

Universität Bern

Institut für Germanistik

Bachelorarbeit

Dozent: Prof. Dr. Yahya Elsaghe

Abgabedatum: 02.08.2020

«Ob *wir* nicht doch vielleicht schuld sind?»

Zur Schuldfrage in Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* und in dessen fünf

Verfilmungen

Stephanie Graf

4500 Solothurn

stephanie.graf@students.unibe.ch

Matrikelnummer.: 16-131-344

Major: Germanistik, 8. Semester

Minor: Sozialwissenschaften, 4. Semester

Zeichenzahl: 59 058 (ohne Titelblatt und Inhaltsverzeichnis)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Theoretische Hintergründe	4
2.1 Fontanes Blick auf die Gesellschaft	4
2.2 Literaturverfilmungen.....	6
2.2.1 <i>Der Schritt vom Wege</i> (1939).....	7
2.2.2 <i>Rosen im Herbst</i> (1955)	8
2.2.3 <i>Effi Briest</i> (1970).....	9
2.2.4 <i>Fontane Effi Briest [...]</i> (1974).....	10
2.2.5 <i>Effi Briest</i> (2009).....	11
3. Analyse des Werks	12
4. Analyse der Filme	17
4.1 <i>Der Schritt vom Wege</i> (1939)	17
4.2 <i>Rosen im Herbst</i> (1955).....	19
4.3 <i>Effi Briest</i> (1970)	21
4.4 <i>Fontane Effi Briest [...]</i> (1974)	23
4.5 <i>Effi Briest</i> (2009)	25
5. Fazit	28
6. Bibliographie	30
6.1 Primärliteratur.....	30
6.2 Filme	30
6.3 Sekundärliteratur	31
6.4 Internetquellen	35

1. Einleitung

Das Interesse an Theodor Fontanes letztem Werk *Effi Briest*, welches zwischen Mai 1894 und Februar 1895 in der Zeitschrift *Deutsche Rundschau* gedruckt wurde und im Herbst 1895 als Buchausgabe erschien,¹ hält bis heute an. Es liegt auf der Hand, warum: Der Roman ist in seiner Zeitgeschichte verwurzelt und behandelt dennoch zahlreiche Themen, die immer wieder gesellschaftlich relevant waren und auch heute noch sind: vorderhand Klassenkonflikte, Veränderungen der Geschlechterrollen² oder der Umgang mit familiären und gesellschaftlichen Erwartungen. Ebenfalls scheint *Effi Briest* eine Geschichte zu erzählen, die viele anspricht, sei es aufgrund der tragischen Liebesgeschichte, der Thematik des Ehebruchs oder des Zeitkolorits. Zusätzlich bietet das Werk aufgrund der offenen Deutungs- und Anschlussmöglichkeiten heute noch Identifikationspotential.³

Insgesamt wurde dieser Gesellschaftsroman fünf Mal in Deutschland verfilmt. Die *Effi Briest*-Literaturadaptionen entstanden 1939 im Nationalsozialismus, 1955 in der deutschen Nachkriegszeit, 1970 in der DDR, 1974 in der Zeit der «neuen Subjektivität»⁴ sowie 2009 in der Postmoderne. Die Filme zeigen deutlich, wie die Adaption eines literarischen Werks stets auch ein «Kind seiner Zeit» ist, da sich die Interpretation und das Verständnis im jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Kontext aktualisieren. Diese Aktualisierungen können besonders gut an der Diskrepanz zwischen Effis Charakterisierung sowie dem jeweils vorherrschenden Werte- und Normenkodex und an der damit zusammenhängenden Frage nach dem

¹ Vgl. Cord Beintmann: Bekanntschaft mit anderen Autoren, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 51–55, hier S. 53.

² Vgl. Stefan Neuhaus: Einleitung, in: ders. (Hg.): *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. VII–XI, hier S. VIII.

³ Vgl. ebd., S. IX.

⁴ Peter Nusser: *Deutsche Literatur. Eine Sozial- und Kulturgeschichte. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WBG, 2012, S. 708.

Schuldigen für Effis Schicksal, die auch im Roman mehrfach gestellt wird, beobachtet werden.⁵ Da jeder Regisseur⁶ auswählt, welche Szenen und Dialoge er selektiert, weglässt oder verändert – und der jeweilige Zeitgeist diese Entscheidung beeinflusst –, werden diese Aspekte je nach Verfilmung anders verhandelt.

