

Visualität und Gender in Theodor Fontanes *Mathilde Möhring*

NORA HOFFMANN

---

**M***athilde Möhring*, der posthum veröffentlichte letzte Roman Theodor Fontanes, ist von der Forschung bisher eher stiefmütterlich behandelt worden. Nachdem die durch Bearbeitungen Josef Ettlingers verfälschte Textgestalt bis zur Neuedition 1969 Schwierigkeiten bereitete, bleibt der Umgang mit dem Werk auch weiterhin problematisch, da es von Fontane nicht komplett überarbeitet wurde und als Fragment zu betrachten ist.

So herrscht etwa bei der Interpretation des Tauschs der Geschlechterrollen Uneinigkeit, vor allem bei der Bewertung Mathildes, die in einigen Untersuchungen als negativ, berechnend und gefühllos beurteilt wird, in anderen dagegen als positive, emanzipierte Frauengestalt (vgl. Bance 127; Kübler 97ff; Mahal 29f, 40; Sagarra 681). Ebenso zwiespältig fallen die Einschätzungen der Veränderung der Protagonistin am Romanende aus: Neben Interpreten, die von einer Entwicklung ihrer Persönlichkeit und einem Aufbruch in ein neues Leben am Romanende ausgehen, treten solche, die von einer Rückkehr in die alten Verhältnisse und einer nur oberflächlichen Änderung sprechen (vgl. Hoffmeister 131; Mahal 23; Sagarra 689).

Zur Klärung dieser Fragen, die dem Ansatz des vorliegenden Artikels zufolge in *Mathilde Möhring* untrennbar mit der Repräsentation von Wahrnehmungsweisen und dem symbolischen Gehalt verschiedener Bildmedien verknüpft sind, werden im Folgenden die Charakterzüge sowie die gegenseitige Beeinflussung und Entwicklung der Protagonisten Hugo und Mathilde durch eine auf visuelle Elemente konzentrierte Textanalyse herausgearbeitet. Interessieren werden die Sehfähigkeit und -gewohnheiten der Figuren, die als Zeichen für deren generelle Selbst- und Weltwahrnehmung interpretiert werden, sowie die Zuordnung bestimmter Bildmedien zu den Figuren, insbesondere Malerei, Spiegelbild und Fotografie. Um die Bedeutung der dargestellten Sehweisen und Bildarten im zeitgenössischen Kontext erfassen zu können, werden im 19. Jahrhundert gängige Assoziationen sowie traditionelle Genderzuordnungen in die Analyse miteinbezogen. Gerechtfertigt erscheint eine solche auf Sehweisen und Bilder konzentrierte Herangehensweise insbesondere vor dem Hintergrund, dass der in jüngeren Jahren als Kunstkritiker tätige Fontane sich ebenso

---

wie andere poetische Realisten nachweislich intensiv mit Bildmedien und Wahrnehmung auseinandergesetzt hat.

Niedergeschlagen hat sich dieses Interesse der Schriftsteller in ihrer Poetologie, in der sich zeitgenössische Urteile über die Bildmedien ebenso wieder finden wie in ihren literarischen Texten. In Abgrenzung zu den Naturalisten lehnten die poetischen Realisten die als „fixiertes Spiegelbild der Natur“ (Kemp 25) empfundene Fotografie als Vorbild ihres Kunstkonzepts und ihrer Schreibweise ab, da sie nur einen zufälligen Ausschnitt der Wirklichkeit mechanisch wiedergebe, ohne einen Unterschied zwischen darstellungswürdigen und -unwürdigen Gegenständen zu machen (vgl. Plumpe, *Theorie* 178-83). Für Fontane etwa geben die Romane Charles Dickens' und William Makepeace Thackerays eine „daguerreotypisch treue [...] Abschilderung des Lebens und seiner mannigfachsten Erscheinungen“, bei der „[d]er letzte Knopf am Rock und die verborgenste Empfindung des Herzens mit gleicher Treue wiedergegeben [werden]“ (Fontane, *NEA* 21/1, 216f). Ein solcherart, daguerreotypischer Roman' ist in der Poetologie Fontanes, wie er sie in *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* darlegt, nur „der nackte, prosaische Realismus, dem noch durchaus die poetische Verklärung fehlt“ (Fontane, *HFA* III/1, 237), die beliebige Darstellung einer platten oder gar hässlichen Alltagswirklichkeit (vgl. ebd. 240), und so urteilt er: „Mit dem bloßen Daguerreotyp des Lebens ist es freilich nicht getan, die Kunst erheischt mehr“ (Fontane *NEA* 22/3: 113; vgl. a. 23/1, 146; Fontane, *HFA* III 1, 253; III 3/I, 484, 486). Die darüber hinausgehende Aufgabe der Kunst, die Fontane mit seinem Begriff der ‚poetischen Verklärung‘ umschreibt, sieht er in der durchdachten Wahl des Stoffs und dessen künstlerischer Gestaltung. Realismus bedeutet für ihn „die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst [...] [und] will nicht die bloße Sinnenwelt [...], aber er will das Wahre“ (ebd. 242).<sup>1</sup>

Nach ht der poetischen Realisten ist dies Erfassen des ‚Wahren‘ der Malerei – im Gegensatz zur Fotografie – möglich, so dass sie sich dieses Bildmedium zum Vorbild nehmen, wie Otto Ludwigs folgende Aussage auf den Punkt bringt: „Die Kunstwelt des künstlerischen Realisten ist ein erhöhtes Spiegelbild des Gegenstandes, aber nach dem Gesetze der Malerei zu klarer Anordnung gediehen“ (zitiert in: Plumpe, *Theorie* 150).

In ähnlicher Weise kontrastiv gegeneinander abgegrenzt werden die Bildmedien Malerei und Fotografie auch als Motive in der Literatur des 19. Jahrhunderts, wo sie für gewöhnlich genutzt werden, um

„in der Charakterzeichnung erzählter Figuren die überkommene ‚Herz‘ vs. ‚Kalkül‘ - Opposition zu potenzieren, indem der ‚kalkulierende‘ Charakter, mit Merkmalen und Einstellungen des ‚Photographischen‘ versehen, dem ‚künstlerisch-tiefen‘ Subjekt voller Empfindung und Tugend entgegengestellt wurde (Plumpe, *Blick* 18).“

Dabei fungiert die Malerei als typisches Bildmedium emotionaler, poetischer und als feminin empfundener Frauenfiguren. Die Fotografie dagegen, mit der neben Kalkül auch Kälte, Distanziertheit, Detailgenauigkeit und Wissenschaftlichkeit assoziiert wurden, wird in diesen Texten als besonders maskulin geltenden Männerfiguren zugeordnet.

