des Briefes unterminiert. Es ist erstaunlich, dass Fontane die Agonie des Briefes vorweggenommen und dargestellt hat. Der Brief ist nicht mehr das Kommunikationsmittel, das mit der ganzen Beschleunigung Schritt halten kann, er verlangt eine gewisse Stetigkeit der Teilnehmer*innen an der Korrespondenz, eine Festigkeit der Verhältnisse, die immer schwerer zu gewährleisten sein werden. Die rechtzeitige Zustellung des Briefes hätte dem Geschehen einen anderen Verlauf gegeben. Der Brief aber irrt herum, verspätet sich und erscheint letztendlich als eine der Zeit fast nicht mehr angemessene Form der Kommunikation.

Brief und Telegramm werden in diesem Roman in einer spannenden Parallelität dargestellt, als Gordon an einer entscheidenden Stelle im Roman gleichzeitig einen Brief und ein Telegramm bekommt. (Vgl. C 160) Er liest zunächst den Brief, womit er, nach dem im Roman festgelegten Verwendungsschema der beiden Kommunikationsmedien, dem Privaten den Vortritt gibt. Der Briefinhalt bringt ihn in eine Entscheidungssituation, da Cécile schriftlich von Gordon eine Distanzierung wegen seines veränderten Tons in ihrem Umgang fordert. Die Entscheidung wird ihm aber im nächsten Moment durch das Telegramm abgenommen. Per Telegramm wird er von seiner Firma nach Bremen versetzt und muss Berlin und Cécile verlassen:

„Als er so sprach, überflog er noch einmal die letzten Zeilen und griff erst dann nach dem Telegramm. Es kam aus Bremen und erhielt die kurze Weisung, herüberzukommen, weil sich dem Unternehmen seitens der dänischen Regierung neue Schwierigkeiten in den Weg gestellt hätten. „Ohne den Brief wäre mir das Telegramm ein Greuel gewesen, jetzt ist es mir ein Fingerzeig, wie damals der Befehl, der mich aus Thale wegrief. Nur daß die Situation von heute pressanter ist und das Glück im Unglück ersichtlicher ist. Es bleibt ewig wahr, man soll nicht mit dem Feuer spielen. [...] Sich düpieren lassen oder Spielzeug einer Weiberlaune zu sein,

¹⁶ Wie Vogl treffend in Bezug auf Klothildes Brief bemerkt: die Antwort trifft auf einen veränderten Adressaten: Der Initiator der Korrespondenz war der neugierige, rationale, beobachtende Urlauber und Ingenieur, die Antwort bekommt ein verliebter Mann. (Vogl 2010, 123)

widersteht mir. [...] Arme Cécile, dir ist die höhere Moral nicht an der Wiege gesungen worden, und Oberschlesien mit Adelsanspruch und Adelsarmut war keine Schule dafür. Nur zu wahr. Aber es war ein guter Fond in ihr, ein ästhetisches Element, etwas angeboren Feinfühliges, das sie gelehrt hat, Echt von Unecht und Recht von Unrecht zu unterscheiden. [...] aber sie will aus dem alten Menschen heraus, aufrichtig und ehrlich, und sie daran hindern zu wollen, wäre niedrig und geradezu schlecht. Also weg, fort! „Leben heißt Hoffnungen begraben.“ Er sprach es in gutem Glauben vor sich hin.“ (C 161)

Auch diesmal muss sich Gordon bei seiner Firma für die Rettung aus einer schwierigen privaten Situation bedanken. Es steht auch diesmal für ihn überhaupt nicht zur Debatte, dass er den Anweisungen seiner Firma *nicht* folgen könnte. Dass das Telegramm privat ein „Glück im Unglück“ (ebd.) ist, bleibt sekundär bei der dargestellten Rivalität der Medien. Man liest zwar zuerst den Brief, aber das Telegramm und damit das Dienstliche, das Geschäftliche fungiert als höhere Gewalt. Da Gordons Überlegungen an der zitierten Stelle zwei Wendungen machen, kann man unterschiedliche Begründungen für sein Handeln annehmen: Wenn man ihm wohl gesinnt bleiben möchte, würde man akzeptieren, dass er sich der kapitalistischen Weltordnung ohne Widerstand fügt, um seine Unsicherheit vor sich selbst und vor der Welt zu verleugnen. Die zweite Annahme wäre, er macht Schluss mit Cécile, weil er etwas Besseres zu sein glaubt – das ist die Stelle, an der sein innerer Monolog von Präsens ins Präteritum übergeht. Drittens, man könnte meinen, Gordon überzieht seine gleichzeitige Enttäuschung und Erleichterung und auch eine gewisse Gleichgültigkeit und Kälte Cécile gegenüber mit einer moralischen Lackschicht und verlässt Berlin sozusagen aus rein moralischen Gründen und Rücksichtnahme.