Daher soll diese Arbeit Antworten auf die folgenden beiden Fragen geben: Erstens, wie wird die Protagonistin Effi im Roman und in den fünf Verfilmungen charakterisiert? Zweitens, wer wird im Roman und in den Verfilmungen für den Ehebruch oder den daraus resultierenden Tod Effis verantwortlich gemacht?

Um diese beiden Fragen zu beantworten, werden im Folgenden zuerst die historischen und gesellschaftlichen Kontexte des Werks und der fünf Verfilmungen näher betrachtet. Zur anschließenden inhaltlichen Analyse der Filme wird zum einen werkimmanent auf die Charakterisierung Effis eingegangen. Zum anderen wird untersucht, wie Fontane in *Effi Briest* die Schuldfrage löst. Diese Befunde werden dann verwendet, um die Charakterisierung Effis und die Schuldfrage in den fünf Verfilmungen genauer zu untersuchen und, wo nötig, mit dem Roman in Beziehung zu setzen. Die Arbeit wird mit einem Fazit beschlossen.

Die Forschungsliteratur zu den Verfilmungen von Fontanes Roman ist sehr umfangreich. Als Zugangspunkt bieten sich die folgenden Materialien an: Marius

⁵ Vgl. z. B.: «Ob wir [= Eltern, S.G., Hervorhebung im Original] nicht doch vielleicht schuld sind?», in: Theodor Fontane: *Effi Briest*. Stuttgart: Reclam, 1969 (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 6961), S. 336, zitiert wird im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, aus dieser Ausgabe; ebd., S. 172, «die Hauptschuld tragen die Eltern und Erzieher»; ebd., S. 214, «[m]eine Schuld [= Effi, S.G.] ist sehr schwer»; ebd., S. 334, «er [= Innstetten, S.G.] sei schuld»; ebd., S. 280, «[u]nd bei Licht besehen, sind Sie [= Roswitha, S.G.] schuld»; vgl. auch Christian Grawe: *Theodor Fontane. Effi Briest*, Frankfurt a. M., Berlin und München: Diesterweg, 1985 (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur), S. 91.

⁶ Aus Gründen der Lesbarkeit wurde im Text die maskuline Form gewählt, dennoch beziehen sich die Angaben auf Angehörige beider Geschlechter.

Kuhn⁷ und Christiane Schönfeld⁸ setzen sich mit allen fünf Literaturadaptionen auseinander; Kuhn vor allem mit den ästhetischen Mitteln und Schönfeld mit verschiedenen Aspekten wie zum Beispiel den historischen Kontexten. Ulrike Schwab⁹ stellt vor allem die Erzählung Fontanes in Relation zu den ersten vier *Effi Briest*-Verfilmungen, während Eva M. J. Schmid¹⁰ sich insbesondere mit der Darstellung Effis in ebendiesen Filmen beschäftigt.

Die Drehbücher, die Darsteller sowie filmischen Gestaltungsmittel werden aufgrund der Kürze dieser Arbeit weitgehend vernachlässigt.

⁷ Vgl. Marius Kuhn: Im weiten Feld der Zeit. Die filmischen Transformationen des Romans *Effi Briest*, Stuttgart: Ibidem, 2017.

⁸ Vgl. Christiane Schönfeld: Verfilmungen, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest*-Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 131–145.

⁹ Vgl. Ulrike Schwab: Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption, Berlin: Lit, 2006 (Geschichte, Zukunft, Kommunikation. Untersuchungen zur europäischen Medienforschung, Bd. 4).

¹⁰ Vgl. Eva M. J. Schmid: War *Effi Briest* blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier *Effi-Briest*-Verfilmungen, in: Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff (Hgg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 (Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Bd. 2093), S. 122–154.

2. Theoretische Hintergründe

Ende des 19. Jahrhunderts machte der Adel weniger als 0,5 Prozent und das Bürgertum rund 20 Prozent der Gesellschaft im deutschen Kaiserreich aus.¹¹ Romane des bürgerlichen Realismus' zeichnen sich dadurch aus, dass die damaligen gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderungen und Entwicklungen wie Industrialisierung, Bevölkerungszunahme und Urbanisierung, die vor allem die Unterschicht betrafen, weitgehend aussen vorblieben; meist wurden traditionelle und überschaubare Lebenswelten entworfen statt realer Arbeits- und Lebenswelten.¹² Fontanes Roman *Effi Briest* spielt grösstenteils im preussischen Adel und widerspiegelt somit eine privilegierte Minorität in der damaligen Gesellschaftsordnung.