Mit diesem stereotypen Schema spielt nun Fontane, indem er in *Mathilde Möhring* die Zuordnung von Bildmedium und Genderrolle umkehrt: Während er Hugo – als weltfremdem Träumer mit künstlerischen Ambitionen – die Malerei zuordnet, wird die berechnende, prosaische und als Frau ziemlich reizlose Mathilde mit der Fotografie assoziiert, wie im Folgenden dargelegt werden soll.

Hugo wird eingeführt, während er „ein Bild in Barockrahmen“ (Fontane, *RuE* 7, 422) eingehend betrachtet, und lässt sich anschließend bei der Wahl seines Zimmers davon leiten, dass dort keine „Öldruckbilder“, „gegen die er eine tiefe Aversion hatte“ (ebd. 424) hängen. Dieser Verbindung mit der Malerei entsprechend charakterisiert der Text den Protagonisten als „ästhetisch fühlenden und mit einer latenten Dichtkraft ausgerüsteten Menschen“ (ebd. 454), mithin als Männerfigur mit eher als ‚feminin‘ geltenden Zügen wie Passivität und Verträumtheit, dem „alle Attribute wilhelminischer Männlichkeit [fehlen]“ (Kübler 98). Fontane kehrt damit das übliche Schema der Festlegung bestimmter Bildmedien und Charakterzüge auf ein Gender um und thematisiert die Fragwürdigkeit einer starren Rollenfestlegung, wie sie bei seinen Schriftstellerkollegen gestaltet ist. Zudem hinterfragt und ironisiert er dieses polare Muster dadurch, dass Hugos künstlerische Ambitionen recht halbherzig sind und auch von keiner tiefen Emotionalität auszugehen ist, wenn er die kühle Mathilde als passende Ehefrau wählt. Von einem „ ‚künstlerisch-tiefen‘ Subjekt voller Empfindung und Tugend“ (Plumpe, *Blick* 186) kann demnach bei Hugo im engeren Sinn nicht die Rede sein, jedoch zumindest von einer Figur, die sich diesen Anschein geben möchte und im Vergleich zur weiblichen Kontrastfigur deutlich künstlerischer und emotionaler angelegt ist.

Mathilde dagegen zeichnet sich vor allem durch ihr kühl

berechnendes Wesen aus und trägt einen Namen, der „etwas Festes, Solides, Zuverlässiges“ hat und nicht „für eine Braut oder Geliebte paßt“ (Fontane, *RuE* 4, 392), stellt also in den Augen der damaligen Männerwelt keine begehrenswerte Frau dar, in die sich ein Mann verlieben könnte (vgl. ebd.). Stattdessen benennt sie sogar selbst die „Prosa“ (Fontane, *RuE* 7, 466) als ihr Gebiet, das sie dem verträumten Hugo näher bringen will. Ganz dieser Charakterzeichnung entsprechend ordnet der Text ihr die Fotografie zu, indem während ihres ersten Auftritts bei der Beschreibung ihres Aussehens betont wird: „[A]uf ihre Photographie hin hätte sich jeder in sie verlieben können“ (ebd. 421). Die Assoziation der Protagonistin mit der Fotografie dient hier nicht nur der Festschreibung als ‚fotografisch‘ empfundener und traditionell maskulin konnotierter Eigenschaften auf eine Frauenfigur, sondern wird zudem zum Zeichen ihrer Wahrnehmungsweise: Der Text ruft in der damals gängigen Gleichsetzung von Spiegelbild und Photographie zeitgenössische Kritikpunkte an der Fotografie wie ihre Ausschnitthaftigkeit und den dadurch untergrabenen Objektivitäts- und Wahrheitsanspruch des Mediums auf und überträgt diese auf die fotografieanaloge Wahrnehmung der Protagonistin. Um dies im Einzelnen nachzuweisen, sei im Folgenden die entsprechende Textpassage zitiert, in der Mathilde die Sicht eines Kegelspielers, der sie nur im Profil sieht und darauf feststellt, sie habe ein „Gemmengesicht“, übernimmt und sich von da an nur aus einer festgelegten Perspektive betrachtet:

Wenn sie sich vor den alten Stehspiegel stellte, dessen Mittellinie ihr grad über die Brust lief, stellte sie sich zuletzt immer en profil und fand dann das Wort des Halenseer Kegelschützen bestätigt. Und durfte es auch; sie hatte wirklich ein Gemmengesicht, und auf ihre Photographie hin hätte sich jeder in sie verlieben können, aber mit dem edlen Profil schloß [es] auch ab, die dünnen Lippen, das spärlich angeklebte, aschgraue Haar, das zu klein gebliebne Ohr, daran allerhand zu fehlen schien, alles nahm dem Ganzen jeden sinnlichen Zauber, und am nüchternsten wirkten die wasserblauen Augen. Sie hatten einen Glanz, aber einen ganz prosaischen, und wenn man früher von einem Silberblick sprach, so konnte man hier von einem Blechblick sprechen. Ihre Chancen auf Liebe waren nicht groß, wenn sich nicht jemand fand, dem das Profil über alles ging. (ebd. 421f)

---

Diese Beschreibung betont in ihrer Gleichsetzung von Fotografie und Spiegelbild in auffälliger Weise das Subjektive und Fragmentarische der Selbstwahrnehmung Mathildes, die eine ausschnittshafte Betrachtung ihres schönen Profils dem Anblick ihrer gesamten, unattraktiven äußeren Erscheinung vorzieht. Wann immer die Protagonistin sich in „kritischen Momenten“ dessen bewusst zu werden droht, dass sie „ganz ohne Reiz“ ist und ihr „ein gewisses Mißtrauen [...] in ihren Charme“ kommt, ruft sie sich ihre Profilansicht ins Bewusstsein und verdrängt das Wissen um ihr unschönes Aussehen (ebd. 421).

