

Christine Hehle

Erzählerische Topoi in *Effi Briest* und *Unsühnbar*

Theodor Fontane und Marie von Ebner-Eschenbach in der
Deutschen Rundschau

Die Medienlandschaft des späten 19. Jahrhunderts stellte für gleichermaßen ästhetisch und finanziell ambitionierte Autoren sowohl Herausforderung wie Chance dar. Auf der einen Seite boten die Massenpresse und die Abonnements-Zeitschriften, die den literarischen Markt dominierten, die Möglichkeit, eine nie zuvor erreichbare Quantität und Vielfalt an Lesern anzusprechen. Andererseits pressten sie Autoren in ein Korsett von Abgabeterminen, Umfangsvorgaben und Erwartungen an Thema und Genre, während sie ihnen zugleich die Kontrolle über Publikationsstruktur und -kontext ihrer Texte entzogen. Was die einen als frustrierende Zumutung empfanden, nahmen die anderen als stimulierend und erfolgversprechend wahr.

Zu den Letzteren gehörte Fontane, wie Dieterle 2018, D'Aprile 2018 und McGillen 2019 mit je eigener Akzentsetzung gezeigt haben. Fontane war auf diesem Markt erfolgreich, weil er, zurückgreifend auf seine journalistische Erfahrung, eine Arbeitsmethode entwickelte, die Effizienz, Flexibilität und Kreativität aufs Förderlichste miteinander verband. Sie erlaubte ihm, im Rhythmus, den die monatlich erscheinenden Zeitschriften vorgaben, „Romane in Serie“ (D'Aprile 2018, 335) zu veröffentlichen, ohne ästhetische Kompromisse eingehen zu müssen. Zu dieser Methode gehörten ‚auf Vorrat‘ gefertigte Module (Handlungselemente, Dialogsequenzen, soziale Milieus repräsentierende Figuren etc.),¹ die, selbst schon durch die Massenmedien vermittelt und daher der Leserschaft vertraut, in Texten verschiedener Art immer wieder anders zusammengesetzt Verwendung fanden, durch ihre Überlagerung neue ästhetische Effekte generierten und vor dem vertrauten Hintergrund gesellschaftlicher ‚Realität‘ den Eindruck des Individuellen und damit der ‚Lebenswirklichkeit‘ hervorriefen (vgl. McGillen 2019, 224). Dass bestimmte Situationen und Konstellationen in Fontanes Erzählwerk immer wiederkehren (Landpartie, Dîner, Suizid, Duell ...), ebenso Versatzstücke aus Mythologie, Ikonografie, Geflügelten Worten und Zitaten, ist nicht nur seinem individuellen Imaginations- und Erfahrungskosmos geschuldet, sondern auch eine Konsequenz seiner Arbeitsmethode.

Auf der thematischen Ebene verbürgten *human interest stories*, bevorzugt aus der ‚Obersphäre der Gesellschaft‘ und gern mit einem Akzent auf dem Erotischen und Skandalösen, die in der Massenpresse und im ‚industriell‘ gefertigten Kolportageroman kursierten, auch das Interesse des Publikums literarischer Zeitschriften, sofern

¹ Beispiele für solche Module finden sich in F-Fragmente, Bd. 1, insb. I.6 und I.7.

sie ästhetisch anspruchsvoll gestaltet waren (vgl. McGillen 2019, 111–112, 169 und 247–248). Symptomatisch dafür – und für die Bedeutung der Ehe als Kristallisationspunkt bürgerlicher Wertvorstellungen und als Konfliktzone zwischen den Ansprüchen des Individuums und jenen der Gesellschaft (vgl. Grätz 2015, 118) – ist die Vielzahl der Ehebruchsrömane in den Jahrzehnten zwischen 1850 und 1900, mit Vorläufern wie Goethes *Wahlverwandtschaften* (1809) oder Achim von Arnims *Dolores* (1810) und Ausläufern etwa bei Schnitzler oder Thomas Mann.²

Neben Fontane gab es auf dem deutschsprachigen literarischen Markt eine Autorin, die, in vielem vergleichbar und oft mit ihm verglichen, ästhetischen Anspruch und gekonnte Repräsentation gesellschaftlicher Milieus mit hohem Renommee und stabilem ökonomischen Erfolg verband: Marie von Ebner-Eschenbach. Wie Fontane schrieb sie ihr erfolgreiches Hauptwerk in vorgerücktem Alter. Auch sie publizierte Romane und Novellen in dichter Folge, fand dennoch die Zeit für sorgfältige Revision und aufwendige stilistische Überarbeitung und nahm die Erwartungen ihres Publikums, das sie, ähnlich wie Fontane, gut kannte, sehr ernst. Es wäre verlockend, aus Ebner-Eschenbachs *paper tools* ihre Arbeitsmethode zu rekonstruieren und Rückschlüsse auf ihren kreativen Prozess und ihr ‚Erfolgsrezept‘ zu ziehen, wie Petra McGillen es für Fontane getan hat, doch fehlt dafür derzeit ein belastbares Fundament an Handschriftenstudien und anderen Vorarbeiten.

Stattdessen möchte ich im Folgenden zwei von zeitgenössischen *human interest stories* inspirierte Ehebruchsgeschichten Fontanes und Ebner-Eschenbachs einander gegenüberstellen³ und dabei den Blick auf rekurrente Module bzw. Topoi⁴ richten, von denen beide Autoren Gebrauch machen, die sie jedoch variieren.⁵ Die Erstveröffentlichung der beiden Texte erfolgte am gleichen Ort, in der *Deutschen Rund-*

² Zur Geschichte des literarischen Motivs ‚Ehebruch‘ vgl. Daemmrich und Daemmrich 1995, 115–119.

³ Die beiden Texte wurden schon von den Zeitgenossen mitunter in Beziehung zueinander gesetzt; vgl. Bittrich 1978, 273–275 und 349–350. Ein Vergleich von *Unsühnbar* mit Fontanes *Unwiederbringlich* findet sich bei Chambers 2014 [2013]. Für einen Vergleich von *Unsühnbar* und *Effi Briest*, der allerdings wenig über ein Referat der jeweiligen Handlung hinausgeht, vgl. Shalaby 1996.

⁴ Unter Topoi verstehe ich traditionell verfestigte Bilder, Motive und Themen, die in verschiedenen Werken und je nach historischem Kontext unterschiedlich funktionalisiert sind. Zu Begriff und Forschungsgeschichte vgl. Oestersandfort 2007; Müller 1998; Eco 1988 [1983], 163; Curtius 1993 [1948].