2.1 Fontanes Blick auf die Gesellschaft

In dem Konflikt zwischen Freiheitsbedürfnis des einzelnen und gesellschaftlichem Zwang, [...] zwischen Anspruch auf Selbstverwirklichung und einschränkenden Konventionen sah Fontane das Individuum unterliegen.¹³

In der Forschungsliteratur wird Fontanes «wahre Größe als Gesellschaftskritiker»¹⁴ hervorgehoben, die sich insbesondere gegenüber der adeligen Gesellschaft zeigte:¹⁵ So prangerte der Autor 1890 beispielsweise an, dass der preussische Landadel, dem auch die Figuren von *Effi Briest* angehören, nicht mehr «in die moderne Welt [...] paßt, daß [er] verschwinden muß und jedenfalls daß man mit ih[m] nicht leben kann.»¹⁶ 1897 schrieb er gar: «Preußen – und mittelbar ganz Deutschland – krankt an unsren Ostelbiern. [...] [D]as Land [...] in dem Wahn» zu regieren, «*dieser Adel*

¹¹ Vgl. Nusser, Deutsche Literatur, S. 324.

¹² Vgl. Sabina Becker: Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848–1900, Tübingen und Basel: UTB, 2003, S. 46f.

¹³ Grawe, Theodor Fontane, S. 26.

¹⁴ Ebd., S. 39.

¹⁵ Wolfgang Poser: Gesellschaftskritik im Briefwerk Fontanes, Frankfurt a. M.: Universität Johann Wolfgang Goethe, 1958 (Unveröffentlichte Dissertation), S. 30.

¹⁶ Theodor Fontane: Brief vom 2. September 1890 an Georg Friedlaender, in: ders.: Briefe in zwei Bänden. Zweiter Band, München: Nymphenburger, 1981, S. 269 [ohne Herausgeber].

sei das Land – das ist unser Unglück». ¹⁷ Diese deutlichen Worte sind ein Symptom dafür, dass seine Anschauungen aus dem Gedankengut der Aufklärung gespeist wurden, was sich auch anhand seiner Briefe belegen lässt. So sprach er sich für die politische Gleichberechtigung aller Schichten aus und lehnte ständische Privilegien, wie sie in seiner Zeit noch an der Tagesordnung waren, ab: ¹⁸ «[E]s gibt wenig, das so aussterbereif wäre wie die Geburtsaristokratie». ¹⁹

Allerdings äusserte Fontane sich nicht durchgehend so kritisch gegenüber der preussischen Adelsgesellschaft, sondern sein Verhältnis zu dieser muss als ambivalent gekennzeichnet werden. Denn er nannte sich im Jahr 1895 auch einen grossen «Adelsverehrer» ²⁰ und hielt fest, dass er den Landadel «liebe» und dieser «in seiner Natürlichkeit und Ehrlichkeit ganz besondere Meriten» ²¹ habe.

Im Roman schilderte Fontane Effis «Schritt vom Wege» im preussisch adeligen Kontext mit einer Gebärde des Verstehens und grosser Sensibilität, dennoch blieb für Fontane die «Notwendigkeit der Anpassung der individuellen Sehnsüchte an die gesellschaftliche Norm [...] unabdingbar.» ²² Dementsprechend hat sich der Autor daran gestört, dass alle Leute nur mit der liebenswürdigen Effi sympathisieren und Geert Innstetten «als einen «alten Ekel» [...] bezeichnen. [...] [W]eil es wieder beweist, wie wenig den Menschen an der sogenannten «Moral» liegt». ²³

¹⁷ Theodor Fontane: Brief vom 5. April 1897 an Georg Friedlaender, in: ebd., S. 409, Hervorhebung im Original.

¹⁸ Vgl. Poser, Gesellschaftskritik im Briefwerk Fontanes, S. 46.

¹⁹ Theodor Fontane: Brief vom 1. Februar 1894 an Georg Friedlaender, in: ders., Briefe in zwei Bänden, S. 318.

²⁰ Theodor Fontane: Brief vom 29. Oktober 1895 an Moritz Necker, in: Richard Brinkmann und Waltraud Wiethölter (Hgg.): Theodor Fontane. Teil II, München: Heimeran, 1973 (Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 12/II), S. 453.

²¹ Theodor Fontane: Brief vom 2. September 1890 an Georg Friedlaender, in: ders., Briefe in zwei Bänden, S. 269.

²² Becker, Bürgerlicher Realismus, S. 241.

²³ Theodor Fontane: Brief vom 27. Oktober 1895 an Clara Kühnast, in: Brinkmann und Wiethölter, Theodor Fontane, S. 452.