Ebenso wie sie ihr Äußeres absichtlich nur ausschnittshaft betrachtet, spart sie auch in ihrer Selbstwahrnehmung die Anerkennung von Persönlichkeitsanteilen, die ihr nachteilig erscheinen, aus. Symbolisiert wird dies durch den Blick in den Spiegel, der nicht nur bei Fontane häufig als Medium der Identitätskonstitution genutzt wird und das Selbstbild der hineinschenden Figur enthüllt (vgl. Liebrand 55-91): In *Mathilde Möhring* wird erwähnt, dass der Spiegel, in dem die Protagonistin sich betrachtet, einen Sprung aufweist (vgl. Fontane, *RuE* 4, 451), und zudem läuft „dessen Mittellinie ihr grad über die Brust“ (ebd. 421). Dadurch wird im Spiegelbild ihr Kopf vom Herz und dem Rest des Körpers getrennt und so eine Abspaltung der kalkulierenden von der emotionalen Seite Mathildes symbolisiert. Sie betrachtet ausschließlich ihren Kopf, so wie sie sich allein als berechnend kühles Wesen definiert, wohingegen sie sich den Zugang zu den menschlich-warmen Aspekten ihrer Persönlichkeit verweigert, da diese sich bei ihren zielstrebigem Aufstiegsversuchen als hinderlich erweisen könnten.

Ihre Weltwahrnehmung zeichnet sich durch die selbe, absichtliche Ausblendung ihr unbequemer Sachverhalte aus, was wiederum dadurch unterstrichen wird, dass sie auch ihre Umwelt durch einen „Fenster Spiegel“ (ebd. 507) bzw. durch ein Fernglas – auf dessen Symbolgehalt an späterer Stelle detaillierter eingegangen wird – betrachtet. Insbesondere in Bezug auf Hugo fällt diese ausschnittshafte Wahrnehmung auf: Als Mathilde bemerkt, dass er im Theater nicht wie versprochen zu ihr hin sieht, weigert sie sich, sein dadurch offensichtliches Desinteresse bzw. seine Ablehnung zu akzeptieren, sondern „legte sich's aber schließlich doch zum Guten zurecht“ und nimmt ein schlechtes für „ein gutes Zeichen“, indem sie sich einredet, „daß er nich raufsieht, weil er kein Leichtfuß ist und es ernst nimmt“ (ebd. 444).

Zusätzlich betont werden diese verfälschenden Sehgewohnheiten Mathildes durch den Hinweis darauf, dass sie „einen kleinen Fehler am Auge“ (ebd. 438f) hat und ihre „prosaischen“, nüchtern wirkenden Augen in Steigerung des Begriffs „Silberblick“ die

Benennung „Blechblick“ (ebd. 422) herausfordern. Die Augen als Sehorgan, durch das die Außenwelt in das Innere dringt, symbolisieren jedoch nicht nur die Wahrnehmungsweise Mathildes, sondern erlauben auch aus der umgekehrten Blickrichtung als „Fenster der Seele“ oder „Spiegel der Seele“ (Hämmerle 77) einen Blick in das Innere der Protagonistin. Die Beschreibung der Augen weist so Mathildes Wahrnehmungsweise und ihrem Wesen gleichermaßen photographische Merkmale zu; beide sind prosaisch, nüchtern, kühl, distanziert und fragmentarisch.<sup>2</sup>

Neben dieser distanzierten und bruchstückhaften Wahrnehmung fällt auf, dass Mathilde häufig scharfsichtige, detailgenaue Beobachtungen anstellt, mit denen sie die Zeichen ihrer Umwelt erfasst und entschlüsselt. Damit zeichnet sich ihr Sehen durch ein weiteres, im 19. Jahrhundert als ‚fotografisch‘ geltendes Element aus, denn der Detailreichtum und die Schärfe der Fotografie waren die Merkmale des neuen Bildmediums, die Zeitgenossen am stärksten faszinierten (vgl. Buddemeier 70). Dieses detailgenaue Zeichenlesen wendet Mathilde insbesondere in Bezug auf Hugo an, den sie gleich bei der ersten Begegnung „eindringlich“ (Fontane, *RuE* 4, 424) mustert. Anschließend glaubt sie mit völliger Sicherheit – und laut Text meist zu Recht (vgl. ebd. 426, 489) – sein Wesen zu kennen und seine Handlungen abschätzen zu können, da sie seine äußeren Merkmale als typische Zeichen liest und ihn so einem bestimmten Menschenschlag zuordnet. Ihrer Mutter erklärt sie: „Du siehst auch gar nichts, Mutter. Hast du denn nicht seine Augen gesehn? Und den schwarzen Vollbart und or’ntlich ein bißchen kraus. Soviel mußst du doch wissen, mit solchen ist nie was los“ (ebd. 426). Noch deutlicher wird ihre Vorgehensweise bei der genauen Musterung seines Zimmers, wenn sie an jedem beobachteten Detail Charaktereigenschaften oder Lebensumstände des Untermieters festmacht: Aus seiner sorgfältig bestickten Wäsche schließt sie auf eine ordentliche Mutter oder Schwester; seine Stiefel und die Juchtenbriefmappe lassen Mathilde wissen: „Er muß aus einer guten Ledergegend sein“; der zu gute Einband seiner Bücher und deren geringe Abnutzungerscheinungen verraten ihr, dass sie selten genutzt werden, im Gegensatz zum Schiller und den englischen Büchern, die „voller Lesezeichen und Eselsohren“ sind und „viele Ausrufungszeichen und Kaffeefflecke“ aufweisen (ebd. 432).