⁵ Eine Rolle für die Varianz spielt sicher ihr unterschiedlicher biografischer Hintergrund: hier der aus dem Bürgertum stammende Preuße mit einem Faible für den Adel, der auf zeitweise prekäre Lebensverhältnisse, aber auch auf eine Karriere als Lyriker, Journalist und Reiseschriftsteller zurückblickte (vgl. zu Fontanes Biografie Dieterle 2018; D’Aprile 2018) – dort die Angehörige des österreichisch-mährischen Hochadels, die ihre literarischen Ambitionen zeitlebens gegen ihre tendenziell kunstfeindliche Umgebung durchsetzen musste und oft scharfe satirische Adelskritik übte (zu Ebner-Eschenbachs Biografie vgl. Strigl 2016). Für die naheliegende Vermutung, dass Fontane und Ebner-Eschenbach die Texte des jeweils anderen kannten, gibt es meines Wissens keinen Beleg. Dass Fontanes Werk in Österreich zur Kenntnis genommen wurde, belegt jedoch Rasch 2018. Ebner-Eschenbachs Werk, das im Berliner Verlag Paetel erschien, war im gesamten deutschsprachigen Bereich präsent.

schau,⁶ die ein anspruchsvolles gebildetes Publikum ansprach. Ebner-Eschenbachs Erzählung *Unsühnbar* erschien dort von Oktober bis Dezember 1889,⁷ Fontanes Roman *Effi Briest* von Oktober 1894 bis März 1895.⁸

1 Topos I: Das Familiengeheimnis

Ein beliebtes, die Spannung und die Atmosphäre des Geheimnisvollen steigerndes Element bei der Konstruktion eines Plots ist die Determination der handelnden Figuren durch ein ‚düsteres Geheimnis‘, das in der Vergangenheit der Familie liegt – man kann dabei an Adalbert Stifters *Nachsommer* (1857) oder an Theodor Storms *Aquis submersus* (1876) ebenso denken wie an Daphne du Mauriers *Rebecca* (1938) oder an die zeitgenössischen Bestseller von Charlotte Link.

Fontane macht raffinierten Gebrauch von diesem Topos, indem Innstetten, der einstige jugendliche Liebhaber von Effis Mutter, Effis Mann wird. Der Eindruck der Leser und die Überlegungen der Forschung stimmen darin überein, dass diese zurückliegende Affäre, auch wenn die altkluge, in Redensarten verliebte Effi behauptet, „eine Liebesgeschichte mit Entsagung“ sei „nie schlimm“ (E 81/3), auf geradezu gespenstische Weise ihr Leben und Schicksal bestimmt.⁹ Am Abend vor der ‚Spuknacht‘ im 9. Kapitel, in der Effi den Chinesen – ebenfalls eine Chiffre für ein rätselhaftes, nicht ausgesprochenes Ereignis in der Vergangenheit, das im Kessiner Haus räumlich präsent ist (vgl. Begemann 2018) – an ihrem Bett sieht oder zu sehen glaubt, versucht sie sich mit der Lektüre eines Reiseführers „aus Innstetten’s Leutnantstagen“ (E 81/174), also der Zeit seiner Liebesbeziehung zu ihrer Mutter, abzulenken. Sie gerät dabei ausgerechnet nach Bayreuth und an die Weiße Frau, das ‚Hohenzollern-

⁶ Zur 1874 begründeten *Deutschen Rundschau* vgl. Goeller 2010; Berbig und Hartz 2000, Kap. 2.22; Haacke 1950. Ebner-Eschenbachs literarischer Durchbruch gelang ihr 1880 mit ihrer ersten Publikation in der *Deutschen Rundschau*. In der Folge prägte sie deren Ruf als führende deutsche Literaturzeitschrift mit; vgl. Strigl 2016; Brandt 1989. Ihre Korrespondenz mit dem Herausgeber Julius Rodenberg umfasst 501 Briefe, die sich in der Wienbibliothek bzw. im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar befinden. Fontane stieß 1891 zur *Deutschen Rundschau*, als sie den Höhepunkt ihrer Ausstrahlungskraft bereits überschritten hatte; vgl. Hehle i.V. Seine Korrespondenz mit Rodenberg ist ediert in FRod und FJulRod.

⁷ *Unsühnbar* wird unter der Sigle U nach dem Abdruck in der *Deutschen Rundschau* (Ebner-Eschenbach 1889) zitiert. Für die erste Buchausgabe (1890) und wiederum für deren 3. Auflage (1891) hat die Autorin den Text überarbeitet. Eine Darstellung der Überlieferungsgeschichte und ein detaillierter Vergleich der Journal- und der Buchfassung sowie der späteren Auflagen finden sich bei Bittrich 1978, 235–296.

⁸ *Effi Briest* wird unter der Sigle E nach dem Abdruck in der *Deutschen Rundschau* (Fontane 1894/95) zitiert (Band/Seite). Zu den geringfügigen Unterschieden zwischen Journaldruck und Buchausgabe vgl. Hehle 1998, 404–406.

⁹ Vgl. stellvertretend für viele Böschstein 2006 [1996].

gespenst', das über die Dynastie mit dem Staat und der Gesellschaft verknüpft ist, die später gegenüber der geschiedenen Frau ihre ganze Härte offenbaren werden. Darüber hinaus ist die Weiße Frau jedoch auch eine sinistre Figuration der Mutter (vgl. Böschstein [1996] 2006; Hehle 1998, 367), geht es bei ihrer Geschichte doch um Kindesmord in Zusammenhang mit sexuellem Begehren.¹⁰

Deutlich expliziter wird in *Unsühnbar* Marias Ehebruch als determiniert durch die Geschichte ihrer Eltern dargestellt. Hier ist es der Vater, dessen Vergangenheit das Leben seiner Tochter überschattet. Graf Wolfsberg hat mit einer Geliebten einen Sohn gezeugt und dessen Erziehung finanziert, das Kind aber nie anerkannt. Der junge Mann, „Wolfi“ genannt, gerät mehr und mehr auf die schiefe Bahn und beginnt eines Tages, seine Frustration und seine Rachegelüste auf seine Halbschwester zu richten. Am Anfang der Erzählung kommt Maria aus der Oper, wo, ominös für den weiteren Verlauf der Handlung, *Fidelio* gespielt wurde. Ein Schneeschaufler in zerlumpter Kleidung hält provokant ihre Kutsche auf und nennt sie „mein[e] lieb[e] Verwandt[e]“ (U 2). Maria, die von den Affären ihres Vaters nichts ahnt und die Szene daher nicht verstehen kann, weiß die Wirkung der Begegnung auf sich selbst nicht zu deuten und glaubt, über den Kontrast ihrer Lebenssituation mit der des Schneeschauflers erschrocken zu sein. Tatsächlich sind Empathie und Bewusstsein für soziale Missstände charakteristisch für Maria, doch das Bedrohliche, das sie spürt, rührt von der Begegnung mit dem illegitimen Halbbruder her.

Ebner-Eschenbach verdoppelt das Motiv der Determination durch die Sünden des Vaters, indem Maria später erfährt, dass eine von ihr verehrte Freundin, die Fürstin Alma Tessin, ebenfalls eine Geliebte ihres Vaters gewesen ist. Sie bricht den Kontakt mit ihr ab und erklärt Alma Tessins Schuld im Bewusstsein ihrer eigenen Unangreifbarkeit als junge Ehefrau für „unsühnbar“ (U 213). Alma Tessin ist aber zugleich die Cousine und Jugendliebe von Felix Tessin, der Maria den Hof macht, in den sie verliebt ist und der sie schließlich verführt, nachdem sie in Übereinstimmung mit dem Willen ihres Vaters Graf Hermann Dornach geheiratet hat.