Als Fontane den Roman schrieb, hatte der Kampf um die Gleichberechtigung der Geschlechter im deutschen Reich längst seinen Anfang genommen: 1866 wurde in Berlin der Lette-Verein gegründet, der sich um die Verbesserung der Berufsmöglichkeiten von Frauen kümmerte und entscheidend zu deren Besserstellung beitrug.²⁴ Ende des 19. Jahrhunderts hatte die deutsche Frauenbewegung dank der sich etablierenden Vereinskultur an Einfluss und Ansehen gewonnen. Initiatorinnen dieser waren in erster Linie Frauen aus bürgerlichen Schichten. Sie etablierten ein breites Berufsangebot im sozialen, pädagogischen und pflegerischen Bereich.²⁵ Und das ziemlich erfolgreich: Im Jahre 1874, also etwa in dem Zeitraum, in welchem der Roman spielt, gab es in Preussen bereits 1500 geprüfte Elementarlehrerinnen.²⁶

2.2 Literaturverfilmungen

Frühe Studien über Literaturverfilmungen stellen Textadäquatheit und Werktreue zur literarischen Vorlage in den Mittelpunkt der Forschung. Erst nach einem Paradigmenwechsel um 1960 gilt die Verfilmung als gleichwertig und wird als eigenständiges Werk betrachtet, mit welchem ein Regisseur autonom verfahren darf.²⁷

Laut Helmut Kreuzer kann die Adaption, also die Umformung des Stoffs eines literarischen Werkes in das Medium Film, auf unterschiedliche Arten geschehen. Im

²⁴ Vgl. Michaela Karl: Die Geschichte der Frauenbewegung, Stuttgart: Reclam, 2011 (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 18788), S. 80f.

²⁵ Vgl. Iris Meinen: Die soziale Stellung der Frau, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest*-Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 23–29, hier S. 28.

²⁶ Vgl. Hans-Jürgen Arendt et al.: Von 1871 bis zur Jahrhundertwende, in: Hans-Jürgen Arendt und Siegfried Scholze (Hgg.): Zur Rolle der Frau in der Geschichte des deutschen Volkes (1830 bis 1845). Eine Chronik, Frankfurt a. M.: Marxistische Blätter, 1984, S. 27–54, hier S. 31.

²⁷ Vgl. Henrike Hahn: Verfilmte Gefühle. Von «Fräulein Else» bis «Eyes Wide Shut». Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand, Bielefeld: transcript, 2014, S. 19f. und vgl. Franz-Josef Albersmeier: Einleitung. Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionproblematik, in: ders. und Volker Roloff (Hgg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 (Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Bd. 2093), S. 15–37, hier: S. 16–18 und S. 33f.

Rahmen der hier vorliegenden Arbeit ist lediglich die «interpretierende Transformation» relevant. Hierbei wird die Geschichte als Ganzes erfasst und zeitgleich interpretiert; der Werkbezug zum Original geht jedoch nicht verloren.²⁸

Wie die Originalwerke unterliegen auch die Filme und die Textinterpretationen den zeitlichen Veränderungen und widerspiegeln gesellschaftlich geprägte Weltbilder.²⁹ Deshalb werden im Folgenden die Kontexte der fünf Literaturverfilmungen näher betrachtet.

2.2.1 *Der Schritt vom Wege* (1939)

Die erste Filmadaption entstand 1939 unter dem Titel *Der Schritt vom Wege* für die Kinoleinwand. Regie führte Gustaf Gründgens. Während des Nationalsozialismus wurde Fontane zum nationalen Besitztum erklärt, was sich unter anderem darin zeigt, dass 1935 das Theodor-Fontane-Archiv in Potsdam gegründet wurde.³⁰

Im dritten Reich unterstanden alle deutschen filmpolitischen Institutionen Joseph Goebbels, der von 1933 bis 1945 Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda war. Die Verfilmung wurde am 9. Februar 1939 in einem Berliner Kino uraufgeführt. «Ein sehr stimmungsvoller Film, sauber und anständig gemacht [...]. Ich habe mich sehr darüber gefreut»,³¹ schrieb Joseph Goebbels am 3. Februar 1939 in sein Tagebuch. Der Film erhielt das Prädikat «künstlerisch wertvoll».³² Goebbels betonte in seiner Rede anlässlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. Februar 1941 in Berlin, dass «der Film [...] eine staatspolitische Funktion» habe

²⁸ Vgl. Helmut Kreuzer: Arten der Literaturadaption, in: Wolfgang Gast (Hg.): Literaturverfilmung, Bamberg: Buchner, 1993 (Themen – Texte – Interpretationen, Bd. 11), S. 27–31, hier S. 28.