Fest steht, Gordon wird dem Telegramm Folge leisten, während der Brief halt für einen Monolog sorgt, gehalten „in gutem Glauben vor sich hin“, wie der Erzähler kommentiert (C 161), was bedeutet, dass nichts von allem, was Gordon durch den Kopf schießt, stimmen muss. Und am anderen Morgen ist er schon in Bremen. Das moderne Medium des Telegramms wird im Roman als ein ausschließlich männliches Kommunikationsmittel konnotiert, welches nicht nur wichtige Folgen für den Protagonisten hat, sondern wichtige Informationen über dessen Lage an die Leserschaft vermittelt: Das Telegramm als Medium durchtrennt den Protagonisten in eine Dienstperson und in eine Privatperson, es zeigt, dass der Ingenieur Gordon und der Liebhaber Gordon miteinander nicht Schritt halten können. Das Medium Telegramm vertieft also die bekannte Halbierung des Manns der neuen Zeit und trennt (und verbindet) die private von der öffentlichen Existenz des Helden, den emotionalen Anteil seines Wesens von dem rationalen: Dem Protagonisten bleibt nur, diesen Schnitt zu deuten und zu versuchen, das Beste daraus zu machen. In seinem Antwortbrief an Cécile zeichnet Gordon eine Möglichkeit der Zusammenführung der beiden Hälften seiner Persönlichkeit: das emotionale Erlebnis des

Privatmanns Gordon kann als Erinnerung im Alltag des Ingenieurs untergebracht, gehütet und bewundert werden. (Vgl. C 163)

Fontane treibt gegen das tragische Ende des Romans ein weiteres Spiel mit den Briefen, wo er geradezu einen Montage-Roman liefert, denn der Text ist aus Briefen und Zeitungsnotizen konstruiert, fast ohne Kommentar, so dass wir letztendlich überhaupt nicht wissen, ob die Briefe ihre Adressaten überhaupt erreichen. Wenn wir die knappen Angaben verfolgen, wann und wo die Briefe abgeschickt sind, so kommt dabei heraus, dass Cécile ihren Selbstmord geradezu an dem Tag begangen haben muss, als der Brief von St. Arnaud angekommen ist. Es bleibt unklar, ob ihr Selbstmord verhindert werden könnte oder umgekehrt – zusätzlich motiviert durch den Brief wurde. So oder anders, es bleibt der Eindruck, dass die Kommunikation per Brief mangelhaft funktioniert und den tragischen Ausgang nicht verhindern kann. Allerdings der letzte Brief, verfasst von dem Berliner Geistlichen und Céciles Freund und Tröster, adressiert am St. Arnaud, enthält etwas, was alle Cécile-Entwürfe durcheinander bringt. Wir haben es in diesem Fall mit einem „Brief im Brief“ zu tun und also eine zweifache Medialisierung. Der Hofprediger Dörfel schreibt an St. Arnaud in der Absicht, ihn über den Tod seiner Gattin zu informieren und in der Erfüllung der Aufträge, die ihm die tote junge Frau schriftlich erteilt hat. (Vgl. C 181) Der Brief enthält einen sachlichen Bericht über die Umstände von Céciles Tod und über den gefundenen, „zusammengekniffen“ (C 182) Brief an den Geistlichen. Dörfel informiert über die Existenz dieses Briefes, der nicht nur die Beichte Céciles enthält, sondern auch Anweisungen, was nach ihrem Tod zu geschehen habe. St. Arnaud fallen demnach kleinere Aufgaben zu, Cécile verfügt selbstbewusst über die Aufteilung ihres Besitzes und spricht ein klares Wort darüber, wer was bekommen soll. Mit dem Wichtigsten beauftragt sie Dörfel:

„Ich wünsche nach Cyrilienort übergeführt zu werden und auf dem dortigen Gemeindekirchhof, zur linken der fürstlichen Grabkapelle, beigesetzt zu werden. Ich will der Stelle wenigstens nahe sein, wo *die* ruhen, die ihn reichem Maße mir *das* gaben, was mir die Welt verweigerte: Liebe und Freundschaft und um der Liebe willen auch Achtung... Vornehmheit und Güte sind nicht alles, aber sie sind *viel*.“ (Fontane 2004, 182)

Dieses Briefzitat enthält keine Anrede, hat keinen direkten Adressaten und in diesem Sinne ist jeder sein Adressat, es wird nicht kommentiert, darauf kann es keine Antwort geben, die Kommunikation muss einseitig bleiben. Zum letzten Mal spricht Cécile frei aus sich heraus und ohne Rücksicht auf Adressaten und gesellschaftliche Normen. Der Brief produziert eine starke Konfrontation zwischen der gesellschaftlichen Norm und dem individuellen Erleben. Die Form des Briefes im Brief legt eine weitere Erzählung nahe, die bis jetzt unerkannt, ungelesen geblieben sei. Und tatsächlich: Das Medium des Testament-Briefes nimmt die gesamte Cécile-

Konstruktion, an der Gordon, seine Schwester, St. Arnaud mitgearbeitet haben, zurück. Es wird klar, dass Céciles Schicksal von allen Beteiligten durch die Brille von Lessings Stück „Emilia Galotti“ gelesen worden ist.¹⁷ Aber Cécile ist keine zweite Emilia gewesen und wie wir aus ihrem letzten Willen erfahren, schätzt sie ihr Leben als Mätresse als den besseren Teil ihres irdischen Seins ein. Sie leidet nicht an ihrer Vergangenheit, sondern an den Konsequenzen dieser Vergangenheit und dem Urteil der öffentlichen Meinung. Cécile scheitert an den starren Vorurteilen der modernen Zeit und verschwindet unter der Last der Bilder aus der Vergangenheit, die auf sie projiziert werden. Der Brief widerlegt alle Bildermediationen, die von Gordon oder vom Erzähler im Roman konsequent und mehrfach installiert worden sind.¹⁸ Die junge Frau wäre sogar als Urform eines neuen Frauentypus denkbar, der die alte, adelige Freizügigkeit in Fragen der Ehe und der Liebe in die neue Welt hinübertragen könnte, wodurch den neuen Dynamiken auf privater Ebene besser entsprochen wäre.

Im Falle von Cécile behält der Brief das letzte Wort und erlangt einen Hoheitsgrad gegenüber Bilder- und Literaturzitaten im Roman. Der letzte Brief verwandelt sich in ein Kommunikations- und Interpretationsmedium zwischen Erzähler und Leser*innen, nicht zwischen den Romanfiguren. Die Effekte des Mediums verlangen in diesem Roman eine Revision nicht nur der Charaktere, der Verhaltensweisen, der Urteile über Cécile, sondern sie stellen in Frage die Fähigkeit, ein fremdes Leben zu erfahren und zu verstehen, und das Recht, sich ein Urteil darüber zu erlauben. Die ganze Fragilität der zwischenmenschlichen Kommunikation wird offengelegt und die Briefe, das erprobte Kommunikationsmittel des Privaten, stifteten mehr Verwirrung, als dass sie Ordnung schaffen oder Antworten geben können.

Die Tatsache, dass gerade der moderne und weitgereiste Gordon, der die Welt verkabelt und verbindet, sich im Ton vergreift, als er von Céciles Vergangenheit erfährt, legt auch eine Revision von Gordons Position im Roman als Vertreter der neuen Zeit nahe. Er nimmt auch die Herausforderung zum Duell an und bestraft sich durch dieses veraltete Mittel für den Verrat an die junge Frau. Zumindest veranschaulicht diese Romanfigur die Konfrontation zwischen traditionellen und modernen Lebensformen, die in individuellen Leben auszutragen waren. Vor diesem Hintergrund könnte man Cécile als die weitaus modernere Figur von den beiden verstehen.