Mathilde geht hier nach einer im sehr weiten Sinn verstandenen physiognomischen Methode vor, denn sie folgt dem Grundgedanken der Physiognomik, dass man an äußeren Anzeichen einer Person deren Charakter ablesen kann. Dabei interpretiert sie nicht nur Zeichen des

---

Körpers selbst, sondern auch solche an Kleidung und Besitz. Dieses Vorgehen, das in seiner ursprünglichen, engen Definition als Analyse der Gesichtszüge schon Ende des 18. Jahrhunderts durch Lavater große Beliebtheit erlangt hatte, kam im 19. Jahrhundert wieder in Mode, da die Arbeit mit Fotografien neue Untersuchungsmethoden ermöglichte (vgl. Busch 318). Darüber hinaus ist die Physiognomik auch insofern mit der Fotografie verbunden, als bei deren Betrachtung eine parallele Methode angewandt wird: Man versucht, aus dem Bild die Geschichte des Abgebildeten und sein Wesen zu erschließen. Die literarische Gestaltung solcher Beobachtungen klassifiziert Götz Großklaus daher als „vorphotographische, visuelle Methode“ (191) – vorphotographisch, da sie bereits kurz vor Erfindung der Fotografie um 1839 in literarischen Texten auftritt. Das Verfahren zeichnet sich aus durch „visuelle Selektion, Detaillierung und Fixierung eines Bildausschnittes“ sowie „die Dechiffrierung der Zeichen auf der Oberfläche des Körpers“, um „die visuelle Entschlüsselung einer privaten Geschichte“ zu leisten (ebd. 204f). Ganz nach dieser Methode und mit dem genannten Ziel nutzt auch Mathilde ihre Beobachtungsgabe, um Hugo durchschauen und dadurch lenken zu können, womit das Sehen für sie zu einem Wissens- und Machtinstrument wird.

Erneut zeigt sich darin eine Umkehrung der traditionellen Geschlechterrollen, denn für gewöhnlich gilt der Mann als aktiver, gut sehender Beobachter, während (schöne) Frauen eher als passive Objekte seines Blicks ohne eigene Sehleistung eingestuft werden, was insbesondere in der Filmtheorie Laura Mulveys in den 1970ern festgeschrieben wurde (vgl. Hollweg 42f; Berger). Als Folge davon identifiziere sich die Frau schließlich selbst mit der ihr zugeordneten Rolle, übernehme das ihr suggerierte Rollenvorbild und verwandle sich „in ein Objekt zum Anschauen – in einen ‚Anblick‘“ (Berger 44). Nachvollziehen lässt sich diese genderspezifische Verteilung von Sehrollen etwa in Darstellungen der bildenden Kunst, wo Frauen bis zum 19. Jahrhundert meist als Objekt für männliche Blicke präsentiert wurden. Sie halten die Augen gesenkt oder schauen den Mann an, dieser dagegen nutzt seinen meist auf den Betrachter gerichteten Blick als „Mittel der Selbstbehauptung“ sowie als „Herrschafts- und Distanzierungsmittel“ (Schneider/Laermann 46). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, d.h. zur Entstehungszeit der fontaneschen Romane, wird jedoch diese Rollenverteilung in vielen Gemälden umgekehrt. Stephen Kern arbeitet dies in einer Analyse zeitgenössischer Paardarstellungen heraus, in denen nun der Mann die Frau ansieht, während diese einen eigenständigen Blick auf den Bildbetrachter richtet (vgl. Kern).

---

Ebenso kehrt auch Fontane, der in anderen Romanen dem traditionellen Schema folgt,<sup>3</sup> die Sehweisen und -fähigkeiten seiner Protagonisten in *Mathilde Möhring* in Bezug auf die Genderzuschreibung um, was schon bei ihrer ersten Begegnung deutlich wird: „Mathilde und der schöne Mann begrüßten sich und musterten einander, sie eindringlich, er oberflächlich“ (Fontane, *RuE* 4, 424). Die Frau wird zur guten, aktiven Beobachterin, der Mann dagegen sieht „so genierlich vor sich hin“ (ebd. 464), hat nach Eda Sagarra „den zögernden Blick des bequemlichen Mannes“ (682) und gerät durch seine Krankheit sogar in Gefahr, völlig zu erblinden (vgl. Fontane, *RuE* 4, 450). Ebenso wie Fontane bei der Umkehrung der Bildmedien eine Ironisierung und Relativierung vornimmt, gestaltet er allerdings auch die umgekehrten Sehfähigkeiten nicht als absolut polar: Wie bereits gezeigt, ist Mathilde zwar eine sehr gute Beobachterin, die durch ihre Analyse des Gesehenen bestens über Hugo Bescheid weiß und dadurch eine gewisse Machtstellung ihm gegenüber einnimmt, doch bleiben ihre Wahrnehmungen immer fragmentarisch. Dadurch übersieht sie einige Sachverhalte von größerer Tragweite, etwa, dass Hugo nicht stark genug ist, die ihm zuge dachte Rolle zu spielen, oder dass er nicht ganz so ‚blind‘ ist, wie sie ihn einschätzt. Er bemerkt durchaus, wie manipulativ sie ihm gegenüber vorgeht, und zeigt damit einen erstaunlichen Scharfblick, wenn man bedenkt, dass es Mathilde sonst größtenteils gelingt, ihn über ihr Wesen zu täuschen: „Und dabei hat mich Thilde in Händen; sie denkt, ich merke es nicht, aber ich merke es recht gut. Ich laß es gehn, weil ich es so am besten finde“ (ebd. 475). Doch wenn Hugo Mathildes Vorgehensweise auch wahrnimmt, so erkennt er doch nicht deren gesamte Tragweite, in der sich das berechnende Wesen und die Pläne Mathildes zeigen. Stattdessen beobachtet er ihre Methode in „seinem ästhetischen Sinn, der sich an Finessen erfreuen konnte, [...] mit einem künstlerischen Behagen“ (ebd. 479). So werden die beiden vertauschten Sehrollen von Fontane in Infragestellung des einfachen Schemas ‚gute Beobachterin vs. schlecht sehendes Objekt des Blicks‘ differenziert ausgestaltet: Der sonst sehr guten Beobachterin entgehen bedeutsame Aspekte, der eigentlich wenig Sehende dagegen zeigt sich in wichtigen Punkten doch als scharfsichtig.

Fontane ruft jedoch das ursprüngliche Schema ins Gedächtnis zurück, indem er explizit eine hässliche Frau darstellt, die sich kaum als Objekt für männliche Blicke anbietet, was durch die im Text bezeichnenderweise in Bildern präsenten Gegenfiguren betont wird. Letztere, das Gemälde der halbnackten Dame im Barockrahmen (vgl. ebd. 422) und das Plakat der „Luftkünstlerin“, die „ein leichtes Kostüm,

---

---

eigentlich nur eine Andeutung“ (ebd. 474) trägt, ziehen durchaus Hugos begehrlche Blicke auf sich. Wenn Mathilde aber später versucht, sich ihm in einem neuen Kleid als anziehendes ‚Frauenbild‘ zu präsentieren, empfindet er, der es nicht gewohnt ist, sie auf diese Art zu betrachten, dies als „merkwürdig“ (ebd. 475). Auch der Erzähler ironisiert das für Mathilde unpassende Verhalten, wenn er kommentiert, dass sie sich „einer gewissen Koketterie bequeme und auf Hugo einen gewissen Frauenreiz ausüben wollte“ (ebd. 500). So zitiert der Text die Vorstellung der schönen Frau als Objekt des männlichen Blicks, macht aber zugleich deutlich, dass die Beziehung zwischen Hugo und Mathilde nicht in dieser Rollenverteilung verortet werden kann.