²⁹ Vgl. Diana Kainz: «Arme Effi...». Zur filmischen Adaption von Fontanes *Effi Briest* im Kontext der Moderne, in: Simon Frisch und Tim Raupach (Hgg.): Revisionen – Relektüren – Perspektiven. Dokumentation des 23. Film- und Fernschwissenschaftlichen Kolloquiums, Marburg: Schüren, 2012, S. 150–185, hier S. 151.

³⁰ Vgl. Schwab, Erzähltext und Spielfilm, S. 238.

³¹ Zit. nach Kuhn, Im weiten Feld der Zeit, S. 33.

³² Ebd., S. 34.

und «ein Erziehungsmittel des Volkes» sei, das «ob offen oder getarnt [...] in die Hände der Staatsführung» gehöre. Es sei «dabei sehr ratsam, diese pädagogische Aufgabe zu verschleiern».³³ Auch für Spielfilme, die per definitionem das Volk unterhalten sollten, galt also, dass eine Orientierung an nationalsozialistischen Normen verlangt wurde.³⁴

2.2.2 *Rosen im Herbst* (1955)

1955 wurde die zweite Verfilmung als Kinofilm mit dem Titel *Rosen im Herbst* unter dem Regisseur Rudolf Jugert in der Bundesrepublik Deutschland BRD gedreht. Fontane war in der deutschen Nachkriegszeit von grossem akademischem Interesse, da seine demokratische und humanitäre Gesinnung im Prozess des politischen Umdenkens als vorbildlich eingestuft wurde.³⁵ Die Bezeichnung «Literaturverfilmung» ist für diesen Film ad litteram nicht ganz passend. Auch nicht, wenn das Konzept Kreuzers der «interpretierenden Transformation» grosszügig auslegt wird: Die Adaption hat mit der Vorlage nur in geringem Masse zu tun und muss als «Liebes- und Heimatfilm, Melodrama und typisches Produkt der Filmindustrie»³⁶ der westdeutschen Nachkriegszeit verstanden werden. Diese Aussage kann anhand des Trailers verifiziert werden: «Ruth Leuwerik als *Effi Briest* in Theodor Fontanes *schmerzlich-süßer Liebesgeschichte*»,³⁷ hiess es da. Entsprechend negativ war die

³³ Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969, S. 468. Die Verschleierung wurde unter anderem durch das Prädikat «künstlerisch wertvoll» erreicht; vgl. Dora Traudisch: Mutterchaft mit Zuckerguß? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm, Pfaffenweiler: Centaurus, 1993 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Bd. 23), S. 42.

³⁴ Vgl. Albrecht, Nationalsozialistische Filmpolitik, S. 304.

³⁵ Vgl. Schwab, Erzähltext und Spielfilm, S. 238.

³⁶ Schönfeld, Verfilmungen, S. 134.

³⁷ Kinotrailer von *Rosen im Herbst* (R: Rudolf Jugert, BRD 1955), 0:01:20, Hervorhebungen durch S.G.

Kritik der in der Ära Adenauers produzierten Adaption: Sie sei schlichtweg «eine sehr banale Sache».³⁸

Die Kritiker der damaligen Zeit warfen den Nachkriegsfilmen Verklärung und Idealisierung vor. Sie würden eine harmlose und heile Welt darstellen, die in scharfem Kontrast zur Gegenwart stehe.³⁹ Thema in den 50er-Jahren hätte mitunter die Bestrafung der früheren Funktionäre und Anhänger des NS-Staates sein sollen, doch tatsächlich entwickelte sich eine «Tendenz zur Verharmlosung [...] der Verstrickung [h]underttausender [Deutschen] in die Untaten des nationalsozialistischen Regimes.»⁴⁰ Es ist gut möglich, dass Filme wie *Rosen im Herbst* in dieser Zeit von dem Geschehen und den Verbrechen im Zweiten Weltkrieg ablenken wollten.

2.2.3 *Effi Briest* (1970)

Nach dem Bau der Berliner Mauer 1961 kam es in ganz Deutschland zur Wiederentdeckung Fontanes; deutsche Literatur wurde als wichtiges kulturelles Erbe angesehen. Sowohl die Deutsche Demokratische Republik (DDR) als auch die Bundesrepublik Deutschland (BRD) beanspruchten Fontane mit einer je systemeigenen Profilierung.⁴¹ In diesem Kontext entstanden die dritte und die vierte Literaturadaption.