¹⁷ Über die Herstellung dieses Hintergrundes über die Zitatentechnik vgl. Voß 1985, 103 ff.

¹⁸ Gordon imaginiert die ganze Zeit Frauenbilder, an die ihn Cécile erinnert, z. B. ein Porträt von Maria Stuart (vgl. C 109). Eine Rolle spielen auch die Frauenporträts der Äbtissinnen, die die Urlaubergruppe im Schloss Quedlinburg (C 47 f.) besichtigt. Vgl. zu dieser Problematik Jung 1990.

Die Medien Brief und Telegramm, die im Roman „Cécile“ betrachtet worden sind, legen ein unterschiedliches Verhältnis zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Privaten an den Tag und entsprechend werden sie von den beiden Geschlechtern unterschiedlich eingesetzt und spielen für sie eine unterschiedliche Rolle. Die oberflächliche Genderisierung bei den Medien Brief und Telegramm – es sind immer wieder Männer, die Telegramme abschicken und bekommen – kann aus den Lebensverhältnissen von Männern und Frauen im 19. Jahrhundert abgeleitet werden. Das Telegramm fungiert als Verbindung zwischen der großen und der kleinen Welt (Gordon), zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Privaten, während die Briefe die Angelegenheiten in der kleinen Welt der Figuren Regeln. Auch die Männer schreiben und bekommen Briefe, aber im Kontext des Romans haben die Briefe in Bezug auf die Protagonistin eine äußerst wichtige Rolle: Sie sind ein Medium der Enthüllung und des Selbstausdrucks.

Fontane spielt mit den Effekten der Medialität bei der Darstellung der Kommunikation zwischen den Figuren oder in der Kommunikation des Textes mit den Leser*innen. Medialität wird variativ eingesetzt, sie produziert, verstärkt oder revidiert gängige Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Fontanes „halbe“ Helden brauchen die Medialität um sich mitzuteilen und seine medial unsichtbar gemachten Heldinnen wie Cécile finden dennoch die Möglichkeit des Abwerfens der Fremdprojektionen mithilfe eines anderen Mediums, des Briefes.

LITERATURVERZEICHNIS/REFERENCES

- Fontane, Theodor. 2004. *Cécile*. München: dtv. 1. Aufl. 1995. (Siglen im Text: C)
- Fontane, Theodor. 2007. *Schach von Wuthenow*. München: dtv. 1. Aufl. 1997. (Siglen im Text: Sch)
- Fontane, Theodor. 2008. *L'Adultera*. München: dtv. 1. Aufl. 1998. (Siglen im Text: LA)
- Becker, Sabina. 2005. „‘Wiederhergestellte’ Weiblichkeit, alternative Männlichkeit. Theodor Fontanes Roman *L'Adultera*.“ In „*Männer männlich, Weiber weiblich*“. *Der Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*, hrsg. von Sabina Becker und Sascha Kiefer, 127 – 158. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Becker, Sabina / Kiefer, Sascha. 2005. „Einleitung“. In „*Männer männlich, Weiber weiblich*“. *Der Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*, hrsg. von Sabina Becker und Sascha Kiefer, 7 – 15. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Genz, Julia / Gévaudan, Paul. 2016. „Einleitung“. In *Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien*, hrsg. von Julia Genz und Paul Gévaudan, 9 – 17. Bielefeld: transcript.

Neumann, Gerhard. 2009. „‘Eigentlich war es doch ein Musterpaar‘. Die trübe Passion der Effi Briest.“ In *Zur Literaturgeschichte der Liebe*, hrsg. von Karl-Heinz Götze und Ingrid Haag, 221 – 240. Würzburg: Königshausen u. Neumann.

Gretz, Daniela. 2011. „Einleitung: Medien des Realismus – Medien im Realismus – medialer Realismus.“ In *Medialer Realismus*, hrsg. von Daniela Gretz, 7 – 16. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach Litterae.