Umgekehrt wird häufig betont, dass Hugo ein ‚schöner Mann‘ sei (vgl. ebd. 423, 424, 488), eine Wendung, die deutlich im Kontrast zur sonst bei Fontane stereotyp auftretenden Bezeichnung der ‚schönen Frau‘ steht.<sup>4</sup> Der Mann wird hier nicht nur zum Blickobjekt für Mathilde, sondern auch die mit den Sehrollen verbundenen Machtpositionen sind vertauscht: Wir haben es mit einer Frau zu tun, die sich nicht zum Blickobjekt degradieren lässt, sondern sich ein – in ihren Spiegelblicken symbolisiertes – eigenes Selbstbild schafft, ihre Umwelt mit eigenen Augen aktiv wahrnimmt und stattdessen einem Mann ihre Rollenvorstellungen aufzwingt. Dieser fügt sich als Gegenpart den Projektionen und Ansprüchen seiner Frau, ohne selbst von ihr zu verlangen, dass sie seinen Rollenbildern entspricht.

Dass Hugo sich Mathildes Wünschen und Vorstellungen beugt, wird auch darin dargestellt, dass sie seine – stellvertretend für seine Selbst- und Weltwahrnehmung stehenden – Blicke im Laufe der Beziehung immer mehr ihrer Kontrolle unterwirft. Anfangs gelingt es der Protagonistin noch nicht, seinen Blick im Theater auf sich zu lenken, so wie Hugo zunächst auch noch seine eigene Weltsicht ebenso wie seine eigene Ansicht über Mathilde hat. Doch im Laufe der Beziehung entzieht sie ihm immer häufiger die Sicht auf von ihm erwünschte Anblicke und ersetzt diese durch von ihr festgelegte, ebenso wie sie auch sein Wesen in ihre Richtung lenkt. Zugleich trägt sie Sorge dafür, dass er von ihr und ihrem Leben nur die positiven Seiten wahrnimmt und präsentiert sich ihm ebenso ausschnitthaft, wie sie selbst sich wahrnimmt. Deutlich wird dieses Verbergen ihm unangenehmer Seiten darin, dass Mathilde speziell seinetwegen eine Haushälterin anstellt, damit er sie selbst nicht beim Putzen sieht (vgl. ebd. 443), und später dafür sorgt, dass er auch diese nicht sehen muss, da ihm ihr Anblick unangenehm ist (vgl. ebd. 449), bzw. dass sie zumindest besser aussieht, wenn sie ihm schon unter die Augen geraten muss: „Aber mitunter ist er

---

auch noch da und sieht so aus 'm Fenster, [...] dann müssen Sie sich so 'n bißchen zurechtmachen“ (ebd. 448). Hugo übernimmt im Laufe der Zeit ihrem Plan entsprechend das Bild ihrer selbst, das sie ihm vermitteln möchte: Während er anfangs noch weiß, dass sie unter seinem Stand ist und „einfach eine komische Figur“ (ebd. 439), revidiert er sein Urteil während seiner Krankheit, bei der sie ihn pflegt, bereits. Noch weiß er zwar, dass sie „nicht eigentlich schön [ist], wenn man sie nicht zufällig im Profil sieht“, doch zugleich beginnt er schon, sie auch positiv einzuschätzen als „klug und tapfer, [...] charaktervoll, ein Wesen, das jeden glücklich machen muß, und von einer großen Innerlichkeit, geistig und moralisch. Ein Juwel“ (ebd. 454). In der kurz nach diesen Überlegungen stattfindenden Verlobungsszene gewinnt Mathilde schließlich zusammen mit der Kontrolle seines Blicks die Macht über Hugo und seine Wahrnehmung: Er möchte sie ans Fenster führen und gemeinsam den Mond ansehen, also seine romantisch-träumerische Weltsicht mit ihr teilen. Sie jedoch widersetzt sich und verweigert auch ihm den Anblick, lässt sogar in überdeutlicher Symbolik noch das Rouleau herab (vgl. ebd. 455). Von da an sieht Hugo nur noch, was er sehen soll und übernimmt schließlich komplett das verfälschte Bild Mathildes, das sie ihm zgedacht hat: „Alles an ihr ist so mädchenhaft“ (ebd. 456). Die Blicklenkung durch Mathilde symbolisiert so ihre Beeinflussung seiner Wahrnehmung der Umwelt und ihrer selbst und nimmt die Steuerung seines gesamten Lebens durch sie vorweg. Bezeichnenderweise warnt dann auch der Arzt bei der Krankheit, durch die Hugo ganz unter Mathildes Einfluss gerät, vor seiner drohenden Blindheit (vgl. ebd. 450).<sup>5</sup>

Als Zwischenfazit ist festzuhalten, dass in *Mathilde Möhring* sowohl Bildmedien als auch Sehweisen in ihrer traditionellen Genderzuordnung verkehrt sind, ebenso wie die Charakterisierungen und Zuschreibungen von Eigenschaften umgekehrt sind: Die Fotografie mit ihren maskulin konnotierten Assoziationen wird einer wenig feminin wirkenden Frauenfigur zugeordnet, die feminin konnotierte Malerei dagegen einer weichlichen, verträumten Männerfigur. Zudem zeichnet sich auch die Wahrnehmungsweise der Protagonistin durch als ‚photographisch‘ geltende Merkmale aus, deren wichtigstes die Ausschnitthaftigkeit ist. Weiter wird eine scharf beobachtende, unschöne Frau einem wenig sehenden, schönen Mann gegenübergestellt, der sich ihren Wünschen und Projektionen beugt, ohne an sie solche Rollenbilder heranzutragen, womit die traditionelle Zuschreibung des Mannes als Sehendem gegenüber einer Frau als Blickobjekt ohne Fähigkeit zu eigenem, aktivem Sehen umgekehrt wird. Schließlich gelingt

---

---

es der Frauenfigur noch, das Sehen und damit die komplette Wahrnehmung ihres Ehemannes zu lenken, was in anderen Romanen Fontanes (etwa in *Cécile* oder *Effi Briesst*) üblicherweise die Ehemänner bei ihren Frauen versuchen (vgl. Andermatt 77-168).