Das Motiv der Weißen Frau stiftet eine Verbindung zwischen *Effi Briest* und *Unsühnbar* in der Art, wie die Determination durch die Geschichte der Eltern und deren unheimliche, das Leben der Tochter überschattende Präsenz ins Bild gesetzt wird: Marias verstorbene Mutter, die an einer geheimnisumwobenen psychischen Erkrankung litt, soll auf dem Stammschloss Wolfsberg umgehen. Ein Porträt stellt sie dar „in einem weißen Spitzenkleide [...], mit nachlässig herabhängenden Armen, eine weiße, kaum aufgeblühte Rose in der Hand“ (U 4). Im Lauf der Handlung findet Maria Briefe der Mutter, aus denen hervorgeht, dass die Krankheit durch den Kummer über die Untreue des Vaters hervorgerufen wurde. Das Bild der blassen, schwermütigen

¹⁰ Je nach Variante der Sage entweder um die Tötung der eigenen Kinder durch eine Frau, die eine neue Ehe eingehen möchte (Bertha von Rosenberg), oder um den Mord an einem Kind durch seine Stiefmutter, der von einer Botin nicht verhindert wird, weil sie unterwegs von ihrem Liebhaber aufgehalten wird (Wangeline von Burgsdorff). Vgl. dazu Kuhn 1843, 125–128; Minutoli 1850.

jungen Frau mit der Rose erinnert an ein Bild bei Fontane, das Porträt der Gräfin Drosselstein in *Vor dem Sturm*: „eine blaßblaue Robe, mit weißen Rosen besetzt. Nur eine, dicht über dem Gürtel, ist dunkelroth“ (GBA–Erz. Werk, Bd. 2, 333), schildert Renate von Vitzewitz das Gemälde, das die Figuren wenig später auf Schloss Hohen-Ziesar selbst in Augenschein nehmen werden – in unmittelbarem Zusammenhang mit einem Bild der Weißen Frau, das sich ebenfalls dort befindet und samt der zugehörigen Sage von ihnen ausführlich diskutiert und ironisch besprochen wird.¹¹

Auch Gräfin Drosselstein ist von einem erotisch konnotierten Geheimnis umgeben: Ihr Mann beobachtete in der Nacht vor ihrem Tod, wie sie Briefe aus einem Geheimschloß nahm, an die Lippen führte und im Kamin verbrannte. Dass er nun ein außer-eheliches Liebesverhältnis seiner Frau vermuten muss, aber das Rätsel nie mehr wird lüften können, stürzt Drosselstein in tiefe Melancholie. Diesen Topos aufgefundener (oder aufgefundener und gleich wieder vernichteter) Briefe, der auch in *Effi Briest* eine handlungsbestimmende Funktion hat, persifliert Ebner-Eschenbach mit deutlich männer- und adelskritischer Stoßrichtung in ihrer Erzählung *Uneröffnet zu verbrennen*. Dort findet ein Mann, der selber keine Möglichkeit zum Seitensprung auslässt, nach dem Tod seiner Frau ein Päckchen Briefe mit der Aufschrift „Nach meinem Tode uneröffnet zu verbrennen“ (Ebner-Eschenbach 2015 [1898], 377) und kommt diesem Wunsch zwar nach, steigert sich aber so sehr in Eifersucht hinein, dass er seinen besten Freund verdächtigt und im Duell erschießt – um danach zu erfahren, dass die Briefe seiner Frau von ihrer Schwester zur Aufbewahrung übergeben worden waren.

In *Unsühnbar* werden die zurückliegenden Affären des Vaters eingeführt, denn Wolfi und Felix Tessin sind Studienfreunde. Der rachsüchtige Halbbruder wird zur Kupplerfigur: Er ist es, der für Felix Tessin eine Verbindung in Marias Dornacher Ehewelt herstellt und die Begegnung ermöglicht, bei der Tessin in einem Rokoko-Gartenpavillon, also aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts an einem Ort illiziter, libertinärer Erotik,¹² Maria verführt. Kurz vor dieser Begegnung offenbart Tessin Maria, dass er einst in ehrlicher Absicht um ihre Hand angehalten habe; ihr Vater habe ihr das verschwiegen und sie so dazu gebracht, in die Heirat mit Hermann Dornach einzuwilligen (vgl. U 212). Maria ist empört, von dieser Manipulation zu erfahren, hat ihr Vater doch geschickt an ihre Vernunft und Selbstdisziplin appelliert, um sie zugunsten von Dornach zu beeinflussen. Sie empfindet Mitleid mit Tessin und Trauer um verlorene erotische Möglichkeiten:

[...] das Erbarmen, um das er gebeten, füllte ihre Brust zum Zerspringen [...] Aber sie hatte ihm die Hand nicht reichen dürfen. Er würde gefühlt haben, daß sie zitterte und bebte und eisig war, weil alles Blut zu dem aufrührerischen Herzen strömte, das ihm so toll entgegenschlug. (U 213)

¹¹ Bittrich (1978, 313) nennt Marias verstorbene Mutter eine Figur der Schauerromantik, „a Woman in White“.

¹² Vgl. Fontanes ehemalige Fürstenmaitresse Cécile und ihr Unbehagen, als sie mit einem einsamen, verschlossenen Rokokoschlösschen konfrontiert wird (vgl. GBA–Erz. Werk, Bd. 9, 97–98).

Indem Tessin sie über eine Manipulation aufklärt, deren Opfer sie geworden ist, manipuliert er sie selbst, so dass sie schließlich in einer Mischung aus Zorn, Bedauern und wiederaufflammender sexueller Attraktion mit ihm schläft (vgl. U 216–217; dazu Woodford 2006, 163).

In ähnlicher Weise manipulativ geht auch Crampas vor: Er deutet Effi an, dass ihr Mann sie durch die Spukgeschichte vom Chinesen disziplinieren wolle, und erweckt so Zorn gegen Innstetten in ihr, die ihm in die Hände spielen: „Eine junge Frau ist eine junge Frau, und ein Landrath ist ein Landrath. Er kutschirt oft im Kreise umher, und dann ist das Haus allein und unbewohnt. Aber solch Spuk ist wie ein Cherub mit dem Schwert ...“ (E 81/348) Effi bricht das Gespräch ab, aber es rumort in ihr weiter:

[...] daß er den Spuk als Erziehungsmittel brauchte, das war doch arg und beinahe beleidigend. Und „Erziehungsmittel“, darüber war sie sich klar, sagte nur die kleinere Hälfte; was Crampas gemeint hatte, war viel, viel mehr, war eine Art Angstapparat aus Calcül. Es fehlte jede Herzensgüte darin und grenzte schon fast an Grausamkeit. Das Blut stieg ihr zu Kopf, und sie ballte ihre kleine Hand [...] (E 81/348–349)

2 Topos II: Galopp

Dass Effi Briest, die „Tochter der Luft“ (E 81/2), schnelle, schwindelerregende Bewegung liebt, ist unübersehbar und oft analysiert worden, von der Schaukel über den Schaukelstuhl bis zum Schlitten, in dem die sexuelle Affäre mit Crampas beginnt, nachdem die Tugendwächterin Sidonie von Grasenabb in die Kutsche ihrer Eltern umgestiegen ist (vgl. E 82/14). Fontane arbeitet hier mit einer sorgsam abgestuften Skala von Fortbewegungsmitteln, denn, wie Ulrich Raulff in seinem Buch *Das letzte Jahrhundert der Pferde* bemerkt, „die Kutsche [repräsentiert] als rollende Architektur [...] die etablierte Welt von Ehe und Familie“ (Raulff 2015, 312). Crampas' Übergriff im Schlitten kommt jedoch nicht unvorbereitet; eigentlich geschieht die Verführung schon in seiner manipulativen Konversation¹³ auf den Ausritten an den Ostseestrand:

Rollo jagte voraus, dann und wann von dem Gischt überspritzt und der Schleier von Effi's Reithut flatterte im Winde. Dabei zu sprechen, war fast unmöglich; wenn man dann aber, vom Meere fort, [...] in den [...] Kiefernwald einlenkte, so wurd' es still, Effi's Schleier flatterte nicht mehr, und die Enge des Wegs zwang die beiden Reiter dicht nebeneinander. (E 81/346)

Die Autoren des 19. Jahrhunderts verwenden das Pferd, wiederum mit Raulff gesprochen, als „Symbol und Substitut für etwas, was es gleichzeitig zu besprechen und zu beschweigen gilt, gleichsam als verbergenden Hinweis auf das zentrale Ungesagte

¹³ Vgl. zur Konversation zwischen Crampas und Effi über Heine'sche Gedichte Grawe 1982; Pütz 1989; Hehle 1999, 154–156.

ihrer Romane“, denn „diesseits aller symbolischen und metaphorischen Überformungen ist das Reiten eine Artikulation zweier lebendiger Körper, und wie im Sex erhält sich auch im Reiten ein irreduzibles Moment reiner Physik“ (Raulff 2015, 310 und 315–316).