Effi Briest wurde zum dritten Mal unter dem Regisseur Wolfgang Luderer verfilmt. Die von der *Deutschen Filmaktiengesellschaft* (DEFA) realisierte Auftragsproduktion des *Deutschen Fernsehfunks* (DEF) wurde 1970 im DDR-Fernsehen gesendet, im Folgejahr im Fernsehen der BRD und einige Jahre später im westdeutschen Kino

³⁸ Christa Bandmann und Joe Hembus: *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930–1960*, München: Goldmann, 1980, S. 125.

³⁹ Vgl. Kuhn, *Im weiten Feld der Zeit*, S. 49.

⁴⁰ Hubert Kleinert: *Das geteilte Deutschland. Die Geschichte 1945–1990*, Wiesbaden: Springer, 2018, S. 92.

⁴¹ Vgl. Schwab, *Erzähltext und Spielfilm*, S. 238.

gezeigt. Anlass dieser Film-Produktion waren unter anderem das 20-jährige Bestehen der DDR und der 150-jährige Geburtstag Fontanes.⁴²

Zu Beginn der 1970er-Jahre galt das Gesellschaftssystem der DDR als soziokulturell noch nicht etabliert. Um parteipolitische, sozialistische Ideologie zu platzieren, setzte die DDR-Führung die Erbdiskussion in Gang. Statt eines kulturellen Vakuums sollte parteiideologische Kunst entstehen.⁴³ Die DDR-Führung bediente sich daher der klassischen Literatur mit fortschrittlichem, humanitärem Gedankengut, um ins Alltagsbewusstsein der Bürger einzudringen.⁴⁴ So wurde Fontane als Humanist, der die Untergangsreife der preussischen Gesellschaftsordnung erkannt habe,⁴⁵ gefeiert.

2.2.4 Fontane *Effi Briest* [...] (1974)

Anders verhält es sich vier Jahre später im Westen bei Rainer Werner Fassbinder.

Fontane hat, ähnlich wie ich, so eine Sicht der Welt [...]: daß die Sachen so sind und daß man sie so schwer verändern kann. Obwohl man begreift, daß man sie verändern müßte, setzt irgendwann einmal die Lust aus, sie zu verändern, und man beschreibt sie dann nur noch.⁴⁶

Der Regisseur nahm sich «in einer Zeit der radikalen Erneuerung der Kinokultur»⁴⁷ des Stoffs *Effi Briest* an. Der Schwarz-Weiss-Film mit dem vollständigen Titel *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen* kam 1974 in die westdeutschen Kinos und wurde wider Erwarten zum Publikumsmagneten.⁴⁸ Der

⁴² Vgl. ebd., S. 254.

⁴³ Vgl. ebd., S. 251f.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 238.

⁴⁶ Aussage von Werner Fassbinder, in: Bandmann und Hembus, *Klassiker des deutschen Tonfilms*, S. 125.

⁴⁷ Schönfeld, *Verfilmungen*, S. 137.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 138.

lange Titel suggeriert bereits, was in den 70er-Jahren aus der soziologischen Perspektive betrachtet Programm war: Soziologen wie Pierre Bourdieu zeigten die Nachteile der zirkulären Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft auf. Sie beschrieben umfassend, wie die Gesellschaft von Individuen konstruiert wird, aber auch umgekehrt, wie Individuen von der Gesellschaft konstruiert werden.⁴⁹ Im Kontext der damaligen westdeutschen Protestbewegungen wollte Fassbinder ausserdem aufzeigen, wie Normen einer Gesellschaft zwar ein reibungsfreies Funktionieren dieses Konglomerats ermöglichen, jedoch auch jede normative Abweichung sanktionieren.⁵⁰ Ebenfalls lässt seine Verfilmung durchblicken, dass sämtliche Figuren daran beteiligt sind, dass sich das Normensystem aufrecht erhält.

2.2.5 *Effi Briest* (2009)

2009 kam die bislang letzte *Effi Briest*-Literaturverfilmung in die deutschen Kinos.⁵¹ In den frühen 2000er Jahren sind Begriffe wie Normeinhaltung und Verzicht negativ besetzt. In westlichen Ländern wie Deutschland geht es vor allem darum, die individuellen Bedürfnisse durchzusetzen, statt sich gesellschaftlichen Konventionen zu unterwerfen.⁵²

Als erste weibliche Regisseurin stellte Hermine Huntgeburth die Emanzipation Effis in den Vordergrund. Die ansonsten für Filme wie *Die weisse Massai*⁵³ oder *Bibi Blocksberg*⁵⁴ bekannte Regisseurin sagte in einem Interview über die Machart des Films: «[D]ie reine Nacherzählung [...] des Romans ist [...] nicht mehr zeitgemäß.