Doch bei dieser simplen Komplettumkehrung der Genderrollen in Bezug auf Bildmedium, Schweise bzw. -lenkung und Charaktereigenschaften bleibt der Text nicht stehen, wie bereits im Hinweis auf die Relativierungen und Ironisierungen angeklungen ist. Stattdessen entwickeln sich beide Figuren im Verlauf der Geschichte immer mehr aufeinander zu, was im Folgenden anhand der Bildmedien nachgewiesen werden soll. Während an der Textoberfläche deutlich wird, dass Hugo sich in seinen Handlungen völlig von Mathilde lenken lässt, ist nicht eindeutig nachweisbar, ob er sich dadurch auch innerlich ändert, denn der Text bietet keine Einblicke in seine Psyche. Noch undeutlicher bleibt, ob der am Textende von Mathilde kurz angesprochene Gesinnungswandel, dass sie von nun an Emotionen zulassen bzw. „hülfreich sein und für die Runtschen sorgen“ (ebd. 516) will, nur oberflächlich und vergänglich ist, oder ob tatsächlich eine tiefere Beeinflussung durch Hugo stattgefunden hat.

Einen klärenden Hinweis bietet die im letzten Absatz des Werkes erwähnte Fotografie Hugos: „Von Hugo Großmann wird selten gesprochen, seine Photographie hängt aber mit einer schwarzen Schleife über der Chaiselongue, und zweimal im Jahre kriegt er nach Woldenstein hin einen Kranz“ (ebd. 522). Diese Passage lässt sich als Zeichen dafür lesen, dass Hugo, dem anfangs als weltfremdem Träumer die Malerei zugeordnet war, unter Mathildes Einfluss „stärker, ‚männlicher‘, tatkräftiger, realistischer“ (Wittig-Davis 222) wird, weshalb ihm schließlich ein als ‚maskuliner‘ empfundenen Medium angemessen ist. Seine anfängliche Ausrichtung auf die Poesie und Sphäre des Künstlerischen, die eine verklärte Weltansicht beinhaltete, weicht einer Anerkennung der Prosa des Lebens, die zu Romanbeginn von Mathilde verkörpert wurde, weshalb ursprünglich ihr die Fotografie zugeordnet war. Belegt wird ein tatsächlicher Einfluss Mathildes auf Hugo auch durch ihr Größenverhältnis gegenüber der kleinen photographischen Abbildung, denn es spiegelt die Machtstruktur wieder, die zuvor zwischen der Protagonistin und dem von ihr gelenkten Ehemann bestand: Die Fotografin erlaubt die „optische Inbesitznahme“ (Hämmerle 138) des in verkleinertem Maßstabe Abgebildeten und erweckt die Illusion seiner Beherrschbarkeit (vgl. ebd.). Der Besitz der Fotografie Hugos symbolisiert so Mathildes früheren ‚Besitz‘ des Abgebildeten und ihren Einfluss auf ihn.

---

Auch die umgekehrte Wirkung Hugos auf Mathilde zeigt sich anhand dieser Fotografie, die durch die Platzierung an der Wand des Wohnraums immer im Blickfeld der Protagonistin liegt und ihr die Erinnerung an den Verstorbenen und seine wärmere, sentimentalere Art ständig präsent hält. So wie sie sich aus Sparsamkeit zerteilte Zuckerkrümel „als Memento“ (Schmidt 239) an einen gut sichtbaren Ort legt, um sie „immer vor Augen“ zu haben und „dran lernen“ (Fontane, *RuE* 4, 516) will, sich in Zukunft nach dem Vorbild Hugos anders zu verhalten, gemahnt die Fotografie des Verstorbenen sie an seinen Einfluss: „[N]u finde ich, daß er mehr Einfluß auf mich gehabt hat als ich auf ihn“ (ebd. 516). Auch eine weitere Textstelle in *Mathilde Möhring*, an der von einer Fotografie gesprochen wird, verweist darauf, dass deren Betrachtung die Wirkung zugeschrieben wird, etwas vom Wesen des Abgebildeten auf den Betrachter übergehen zu lassen:<sup>6</sup> Rybinski bittet Hugo um eine Fotografie seines verstorbenen Vaters, um sich diesen als Vorbild nehmen zu können: „Du musst mir eine Photographie von deinem Vater schenken; den seh ich mir dann an, so vorbildlich“ (ebd. 435). Hugos Entgegnung: „Aber Hans, du willst doch nicht auch Burgemeister werden“ (ebd.) beinhaltet eine Anerkennung der Möglichkeit, dass ein Verstorbener durch seine Fotografie Einfluss auf den Betrachter nehmen könne. Dieser Gedanke der tatsächlichen Anwesenheit eines Verstorbenen klingt auch in Mathildes Überlegungen an, ob Hugo die Änderung ihres Wesens oder zumindest ihrer Handlungsweisen wahrnehmen kann: „Und wenn er das sieht, wird er mir's danken. Aber er wird es wohl nicht sehn“ (ebd. 516). Frühe Fotografiebetrachter hatten allerdings den Eindruck, „die dargestellten Personen könnten einen selbst sehen“ (Buddemeier 85), wodurch Mathildes intuitive Annahme, Hugo könne sie sehen, gerechtfertigt wird.