Ein Seitenblick auf weitere kanonische Ehebruchsromane bestätigt diese These: Emma Bovary wird von Rodolphe während eines Ausritts verführt – auch hier zwingt der Weg die Reiter so dicht nebeneinander, dass ihre Körper sich berühren – und der vorausgehende Galopp wird vom Erzähler explizit als Vorbereitung auf Sex dargestellt:

Dès qu'il sentit la terre, le cheval d'Emma prit le galop. Rodolphe galopait à côté d'elle. [...] elle s'abandonnait à la cadence du mouvement qui la berçait sur la selle. [...] Au bas de la côte, Rodolphe lâcha les rênes: ils partirent ensemble d'un seul bond [...] (Flaubert 1986 [1857], 225)¹⁴

Der zweite, schon weniger aufregende Ehebruch mit Léon findet dagegen in einer Droschke statt, die stundenlang kreuz und quer durch Rouen fährt: „Et la lourde machine se mit en route“, formuliert der Erzähler sarkastisch (Flaubert 1986 [1857], 316).

In *Anna Karenina* entsteht eine subtilere Verbindung, wenn Anna symbolisch mit Wronskis Stute gleichgesetzt wird, der er das Rückgrat bricht, indem er sich mitten im Sprung aus dem leichten Sitz in den Sattel zurückfallen lässt. An diesem Hindernissen ereignet sich Annas sozialer Tod, denn hier gesteht sie Karenin ihre Affäre mit Wronski. Dessen Mimik nach dem Reitunfall wird bezeichnenderweise in den gleichen Worten beschrieben wie sein Gesichtsausdruck nach dem ersten Geschlechtsverkehr mit Anna: „bleich, mit bebendem Unterkiefer“ (Tolstoi 2009 [1878], 227 und 304). Und wie Raulff zeigt, präfiguriert der Tod der Stute Annas Suizid, bei dem der Zug ihr das Rückgrat bricht (vgl. Raulff 2015, 312–315).¹⁵

Eine ähnliche Analogie zwischen Frau und Pferd findet sich bei Ebner-Eschenbachs Zeitgenossen und Freund Ferdinand von Saar in der Erzählung *Schloss Kostenitz* (1892): Eine Szene, in der ein reaktionärer junger Offizier ein Pferd gefügig macht, übt in der politisch aufgeladenen Situation von 1849, als das österreichische Militär die Revolution niederschlägt, auf die junge Frau eines liberalen alten Gutsbesitzers eine unheimliche Anziehung aus. Hier schießt der erotische mit dem politischen Gegensatz zusammen, der Glanz der militärischen Existenz mit der sexuell konnotierten Gewalt gegenüber dem Pferd.¹⁶

¹⁴ Vgl. dazu auch Raulff 2015, 316.

¹⁵ Vgl. Tolstoi 2009 [1878], 1153: „[...] den Kopf zwischen die Schultern gezogen, ließ sie sich unter den Waggon auf die Hände fallen und mit einer leichten Bewegung, als wollte sie gleich wieder aufstehen, nieder auf die Knie.“

¹⁶ Vgl. dazu Rossbacher 1992, 33–42. Raulff (2015, 310–312) verweist auch auf die Romane von Thomas Hardy (in denen es um Ehe und Sexualität, allerdings nicht um Ehebruch geht): Das unglückliche Schicksal von Tess Durbeyfield ist aufs Engste sowohl mit Pferden als auch mit Sexualität verbunden: Der Unfalltod des Pferdes bringt das Unheil allererst ins Rollen und Tess' Vergewaltigung im nächst-

Auch in *Unsühnbar* kommt an einer wichtigen Stelle ein stürmischer Ritt vor (vgl. U 323–325), doch er ist in signifikanter Weise anders funktionalisiert. Er geht nicht dem Ehebruch voraus, sondern findet statt, als das Kind aus dem Seitensprung schon auf der Welt ist. Maria sondert sich von den anderen Reitern ab, weil ihr Pferd nervös ist. Im Galopp, als die Stute nahe daran ist durchzugehen, empfindet sie eine momentane Entlastung von den Schuldgefühlen, die sie quälen:

Ein rasender, ein wonniger Ritt, ein Flug über Gräben und Hecken [...] das ist Seligkeit. [...] Maria's Herz öffnete sich ihr mit Entzücken. Sie athmete erquickt und frei; sie war einmal wieder glücklich und ruhig, und in ihrem Innern war Frieden ... [...] Der Frieden der Seele ist zu finden auf dem Rücken Hadassa's, im wilden Genuß eines sinnlosen Rennens und Jagens. Das schäumende Roß, die glühende Reiterin sind von demselben Rausche erfaßt. Hadassa ist nicht zu ermüden, nur zu erhitzen, Maria ihrer Herrschaft über sie nicht mehr so sicher wie früher. Um so schöner – es lebe die Gefahr! Aug' in Auge mit ihr wird das Vergessen am tiefsten ... (U 324)

Die Stute galoppiert auf eine Mühle zu, ein Kindheitserlebnis blitzt auf – Maria war damals von einem durchgehenden Pferd beinahe unter ein Mühlrad geschleudert worden – und halb bewusst erfasst sie, dass das eine Möglichkeit zum Suizid ist, und lässt das Pferd laufen. Schließlich ruft ihr Mann sie an und sie bremst ab. In ihrer emotionalen Erschöpfung spürt sie plötzlich ihre Liebe zu ihm und entschließt sich, weiterzuleben und sein Glück nicht durch ein Geständnis, zu dem es sie eigentlich drängt, zu beeinträchtigen.

Die Differenz dieser Szene zu jenen bei Flaubert und Fontane, aber auch bei Tolstoi, ist markant. Auch Ebner-Eschenbach – selbst eine wagemutige Reiterin, die das Reiten als Raum persönlicher Freiheit empfand (vgl. Strigl 2016, 104–108) – spiegelt das Erleben ihrer Figur in den Reaktionen des Pferdes und schildert die bewusstseinsverändernde Wirkung der Geschwindigkeit und der intensiven Bewegung. Doch es geht nicht um Körperlichkeit und Sexualität, sondern um Marias inneres, emotionales und intellektuelles Erleben. Im Gegensatz zu Emma Bovary und Effi Briest erscheint Maria autonom – nicht nur als kompetente Reiterin, sondern auch im Erwägen der Möglichkeit, die die Situation ihr bietet, und in ihrer Entscheidung, von dieser Möglichkeit keinen Gebrauch zu machen.

lichen Wald geschieht nach einem langen, in die Irre führenden Ritt. Am Ende wird sie ihren Vergewaltiger, der ihr Leben durch diese Tat ruiniert hat, mit einem Stich in die Brust ermorden, ein Echo des Unfalls am Anfang (vgl. Hardy 2000 [1891], 26, 59–65, 334–337). In Hardys *Far from the Madding Crowd* erblickt Gabriel Oak die Protagonistin Bathseba Everdene, als sie – in einem Männersattel – unter einem tiefhängenden Baum durchreitet, sich rückwärts auf den Rücken des Pferdes fallen lässt und sich dann wieder aufrichtet; die Wortwahl könnte, ähnlich wie bei Flaubert, kaum stärker sexuell konnotiert sein (vgl. Hardy 2013 [1874], 15).