⁴⁹ Vgl. Christian Papilloud: Bourdieu lesen. Einführung in eine Soziologie des Unterschieds. Bielefeld: transcript, 2003, S. 30.

⁵⁰ Vgl. Schwab, Erzähltext und Spielfilm, S. 301.

⁵¹ Vgl. Schönfeld, Verfilmungen, S. 142.

⁵² Vgl. Kainz, «Arme Effi...», S. 168.

⁵³ Vgl. *Die weisse Massai* (R: Hermine Huntgeburth, D 2005).

⁵⁴ Vgl. *Bibi Blocksberg* (R: Hermine Huntgeburth, D 2002).

Trotzdem sind aber die Themen,⁵⁵ die im Roman behandelt werden, absolut übertragbar auf heute und deswegen finde ich es spannend, die Dinge zu zeigen, die [...] zwischen den Zeilen zu lesen sind.»⁵⁶ Die Regisseurin reduzierte jedoch die literarische Vorlage auf das emanzipatorische Element der Figur Effi und nutzte sie so zur Gesellschaftskritik im Kontext eines feministisch geprägten Geschlechterdiskurses im 21. Jahrhundert.⁵⁷

3. Analyse des Werks

Die Figur Effi wird im Roman ambivalent charakterisiert und widerspricht teilweise den «normativen Charaktereigenschaften ihres Geschlechts im 19. Jahrhundert».⁵⁸ Sie balanciert zwischen femininem konventionellem Nähen und maskulinem unkonventionellem, wildem Spiel.⁵⁹ Von ihrer Mutter wird sie mit Attributen versehen, die in der damaligen Zeit eher maskulin konnotiert sind: Sie beschreibt Effi beispielsweise als «wild» (S. 5) und «temperamentvoll» (S. 40) und attestiert ihr einen «Hang nach Spiel und Abenteuer» (S. 41). Mit ihrem «Matrosenkragen» (S. 4) wirkt sie noch kurz vor ihrer Verlobung mit Innstetten wie ein «Schiffsjunge» (S. 12).⁶⁰ Fontane beschreibt Effi mit grosser Sympathie: Er attestiert ihr «Herzengüte» (S. 4) und Liebenswürdigkeit (vgl. S. 53).⁶¹ Jedoch weist er auch auf Effis Charakterschwächen hin, zum Beispiel, dass sie «Langeweile» (S. 32) nicht aushal-

⁵⁵ Das Verständnis der Geschlechterrollen und der Einfluss der Gesellschaft auf Beziehungen, S.G.

⁵⁶ Anonymus: Fakten und Hintergründe zum Film *Effi Briest*, <https://www.kino.de/film/effi-briest-1974/news/fakten-und-hintergruende-zum-film-effi-briest/> (letzter Zugriff: 25.07.2020).

⁵⁷ Vgl. Schönfeld, *Verfilmungen*, S. 144.

⁵⁸ Christine Kanz: Gender Studies, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 277–286, hier S. 278.

⁵⁹ Vgl. Kainz, «Arme Effi...», S. 155.

⁶⁰ Vgl. Kanz, *Gender Studies*, S. 278.

⁶¹ Vgl. Klaus Müller-Salget: Figuren, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 86–97, hier S. 86f.

ten kann und, wohl ihrer «Vergnügungssucht» (S. 40) geschuldet, «es auf alles ankommen» (S. 41) lässt.⁶² Effi wird im Werk für ihren Ehebruch nicht verurteilt, vielmehr wird an ihr das Spannungsverhältnis zwischen der Macht der Konventionen und der Spontanität des Herzens illustriert.⁶³

Fontane war sich bewusst, dass die jungen Frauen des Standes isoliert aufwachsen und daher kaum Berührungspunkte mit den Ereignissen ausserhalb ihrer geschützten Welt hatten; Anregungen zur Selbstfindung blieben so aussen vor.⁶⁴ Im Roman wird dies vor allem anhand der Figur Effi verdeutlicht: Gemäss Effis Vater brauche sie «stündliche kleine Zerstreuung und Anregung für alles, was die Langeweile bekämpft» (S. 41). Innstetten als «phantasielose[r], aber pflichtbewußte[r] Charakter[]»⁶⁵ wird dafür «sehr schlecht sorgen.» (S. 41)