Gretz, Daniela. 2014. „Kanonische Texte des Realismus im historischen Publikationskontext: Theodor Fontanes Frauenromane *Cécile* und *Effi Briest*.“ In *Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur*, hrsg. von Nicola Kaminski, Nora Ramtke und Karsten Zelle, 187 – 204. Hannover: Wehrhahn.

Günter, Manuela. 2007. „Die Medien des Realismus.“ In *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, hrsg. von Christian Begemann, 45 – 62. Darmstadt: WBG.

Helmstetter, Rudolf. 2011. „Medialer (und medealer) Realismus.“ In *Medialer Realismus*, hrsg. von Daniela Gretz, 17 – 63. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach Litterae.

Hoffmann, Nora. 2011. *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*. Berlin, Boston: de Gruyter.

Jung, Winfried. 1990. „‘Bilder und immer wieder Bilder...‘. Bilder als Merkmale kritischen Erzählens in Theodor Fontanes *Cécile*.“ *Wirkendes Wort* 40: 197 – 208.

Mecklenburg, Norbert. 1999. „Fontanes Erzählkunst der feinen Unterschiede.“ In *Theodorus victor: Theodor Fontane, der Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Roland Berbig, 179 – 201. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u.a.: Peter Lang.

Neumann, Gerhard. 2001. „Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der bildenden Kunst: Fontanes Roman „L’Adultera““. In *Roman und Ästhetik im 19. Jahrhundert. Festschrift für Christian Grawe zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Timothy J. Mehigan und Christian Grawe, 139 – 169. St. Ingbert: Röhrig.

Plett, Bettina. 1991. „L’Adultera. „... kunstgemäß (Pardon) ...“ – Typisierung und Individualität“. In *Fontanes Novellen und Romane*, hrsg. von Christian Grawe, 65 – 91. Stuttgart: reclam.

Razbojnikova-Frateva, Maja. 2012. „Jeder ist seines Unglücks Schmied.“ *Männer und Männlichkeiten in Werken Theodor Fontanes*. Berlin: Frank und Timme.

Reulecke, Anne-Kathrin. 2010. „Briefgeheimnis und Buchstabentreue. Fontanes literarische Mediologie.“ In *Realien des Realismus. Wissenschaft - Technik - Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*, hrsg. von Stephan Braese und Anne-Kathrin Reulecke, 129 – 156. Berlin: Vorwerk 8.

Sagarra, Eda. 2000. „Kommunikationsrevolution und Bewusstseinsänderung. Zu einem unterschwelligen Thema bei Theodor Fontane.“ In *Theodor Fontane. Am Ende des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Hanna Delf von Wollzogen und Helmut Nürnberger, 105 – 118. Würzburg: Königshausen u. Neumann.

Scherpe, Klaus R. 2010. „Der Buchstabe „A“ und andere Medien des Ehebruchs im Roman. Goethe, Hawthorne, Flaubert, Fontane, Tolstoi und Thomas Mann.“ *Weimarer Beiträge*, 56 (3): 389 – 403.

Schwarz, Anette. 2018. Cécile. „Die Verortung einer Leerstelle“. In *Herausforderungen des Realismus: Theodor Fontanes Gesellschaftsromane*, hrsg. von Peter Uwe Hohendahl und Ulrike Vedder, 107 – 122. Freiburg i. Br. / Wien: Rombach.

Vogl, Joseph. 2010. „Telephon nach Java: Fontane.“ In *Realien des Realismus. Wissenschaft - Technik - Medien in Theodor Fontanes Erzählprosa*, hrsg. von Stephan Braese und Anne-Kathrin Reulecke, 117 – 128. Berlin: Vorwerk 8.

Voß, Lieselotte. 1985. *Literarische Präfiguration dargestellter Wirklichkeit bei Fontane. Zur Zitatstruktur seines Werkes*. München: W. Fink.

Wegmann, Christoph. 2019. *Der Bilderfex. Im imaginären Museum Theodor Fontanes*. Berlin: Quintus.

✉ Prof. Maja Razbojnikova-Frateva, PhD

ORCID iD: 0000-0002-5098-0014

Department of German and Scandinavian Studies

Faculty of Classical and Modern Languages

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tsar Osvoboditel Blvd.

1504 Sofia, BULGARIA

E-mail: majafrateva@uni-sofia.bg