3 Topos III: Ein Leben nach christlichen Bildern

Peter-Klaus Schuster hat eindrucksvoll gezeigt, dass die Biografie der Effi Briest als „Leben nach christlichen Bildern“ gestaltet ist. Da ist zunächst die Eingangsszene, in der sie zusammen mit ihrer Mutter im *hortus conclusus* von Hohen-Cremmen beim Arbeiten an einem Altarteppich auf schachbrettartig gemustertem Boden präsentiert wird – die Maria der Verkündigung (vgl. Schuster 1978, 3–9). Tatsächlich wird der Engel Gabriel im Text ausdrücklich genannt, wenn auch der Bezug an der Textoberfläche verschoben ist auf Effis Alter Ego Hulda: „Sieht sie nicht aus, als erwarte sie jeden Augenblick den Engel Gabriel?“ (E 81/3)¹⁷ Statt des Erzengels erscheint dann Innstetten, doch Effis Leben bleibt eingefasst in ein typologisch vorgeprägtes Motivnetz Eva/Maria, erkennbar etwa wenn sie nach ihrer späten Rückkehr in den Paradiesgarten ihrer Kindheit kurz vor ihrem Tod „einen Frühauf vom Zweig [bricht] und tapfer [einbeißt]“ (E 82/356). Ihr Geburts- wie ihr Todestag fallen in den Marienmonat August. Am Fest Mariae Himmelfahrt wird ihre Tochter Annie getauft, die den Namen von Marias Mutter trägt – in einer Umkehrung, die möglicherweise auf die verkehrte Generationenfolge auf der Handlungsebene anspielt, wo die Tochter den Geliebten der Mutter heiratet.

Entdeckte Schuster das Marienleben als Muster für den Lebenslauf einer Figur in *Effi Briest* fast ein Jahrhundert nach Erscheinen des Romans, so springt es dem Leser in *Unsühnbar* geradezu entgegen.¹⁸ Hier trägt die Protagonistin keine schwer deutbare Namensform von Eva, sondern heißt geradewegs Maria, in ihrem Ehenamen Dornach klingt die Rose ohne Dornen an. Wolfi spielt auf die Maria Immaculata an, wenn er, wütend über Marias vermeintliche Arroganz, murmelt: „meinen letzten Lebensfunken für einen Flecken auf Deinem Hermelin!“ (U 203) An Mariae Himmelfahrt verunglücken Marias Mann und der eheliche Sohn (vgl. U 348–350). Erich, das Kind aus dem Seitensprung, ein „holder Knabe im lockigen Haar“ (vgl. U 334–335 und 366), wird am 24. Dezember geboren (vgl. U 232). Er wird unschuldig leiden, weil Maria in dem Moment, als er durch den Tod seines Vaters und Bruders zum Majoratsherrn aufrückt, seine illegitime Herkunft eingesteht und erklärt, er sei „nicht erbfähig“ (U 355). Er teilt mit Maria die Zeit ihrer ‚Buße‘ im Stammschloss ihres Vaters, eine Verbannung, die sie anders als Effi Briest selbst gewählt hat und in der die Marien-Facette der in der Einöde büßenden Maria Magdalena in den Vordergrund tritt. Auf dem düsteren Schloss mit seinem verwahrlosten Garten widersteht sie einer neuerlichen Attacke Tessins, der sie heiraten und seinen Sohn legitimieren will. Von dieser Begegnung erholt sie sich nicht mehr und stirbt – wiederum im August. Im Sterben hat sie eine Vision, die das traditionell auf Maria bezogene 12. Kapitel der Apokalypse mit der Frau

¹⁷ Dieser Einsatz von Bildern und Texten, die dem Publikum (aus den Medien) vertraut sind, ist ein Beispiel für Fontanes *media crossings*, die von McGillen (2019, 208) als eine von Fontanes besonders erfolgreichen kreativen Verfahrensweisen identifiziert werden.

¹⁸ Vgl. zum Folgenden Bittrich 1978, 342–345; Roberts 1997, 163–179; Woodford 2006, 159–161.

in den Wehen, die ein Drache bedroht, verändert aufgreift und auch das Motiv des Fleckens wiederaufnimmt:

ein Stern war vom Himmel gefallen, und der Stern war ein Weib, und entsetzliche Ungeheuer zerfleischten es ... Hunderte von Fratzen, Köpfe ohne Leiber schwebten heran, Augen ohne Köpfe, die vielen Augen, die sich in die ihren bohrten. Sie fürchtete sich nicht, sie fand das Alles natürlich. Natürlich auch, daß sie auf ihrem Bette lag und zugleich dort oben stand, in dem webenden Schein, an der Seite Hermann's [ihres verstorbenen Mannes]. Er deutete auf sie und sagte: „Ich seh' Dein Herz, es blutet, und es hat einen schwarzen Fleck, einen kleinen, kleinen Fleck, der verfinstert die Welt.“ (U 373)

Das Bild der Sterbenden präsentiert die Erzählerin schließlich als Abbild der *Dormitio Mariae*: „Maria lag gerade ausgestreckt. [...] Umflossen von der goldigen Pracht ihrer Haare ruhte ihr Haupt in den Kissen“ (U 375).

Maria stirbt an einer unbestimmten Krankheit, geschwächt durch Demut und Verzicht; der Arzt diagnostiziert „Herz-Ruptur“ (U 374) als Todesursache. Der Tod einer jungen Frau durch ein solches rätselhaftes Leiden hat spätestens seit Rousseaus *Nouvelle Héloïse* literarische Tradition: So siecht auch Arnims Dolores dahin, während Goethes Ottilie sich zu Tode hungert. Effi Briest stirbt an einer ebenfalls nicht klar identifizierten Krankheit, die damit zu tun hat, dass sie ein sich immer steigendes Bedürfnis nach Luft hat (vgl. E 82/349–350) und sich infolge davon an Nachtluft und Nebeln (vgl. E 82/349 und 356) verkühlt.¹⁹ Dieses Hinschwinden und Sich-Auflösen²⁰ steht in starkem Kontrast zu den aktiven, das Drastische nicht scheuenden Suiziden von Emma Bovary und Anna Karenina²¹ und verleiht dem Romanende eine resignative, versöhnliche Note, kompatibel mit dem von Fontane wie von Ebner-Eschenbach bejahten Verklärungspostulat des Realismus.²²

Auf die Konstruktion des Plots hin betrachtet, erlaubt das heilsgeschichtlich vorgeprägte Schema von Sündenfall, Buße und Versöhnung in *Effi Briest* und *Unsühnbar* eine Abrundung, die dem Klassizismus der *Deutschen Rundschau* und den Forderungen des Extreme scheuenden *genus medium* (vgl. McGillen 2019, 244–246) entgegenkommt: Im Tod der Protagonistin findet der Bogen der Emotion einen Schluss- und Ruhepunkt. Deutlich zutage tritt diese Beruhigung, wenn man das Ende von *Effi Briest* etwa mit den zur Zukunft hin offenen Schlusszenen der Filmadaption von Hermine

19 Ein weiteres Beispiel bei Fontane ist Hilde in *Ellernklipp* (1881).

20 In dieser ‚tugendhaften‘ Selbstverneinung, die schließlich einen ätherischen Tod herbeiführt, erblickt Graevenitz (1995, 116) in Bezug auf Arnims Dolores einen „verinnerlichten Kampf der Geschlechter“ und im dort vorgeführten Liebes- und Ehe-Ideal eine „Sublimationsform von Gewalt“.