Diese Veränderung Mathildes in Hugos Richtung zeigt sich neben der Fotografie auch in ihrer gewandelten Art des Sehens bzw. Wahrnehmens. Ihre anfangs Fotografieanaloge Sehweise verbildlicht der Text, indem er Mathilde noch bei der Rückkehr aus Woldenstein nach Hugos Tod ein durch mehrfache Nennung betontes Fernglas bei sich tragen lässt (vgl. Fontane, *RuE* 4, 513, 514). Mathildes Sehweise ist wie der Blick durch ein Fernglas distanziert; das Glas trennt nicht nur die Betrachterin vom Gesehenen, sondern lässt darüber hinaus in der Nähe Befindliches verschwimmen, während das Ferne um so schärfer und detaillierter sichtbar wird, allerdings nur in einem sehr begrenzten Ausschnitt. Nachdem Mathilde jedoch die Überlegung angestellt hat: „Von den andren, zu denen Hugo gehörte, hat man doch mehr, und ich will versuchen, daß ich ein bißchen davon wegkriege“ (ebd. 515), und

---

sich zum Lehrerinnenberuf entschlossen hat, betont der Text, am Tag des Examens sei Mathilde genauso gekleidet wie bei der Ankunft aus Woldenstein. „Nur ohne Krimstecher“ (ebd. 521). So ändert sich mit ihrem Wesen auch ihre Sehweise, sie legt das Kühl-Distanzierte und Fragmentarische zusammen mit der trennenden Glasscheibe des Fernglases ab und lässt mehr Nähe und Emotion zu.

Abschließend lässt sich feststellen, dass Fontane in *Mathilde Möhring* mit zeitgenössischen Assoziationen und Genderzuschreibungen zu den Bildmedien Malerei und Fotografie bzw. dem Fotografieanalogem Sehen spielt, ebenso mit der Verteilung der Rollen von Subjekt und Objekt des Sehens. Er verkehrt die traditionelle, starre Verteilung von Bildmedium und Seherrolle zu einem Gender, um seine Leser auf dieses Schema aufmerksam zu machen und sie zum Hinterfragen des eingefahrenen Modells und der als selbstverständlich hingegenommenen Geschlechterrollen anzuregen. Zugleich kritisiert er das dahinter stehende Schwarz-Weiß-Denken, indem er noch in der Umkehrung durch Relativierungen und Ironisierungen vom polaren Schema abweicht. Eine zusätzliche Auflösung des ursprünglichen Musters erfolgt schließlich im Verlauf des Romans dadurch, dass die Protagonisten einander gegenseitig beeinflussen und ändern, so dass sich auch die ihnen zugeordneten Bildmedien und Sehweisen wandeln. Eine auf Bilder und Sehweisen konzentrierte Textanalyse kann daher der Klärung der Geschlechterrollen, Charakterzüge, Wahrnehmungshaltung und der Art der Beziehung zwischen den Protagonisten dienen.

*Eberhard-Karls Universität Tübingen*

---

## Anmerkungen

---

<sup>1</sup>Dass *Mathilde Möhring* Bezug auf dieses poetologische Konzept und nimmt und es insbesondere als Wahrnehmungsproblem versteht, zeigt sich in der spielerischen Einbindung für Fontane zentraler poetologischer Begriffe in den Text: Auf die ‚poetische Verklärung‘ wird angespielt, wenn der Freund Rybinsky Hugo mit folgenden Worten davor warnt, Mathilde zu verfallen: „[E]s braucht bloß ein bißchen Mondschein, so verklärt sich alles“ (Fontane, *RuE* 7, 438). Fontanes Vorliebe, seine Werke mit zahlreichen, vom Leser in Feinarbeit aufzuschlüsselnden ‚Finessen‘ auszustatten, liefert den Hintergrund für folgende Passage, in der es über Hugo heißt: „In seinem ästhetischen Sinn, der sich an Finessen erfreuen konnte, sah er mit einem gewissen künstlerischen Behagen auf die Methode, nach der Thilde verfuhr“ (ebd. 479) – gemeint sind Mathildes Bemühungen, Hugo auf eine ihm angemessene Weise zum Lernen zu bringen.

---

- <sup>2</sup> Die ‚photographische‘ Persönlichkeit und Wahrnehmungshaltung wird dem Leser dadurch spürbar vermittelt, dass der Erzähler selbst sich bei der Beschreibung Mathildes einer Schreibweise bedient, die in ihrer Detailliertheit, Distanz gegenüber der Dargestellten und unbeschönigenden Wiedergabe ihrer Hässlichkeit naturalistisch bzw. photographisch wirkt und sich deutlich vom sonstigen Beschreibungsstil Fontanes abhebt. Einige Forscher rücken daher diesen Roman unter anderem wegen solcher Passagen stärker in die Nähe des Naturalismus, der photographische Treue als Kunstideal proklamiert, als das übrige Werk Fontanes (vgl. Bance 123; Mahal 35; Hoffmeister 146; Sommer 337).
- <sup>3</sup> So gestaltet Fontane in *Cécile Gordon* als photographischen Beobachter vor allem der Protagonistin, diese dagegen trägt schon in ihrem Namen (lat. *caecus* = blind) einen Hinweis auf ihre schlechte Sehfähigkeit und präsentiert sich der Männerwelt gern als schöner Anblick. Näheres darüber, wie Gordon Cécile auf ähnliche Weise durch – ebenfalls durch seine Subjektivität verfälschte und fragmentarisierte – Beobachtung zu entschlüsseln versucht wie Mathilde Hugo, ist bei Peter James Bowman nachzulesen (vgl. Bowman).
- <sup>4</sup> Als ‚schöne Frau‘ werden etwa mit besonderer Häufigkeit – sowohl vom Erzähler als auch von anderen Figuren – Frau von Carayon im *Schach von Wutbenow*, Cécile im gleichnamigen Roman oder Brigitte Hansen in *Unwiederbringlich* bezeichnet. Die Verbindung zur Prägung dieser stereotypen Wahrnehmungsweise durch die Malerei ziehen die Texte selbst, wenn sie insbesondere bei Gemäldebeschreibungen die Porträtierten als ‚schöne Frauen‘ titulieren, wie es allein in *Vor dem Sturm* mehrmals geschieht (vgl. *RuE* 1, 172; 2, 31, 41, 305). Hugo ist zwar durchaus nicht der einzige ‚schöne Mann‘ im Werk Fontanes – man denke etwa an Schach im *Schach von Wutbenow*, Pater Feßler im *Graf Petöfy* oder Holk aus *Unwiederbringlich*, die ebenso wie Hugo als sensibel bzw. schwächlich und damit ‚unmännlich‘ dargestellt werden, wie folgendes Zitat aus *Unwiederbringlich* belegt: „[S]ein [Holks, N.H.] Charakter ist das recht eigentlich Schwache an ihm. [...] Weil er wie ein Mann aussieht, so hält er sich auch dafür. Aber er ist bloß ein schöner Mann, was meist soviel bedeutet wie gar keiner“ (*RuE* 6, 140). Eine so gehäufte und auffällige Verwendung der Wortgruppe ‚schöner Mann‘ wie bei Hugo wird den anderen Protagonisten jedoch nicht zuteil.
- <sup>5</sup> Die drohende Blindheit Hugos bei seiner Krankheit verweist zusätzlich darauf, dass er in Gefahr ist, durch seine Verbindung mit Mathilde in eine gesellschaftlich niedrigere Schicht abzurutschen, denn Sehfähigkeit ist in diesem Roman nicht nur genderspezifisch verteilt, sondern auch klassenspezifisch: Am schlechtesten sieht die einäugige Reinemachefrau auf der untersten Stufe der sozialen Leiter, gefolgt von Mathildes Mutter, die ständig in Sorge ist, auf deren Stand hinabzusinken und von der Tochter immer wieder darauf hingewiesen wird: „Du siehst auch gar nichts“ (Fontane, *RuE* 7, 425; vgl. ebd. 429). Mathilde an dritter Stelle als guter Beobachterin gelingt der soziale Aufstieg durch Heirat; der durch finanzielle Spekulation besser als sie gestellte Hauswirt Schultze behält von seinem Fenster aus immer alle Vorgänge im Blick, und am Ende der Reihe steht schließlich Graf Goschin, dem aufgrund seiner extrem guten Sehfähigkeit sogar das „Zweite Gesicht“ (ebd. 506) zugeschrieben wird.
- <sup>6</sup> In der Frühzeit der Fotografie war dies ein durchaus verständlicher Gedankengang, da man teils annahm, in den Bildern sei tatsächlich ein Teil des Abgebildeten anwesend (vgl. Kemp 31).