21 Noch drastischer ist das Ende von Hardys Tess, die als Mörderin hingerichtet wird.

22 Chardin (2009, 432) spricht von einer veritablen „Ansteckung“ aller Hauptfiguren mit Resignation und Vergebung: Effi verzeiht Crampas und nimmt in ihrem Abschiedsbrief an ihn die Schuld auf sich; jener akzeptiert seinen Tod im Duell und stirbt mit einem „beinah freundliche[n] Schimmer“ (E 82/196) im Gesicht; die Eltern holen Effi am Ende zu sich; Effi vergibt im Sterben Innstetten. Vgl. dazu auch Sagarra 2006.

Huntgeburth (2009) kontrastiert.²³ In *Unsühnbar* schlägt der Bogen der Emotionen höher aus als in *Effi Briest* – als symptomatisch dafür können die Reitszenen gelten: während Effis Schleier im Wind flattert, geht Maria das Pferd beinahe durch –, und dramatischer, ja melodramatisch und aus heutiger Sicht ein gutes Stück über die Grenze zum Kitsch hinaus, ist bei Ebner-Eschenbach auch das Ende inszeniert.

Zu dieser starken Emotionalisierung trägt die religiöse Bildlichkeit bei. *Unsühnbar* steht hierin in der Tradition der *sentimental novel* (vgl. Woodford 2006, 160), die im 19. Jahrhundert vor allem von amerikanischen Autorinnen vertreten wurde,²⁴ ebenso wie in der Konzentration auf starke moralische Empfindungen, insbesondere auf das Gewissen der Protagonistin. Der moralische Impuls äußert sich auf der einen Seite in scharfer Gesellschaftskritik – Ebner-Eschenbachs Kritik am traditionellen Lebensstil des Adels in *Unsühnbar* ist markant²⁵ –, auf der anderen aber in der Idealisierung von Figuren. Diese erreicht ihren Gipfelpunkt in Hermann Dornach, als Ehemann wie als Gutsherr ein Muster aller Tugenden – eine Übersteigerung in das aus Sicht der Leserschaft Unplausible, auf die Joseph Breuer Marie von Ebner-Eschenbach aufmerksam machte.²⁶

Sentimentalisierung und Idealisierung begegnen in *Effi Briest* mitunter, wenn der Erzähler seine dominierende beobachtende Position verlässt, etwa in der Darstellung der Treue von Dienerin (Roswitha) und Tier (Rollo), die in Kontrast zur adligen und großbürgerlichen Gesellschaft gesetzt werden. Nicht ganz zu Unrecht nennt Wolfgang Matz Innstettens und Wüllersdorfs Eingeständnis „die ist uns über“ (E 82/353) angesichts von Roswithas Brief „Kitsch“ und ein „sentimentales Klischee“ (Matz 2014, 44–45). Roswitha in ihrem Verhältnis zu Effi wird nicht nur auf der sozialen Ebene idealisiert, sondern auch als Angehörige einer konfessionellen Minderheit: Vor dem Hintergrund des ‚Kulturkampfes‘ in Preußen präsentiert der Erzähler den Katholizismus als die weniger rigorose, barmherzigere und menschlichere Konfession. Dies zeigt sich auch an der Isotopie ‚katholisch‘ im zweiten Teil des Romans: Statt zu den Passionsspielen in Oberammergau fahren die Innstettens nach Rügen, wo Effi an der Stelle der angeblichen Menschenopfer einen Schock erleidet (vgl. E 82/172–175). Später

23 Scharfe Kritik an Fontanes Romanende, das er geradezu als „Kapitulation eines Romanciers“ betrachtet, übt Matz 2014, 183 und 195–196.

24 Und zwar als deren Beitrag zum *nation building*, zum philosophischen Diskurs und zu verschiedenen politischen Reformbewegungen. Mit ihrer Nähe zur Religion als einer Hauptquelle der Moral eignete sich die *sentimental novel* sowohl für den Appell zur Selbstvervollkommnung als auch dafür, politische Reformanliegen zu propagieren und Kritik an der herrschenden Gesellschaftsordnung zu üben. Vgl. dazu Kete 2004; Bauer und Gould 2001.

25 Sie äußert sich insbesondere in der Darstellung von Wolfsbergs Verhalten gegenüber den Bauern auf seinem Gut (vgl. U 229), in der Oberflächlichkeit der Nachbarn Wonsheim (vgl. U 321–323) und erreicht in der Jagdszene im 14. Kapitel einen Höhepunkt (vgl. U 327–331); vgl. dazu Strigl 2016, 314–315.

26 Während sie an anderen Stellen Leservorbehalten durch Umarbeitungen gerecht zu werden versuchte (vgl. Anm. 7), war Ebner-Eschenbach hier nicht zu einer Änderung bereit; vgl. Bittrich 1978, 309; Polt-Heinzl 2014, 29.

wohnt die aus ihrer Herkunftswelt Verstoßene in der Königgrätzer Straße und lässt sich von Roswitha aus dem Habsburger Hof Spatenbier und Wiener Schnitzel holen (vgl. E 82/336–337).²⁷

Beides, die Idealisierung des Verhältnisses zwischen Herrin und Dienerin und die Idealisierung des Katholizismus, haben wiederum, aller religiösen Bildlichkeit zum Trotz, in Ebner-Eschenbachs Erzählwerk keinen Platz.²⁸ Aufgewachsen auf einem Gut in Mähren als Katholikin strenger Observanz, wie sie für den österreichischen Hochadel charakteristisch war, zeigt sie etwa in ihrem Roman *Das Gemeindegeld* (1887) eindrucksvoll, wie ein Mädchen durch das ‚pädagogische‘ Zusammenwirken von weiblichem Adel und Nonnen zugrunde gerichtet wird (vgl. Strigl 2016, 291–293; Richter 2014; Sagarra 1991). In *Unsühnbar* gibt Maria desillusioniert vom geistlichen Personal den Versuch auf, ihr Gewissen durch die Beichte zu entlasten (vgl. U 333). Sie löst sich gänzlich von der Religion, während Effi, zurückgekehrt in den Paradiesgarten ihrer Kindheit, sich von Pastor Niemeyer die Versicherung holt, sie werde in den Himmel kommen (vgl. E 82/349).

4 Conclusio

Fontane und Ebner-Eschenbach erzählen jeweils die Geschichte eines Ehebruchs in der High Society, inspiriert durch eine mündlich kolportierte reale Begebenheit.²⁹ Die tiefere Ursache für den Ehebruch und die nachfolgende tödliche Katastrophe für die Protagonistin, auf die der narrative Fokus gerichtet ist, liegt in beiden Erzählungen im zeittypischen, insbesondere für die Welt des Adels charakteristischen „Töchter-schacher“ (Polt-Heinzl 2014, 19), dem Arrangement einer Ehe durch die Eltern. Diese bilden durch ihr manipulatives Verhalten und die Verflechtung mit ihrer eigenen (sexuellen) Vergangenheit die Wurzel des Unheils, das im Verlauf der Handlung ihre Töchter zugrunde richtet.

Wie die Gegenüberstellung von *Effi Briest* und *Unsühnbar* mit Blick auf drei ausgewählte erzählerische Topoi zeigt, bedienen sich die beiden Erfolgsautoren der *Deutschen Rundschau* bis in die Bild- und Symbolebene hinein ähnlicher ‚Versatzstücke‘ und greifen auf vergleichbare, ihrem Lesepublikum vertraute Medien, vorgeprägte narrative Szenen, Figurentypen und Konstellationen zurück.

Dennoch wirken die beiden Texte zumindest auf den heutigen Leser sehr verschieden. Zum einen betrifft das die Akzentsetzung in der Darstellung der Protago-

²⁷ Vgl. Hehle 1998, 370–371. Zu Fontanes Darstellung des Katholizismus vgl. u. a. Sagarra 1995; Nürnberger 2002; Nürnberger 2006; Beutel 2003.

²⁸ Ebner-Eschenbachs kritische Darstellung des Verhältnisses von Herr(in) und Diener, Adel und Bauern erreicht ihren Höhepunkt in der Erzählung *Er laßt die Hand küssen* (1885).

²⁹ Vgl. D'Aprile 2018, 376–380; Bittrich 1978, 235.

nistin und ihres Verhältnisses zu ihrer sozialen Umgebung: Das Drama der mit ihrem Gewissen und großen Gefühlen ringenden Maria spielt sich in ihrem Inneren ab; sie hat ein starkes Bedürfnis, ihr Leben selbst zu bestimmen und aktiv in die Hand zu nehmen. In der Konsequenz kann sie selbst sich – infolge der Internalisierung gesellschaftlich vermittelter Werte (vgl. Woodford 2006, 165) – nicht verzeihen und schickt sich samt ihrem Kind in die Verbannung, während die gesellschaftlichen Kreise, denen sie angehört, sie nach ihrem Geständnis keineswegs ausstoßen, sondern für ihren Mut bewundern (vgl. U 362).³⁰ Effi dagegen, die sich nach den Worten ihrer Mutter „gern treiben“ lässt (E 82/178), ist als passive Figur gezeichnet, die ohne emotionale Beteiligung in ihre Beziehungen als Ehefrau, Mutter, Geliebte hinein-„gleitet“. Nur unter forciertem Rückgriff auf ihre protestantische Erziehung kann sie sich dazu durchringen, eine Schuld anzuerkennen, die sie nicht als solche empfindet (vgl. E 82/180).³¹ Auch Innstetten weist die Vorstellung, Ehebruch sei „unsühnbar“, explizit zurück (E 82/191). Dennoch wird Effi von ihrer sozialen Umgebung mit der Unerbittlichkeit eines vorprogrammiert ablaufenden Prozesses ausgestoßen und erscheint damit als Opfer gesellschaftlicher Mechanismen, jenes „Götzen“, dem man sich unterwerfen muss, „so lange der Götze gilt“, wie Innstetten und Wüllersdorf – ebenfalls infolge der Internalisierung sozial vermittelter Werte – meinen (E 82/193).³²

Sehr unterschiedlich ist aber auch die Stimme, die erzählt, und damit die Stimmung, die die beiden Texte prägt: Von der polierten Oberfläche des Fontane-Romans mit seiner gemäßigten, überwiegend distanzierten und häufig humoristisch-ironischen Erzählstimme sticht das auch auf der stilistischen Ebene hochemotional und engagiert dargestellte Geschehen in *Unsühnbar* stark ab. Ebner-Eschenbachs Ironie ist weniger humoristisch als sarkastisch; umgekehrt tritt die Sentimentalisierung von Figuren und Handlungselementen durch ihre Erzählerin stärker hervor als jene des Fontane'schen Erzählers.

In dieser unterschiedlichen Stimmung und Erzählhaltung mag – mit Blick auf die ästhetischen Präferenzen und Erwartungen des Lesepublikums der *Deutschen Rundschau* – einer der Gründe dafür liegen, dass *Effi Briest* Fontanes erfolgreichster Roman, *Unsühnbar* Ebner-Eschenbachs umstrittenste Erzählung war.

³⁰ Dasselbe gilt für den realen Fall, den Ebner-Eschenbach in ihrer Erzählung aufgreift; vgl. Bittrich 1978, 235.

³¹ Auch in der Situation der ‚büßenden Magdalena‘ kommt dieser Gegensatz zum Ausdruck: Effi bedauert, nicht in einem Bildungsverein oder Kindergarten arbeiten zu können, weil ihr als geschiedener Frau der Zugang verwehrt werden muss (vgl. E 82/338), wohingegen Maria sich selbst zu ‚unrein‘ fühlt, um auf andere einzuwirken (vgl. U 360).

³² Auch das Bild des Gesellschaftsgötzen ist – im Kontext des Duells – ein Topos, vgl. z. B. Puschkin 1981 [1837], 144: „Ja, die Gesellschaft, ja, die Leute, / sie geben uns das rechte Maß, / auf diesen Götzen ist Verlaß!“

Literatur

- Bauer, Dale M./Gould, Philip (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Nineteenth-Century American Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press 2001.
- Begemann, Christian: „Ein Spukhaus ist nie was Gewöhnliches ...“ Das Gespenst und das soziale Imaginäre in Fontanes *Effi Briest*. In: Peter-Uwe Hohendahl, Ulrike Vedder (Hrsg.): *Herausforderungen des Realismus*. Heidelberg: Winter 2018, S. 203–241.
- [Berbig, Roland/Hartz, Bettina]: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*. Dargestellt von Roland Berbig unter Mitarbeit von Bettina Hartz. Berlin, New York: De Gruyter 2000.
- Beutel, Eckart: *Fontane und die Religion. Neuzeitliches Christentum im Beziehungsfeld von Tradition und Individuation*. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus 2003.
- Bittrich, Burkhard: *Marie von Ebner-Eschenbach, Unsühnbar*. Kritisch hrsg. und gedeutet von Burkhard Bittrich. Tübingen, Bonn: Niemeyer, Bouvier 1978.
- Böschenstein, Renate: „Und die Mutter kaum in Salz“. Muttergestalten in Fontanes *Vor dem Sturm* und *Effi Briest* [1996]. In: Dies.: *Verborgene Facetten. Studien zu Fontane*. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Hubertus Fischer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 267–299.
- Brandt, Helmut: *Marie von Ebner-Eschenbach und die „Deutsche Rundschau“*. In: Herbert Zeman (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980)*. Graz 1989, S. 1001–1015.
- Brown, Herbert Ross: *The Sentimental Novel in America, 1789–1860*. New York: Pageant Books 1959.
- Chambers, Helen: *Mobilität und Ehebruch, Frauen in der Stadt, Reisende Provinz, Metropole und Welt bei Fontane und Ebner-Eschenbach* [2013]. In: Dies.: *Fontane-Studien. Gesammelte Aufsätze zu Romanen, Gedichten und Reportagen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 319–331.
- Chardin, Philippe: *Effi Briest ou l'adultère sans ses „légions lyriques“*. In: *Revue de littérature comparée* 332 (2009), S. 425–435.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1948]. 11. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1993.
- D'Aprile, Iwan-Michelangelo: *Fontane. Ein Jahrhundert in Bewegung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1995.
- Dieterle, Regina: *Theodor Fontane. Biografie*. München: Hanser 2018.
- Ebner-Eschenbach, Marie von: *Uneröffnet zu verbrennen* [1898]. In: Dies.: *Leseausgabe in vier Bänden*, Bd. 4. Hrsg. von Evelyn Polt-Heinzl, Daniela Strigl und Ulrike Tanzer. Salzburg, Wien: Residenz 2015, S. 373–401.
- Ebner-Eschenbach, Marie von: *Unsühnbar. Erzählung*. In: *Deutsche Rundschau*, Jg. 16 (1889/90), Bd. 61, H. 1–3, S. 1–35, 198–233, 321–377. (Sigle: U)
- Eco, Umberto: *Die Innovation im Seriellen* [1983]. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene. Aus dem Ital. von Burhart Kroeber*. München, Wien: Hanser 1988, S. 155–180.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary* [1857]. Introduction, notes, sommaire et bibliographie par Bernard Ajac. Paris: Flammarion 1986.
- Fontane, Theodor: *Effi Briest. Roman*. In: *Deutsche Rundschau*, Jg. 21 (1894/95), Bd. 81, H. 1–3, S. 1–32, 161–191, 321–354, und Bd. 82, H. 4–6, S. 1–35, 161–196, 321–359. (Sigle: E)
- Goeller, Margot: *Hüter der Kultur. Bildungsbürgerlichkeit in den Kulturzeitschriften „Deutsche Rundschau“ und „Neue Rundschau“ (1890–1914)*. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 2010.
- Graevenitz, Gerhart von: *Romanform und Geschlechterkampf. Zu Arnims „Dolores“*. In: Gerhard Neumann (Hrsg.): *Romantisches Erzählen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 107–120.