---

## Primärliteratur

---

- Fontane, Theodor. *Romane und Erzählungen in acht Bänden*. Hg. v. Peter Goldammer et al. Berlin; Weimar: Aufbau, 1973<sup>2</sup>. [zitiert als: Fontane, *RuE*]
- . *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München: Hanser, 1962-1997. [zitiert als: Fontane, *HEA*]
- . *Sämtliche Werke*. Hg. v. Edgar Groß et al. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1959-1975. [zitiert als: Fontane, *NFA*]
- 

## Sekundärliteratur

---

- Andermatt, Michael. *Haus und Zimmer im Roman: Die Genese des erzählten Raums bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka*. Bern: Lang, 1987.
- Bance, Alan Frederick. „Fontane’s ‚Mathilde Möhring‘.“ *Modern Language Review* 69 (1974): 12133.
- Berger, John. *Sehen: Das Bild der Welt in der Bildwelt*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt, 2002.
- Bowman, Peter J. „Theodor Fontane’s ‚Cecile‘: An Allegory of Reading.” *German Life and Letters* 53.1 (2000): 17-36.
- Großklaus, Götz. „Wirklichkeit als visuelle Chiffre. Zur ‚visuellen Methode‘ in der Literatur und Photographie zwischen 1820 und 1860 (E.T.A. Hoffmann, Heine, Poe, Baudelaire).“ *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. Hg. v. Harro Segeberg. München: Fink, 1996, 189-206.
- Buddemeier, Heinz. *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München: Fink, 1970.
- Busch, Bernd. *Belichtete Welt: Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt/M.: Fischer, 1995.
- Hämmerle, Patricia Anne. *Schattenriss der Zeit: Fotografie und Wirklichkeit*. Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft, 1996.
- Hoffmann, Nora. „Photographien in Fontanes Romanen.“ *Fontane Blätter* 87 (2009): 38-54.
- Hoffmeister, Werner. „Theodor Fontanes ‚Mathilde Möhring‘.“ *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92.2 (1973): 126-49.
- Hollweg, Brenda. „Blick, männlicher/weiblicher.“ *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Renate Kroll. Stuttgart: Metzler, 2002, 42-3.
- Kemp, Wolfgang. „Vorwort.“ *Theorie der Fotografie 1: 1839-1912*. Hg. v. Kemp. München: Schirmer/Mosel, 1980, 9-45. Kern, Stephen. *Eyes of Love: The Gaze in English and French Culture 1840 – 1900*. New York, NY: NYU Press, 1996.
- Kübler, Gunhild. „Theodor Fontanes ‚Mathilde Möhring‘. Ein Beispiel frauenperspektivischer Literaturbetrachtung.“ *Fontane Blätter* 48 (1989): 96-101.
- Liebrand, Claudia. *Das Ich und die anderen: Fontanes Figuren und ihre Selbstbilder*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1990.
- Mahal, Günther. „Fontanes ‚Mathilde Möhring‘.“ *Euphorion* 69 (1975): 18-40.
- Plumpe, Gerhard (Hg.). *Theorie des bürgerlichen Realismus: Eine Textsammlung*. Stuttgart: Reclam, 1985.
- . *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink,
-

1990.

- Sagarra, Eda. „Mathilde Möhring.“ *Fontane-Handbuch*. Hg. v. Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart: Kröner, 2000, 679-90.
- Schmidt, Sabine. „ ‚fast männlich‘. Zu Genderdiskurs und Rollentausch in Theodor Fontanes ‚Mathilde Möhring‘.“ *„Weiber weiblich, Männer männlich“? Zum Geschlechterdiskurs in Theodor Fontanes Romanen*. Hg. v. Sabina Becker. Tübingen: Francke, 2005, 227-52.
- Schneider, Gisela und Klaus Laermann. „Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung.“ *Kursbuch* 49 (1977): 36-58.
- Sommer, Dietrich. „Kritisch-realistische Problem- und Charakteranalyse in Fontanes ‚Mathilde Möhring‘.“ *Fontane Blätter* 25 (1983): 330-39.
- Wittig-Davis, Gabriele. „ ‚Von den anderen...hat man doch mehr‘? Kunst und Wirklichkeit, Weiblichkeit und Fremdsein in Theodor Fontanes ‚Mathilde Möhring‘ als Roman und Film.“ *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13.-17. September 1998 in Potsdam*. Bd. 2. Hg. v. Hanna Delf von Wolzogen und Helmuth Nürnberger. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, 217-36.