- Grawe, Christian: Crampas' Lieblingsdichter Heine und einige damit verbundene Motive in Fontanes „Effi Briest“. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1982, S. 148–170.
- Haacke, Wilmont: Julius Rodenberg und die *Deutsche Rundschau*. Eine Studie zur Publizistik des deutschen Liberalismus (1870–1918). Heidelberg: Vowinkel 1950.
- Hardy, Thomas: *Far from the madding crowd* [1874]. Hrsg. Rosemarie Morgan and Shannon Russell. London: Penguin 2013.
- Hardy, Thomas: *Tess of the d'Urbervilles. A pure woman* [1891]. Introduction and notes by Michael Irwin. Ware, Hertfordshire: Wordsworth 2000.
- Hehle, Christine: „Ich steh und falle mit Gieshübler“. Die Verführung der Effi Briest. In: Roland Berbig (Hrsg.): *Theodorus victor. Theodor Fontane, Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1999, S. 137–162.
- Hehle, Christine: Julius Rodenberg. In: Rolf Parr, Gabriele Radecke, Peer Trilcke, Julia Bertschik (Hrsg.): *Theodor Fontane Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter [in Vorbereitung].
- Hehle, Christine: Anhang. In: GBA–Erz. Werk, Bd. 15, S. 351–515. (Hehle 1998)
- Kete, Mary Louise: Sentimental Literature. In: Jay Parini (Hrsg.): *The Oxford Encyclopedia of American Literature*, Bd. 3. Oxford: Oxford University Press 2004, S. 545–554.
- Kuhn, Adalbert (Hrsg.): *Märkische Sagen und Märchen*. Berlin: Reimer 1843.
- Matz, Wolfgang: *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*. Göttingen: Wallstein 2014.
- McGillen, Petra S.: *The Fontane Workshop. Manufacturing Realism in the Industrial Age of Print*. New York, London: Bloomsbury 2019.
- Minutoli, Julius von: *Die weiße Frau. Geschichtliche Prüfung der Sage und Beobachtung dieser Erscheinung seit dem Jahre 1486 bis auf die neueste Zeit*. Berlin: Duncker 1850.
- Müller, Wolfgang G.: Topik/Toposforschung. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 537–538.
- Nürnberg, Helmuth: Ein fremder Kontinent – Fontane und der Katholizismus. In: Konrad Ehlich (Hrsg.): *Fontane und die Fremde, Fontane und Europa*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 70–87.
- Nürnberg, Helmuth: „Ein von Borniertheit eingegebener Antikatholizismus [...] etwas ganz besonders Schreckliches“. Fontanes Reaktion als Kritiker und Erzähler im Klima des Kulturkampfes. In: Hanna Delf von Wolzogen, Hubertus Fischer (Hrsg.): *Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 157–181.
- Oestersandfort, Christian: Topos. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 773–775.
- Polt-Heinzel, Evelyne: Zwei Frauenleben – viele Überraschungen. In: Marie von Ebner-Eschenbach: *Leseausgabe in vier Bänden*, Bd. 2. Hrsg. von Evelyne Polt-Heinzel, Daniela Strigl und Ulrike Tanzer. Salzburg, Wien: Residenz 2014, S. 7–31.
- Pütz, Peter: Wenn Effi läse, was Crampas empfiehlt ... Offene und verdeckte Zitate im Roman. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Theodor Fontane. TEXT+KRITIK-Sonderband*. München: edition text + kritik 1989, S. 174–184.
- Puschkin, Alexander: *Eugen Onegin. Roman in Versen* [1837]. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Ulrich Busch. Zürich: Manesse 1981.
- Rasch, Wolfgang: Theodor Fontane in der österreichischen Presse. In: *FBI*. 106 (2018), S. 26–43.
- Raulff, Ulrich: *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*. München: Beck 2015.

- Richter, Daniela: Tödliche Verpuppung: Objektivierung des Weiblichen in Marie von Ebner-Eschenbachs „Das Gemeindegeld“. In: Insa Fooker, Jana Mikota (Hrsg.): Puppen – Menschenbegleiter in Kinderwelten und imaginären Räumen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 218–230.
- Roberts, Louis: Ebner-Eschenbachs *Unsühnbar* und Hawthornes *The Scarlet Letter*. In: Joseph P. Strelka (Hrsg.): Des Mitleids tiefe Liebesfähigkeit. Zum Werk der Marie von Ebner-Eschenbach. Bern u. a.: Peter Lang 1997, S. 163–179.
- Rossbacher, Karlheinz: Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien: Jugend & Volk 1992.
- Sagarra, Eda: Marie von Ebner-Eschenbach and the Tradition of the Catholic Enlightenment. In: Ritchie Robertson, Edward Timms (Hrsg.): The Austrian Enlightenment and its Aftermath. Edinburgh: Edinburgh University Press 1991, S. 117–131.
- Sagarra, Eda: „Und die Katholischen seien, bei Licht besehen, auch Christen.“ Katholiken und Katholischsein bei Fontane: Zur Funktion eines Erzählmotivs. In: FBl. 59 (1995), S. 38–58.
- Sagarra, Eda: Sünde und Vergebung bei Fontane. In: Hanna Delf von Wolzogen, Hubertus Fischer (Hrsg.): Religion als Relikt? Christliche Traditionen im Werk Fontanes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 77–90.
- Schuster, Peter-Klaus: Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern. Tübingen: Niemeyer 1978.
- Shalaby, Safaa: Ehebruch im Roman des Realismus. Eine Problematik des Ehelebens um die Jahrhundertwende. Studie anhand von zwei exemplarischen Werken: Theodor Fontanes „Effi Briest“ und Marie von Ebner-Eschenbachs „Unsühnbar“. In: Kairoer germanistische Studien 9 (1996), S. 235–268.
- Strigl, Daniela: Berühmtsein ist nichts. Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie. Salzburg, Wien: Residenz 2016.
- Tolstoi, Lew: Anna Karenina. Roman in acht Teilen [1878]. Übersetzt und kommentiert von Rosemarie Tietze. München: Hanser 2009.
- Woodford, Charlotte: Realism and sentimentalism in Marie von Ebner-Eschenbach's *Unsühnbar*. In: *Modern Language Review* 101 (2006), S. 151–166.