Im Roman thematisiert Fontane auch, dass die patriarchalisch strukturierte preussisch-deutsche Gesellschaft vor allem den Frauen Opfer abverlangte⁶⁶ und sie sozial benachteiligte.⁶⁷ Sichtbar wird dies an der Stelle, als die Mutter Effi warnt: «[M]eine liebe Effi, wir müssen vorsichtig im Leben sein, und zumal wir Frauen.» (S. 29) Oder als Effis Mutter ihrem Mann vorwirft, dass er immer bestritten habe, «daß die Frau in einer Zwangslage sei.» (S. 43)

Auch die anderen Figuren in *Effi Briest* werden differenziert gezeichnet. Ihre Mitschuld an Effis Schicksal thematisiert Fontane sehr subtil anhand ihrer Situationen und zeigt auf, dass die Familienmitglieder gleichzeitig Täter und Opfer sind: Effis Eltern tragen eine Mitschuld durch die frühe Verheiratung ihres Kindes mit dem

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. Grawe, Theodor Fontane, S. 19.

⁶⁴ Vgl. Schwab, Erzähltext und Spielfilm, S. 246.

⁶⁵ Grawe, Theodor Fontane, S. 33.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 20.

⁶⁷ Vgl. Schönfeld, Verfilmungen, S. 135.

viel älteren Baron Innstetten und fragen sich zu Recht, «[o]b *wir* nicht doch vielleicht schuld sind?» (S. 336)⁶⁸ und «ob sie [= Effi; S.G.] nicht doch vielleicht zu jung war?» (S. 337) Auch werden sie durch die Ablehnung ihrer Tochter nach Auffliegen der Affäre geläutert: Schreibt Effis Mutter ihrer Tochter damals noch, «[d]ie Welt, in der Du gelebt hast, wird Dir verschlossen sein» (S. 290), denn «was gegen Gesetz und Gebot ist und was die Menschen [...] mit Recht verurteilen» (S. 315), könne nicht vernachlässigt werden. Erst infolge Doktor Rummschüttels Schreiben über Effis schlechten gesundheitlichen Zustand erkennen die Eltern, dass es zwar schwer ist, «sich ohne Gesellschaft zu behelfen», aber «[o]hne Kind auch» (S. 316), was jedoch Effis tragisches Ableben nicht mehr abwenden kann. Die Eltern verlieren ihr einziges Kind.

Fontanes skeptischer Blick auf die preussisch adelige Gesellschaft mit ihrem aristokratischen Wertesystem der spätwilhelminischen Zeit⁶⁹ kann mitunter an der Figur Innstettens beobachtet werden. Dieser erschießt Effis ehemaligen Liebhaber in einem Duell, schickt Effi weg, «ruinier[t] [sie] und [s]ich mit.» (S. 276) Sein Handeln läuft aber seinen Gefühlen zuwider, denn er sagt im Gespräch mit Wüllersdorf nach dem entdeckten Ehebruch: «[I]ch liebe meine Frau, [...] daß ich mich [...] zum Verzeihen geneigt fühle.» (S. 266f.) Doch entspricht sein Agieren seinem Ermessen nach der sozialen Verpflichtung des Individuums gegenüber der adeligen Gesellschaft, was der weitere Gesprächsverlauf belegt: «Man ist nicht bloß ein einzelner Mensch, man gehört einem Ganzen an, und auf das Ganze haben wir beständig Rücksicht zu nehmen [...]. [A]ber jenes [...] uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas, das fragt nicht nach [...] Liebe und nicht nach Verjährung.» (S. 267f.) Später muss er sich eingestehen, dass er durch sein Handeln sein Leben «verpfuscht» (S.

⁶⁸ Hervorhebung im Original.

⁶⁹ Vgl. Schwab, Erzähltext und Spielfilm, S. 345.

327) hat. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Innstetten sowie die Eltern den gesellschaftlichen Normen mehr Priorität einräumen als ihrer Liebe zu Effi.

Dies führt dazu, dass Effi in dreierlei Hinsicht zum Opfer wird. Zum ersten, wie vorhin besprochen, wird sie ein Opfer Innstettens und der adeligen Gesellschaft, weil sie deren Wertesystem missachtet. Zum zweiten ein Opfer ihrer Eltern, weil diese sie zu früh mit einem fremden Mann verheiratet haben und sie, wie Innstetten, nach der aufgefliegenen Affäre im Interesse der Gesellschaft verstossen.

Zum dritten muss festgehalten werden, dass Effi auch Opfer ihrer selbst wird: Hält man sich den historischen Fall vor Augen, welcher Fontane zu dieser Ehebruchsgeschichte inspiriert hat, kann erkannt werden, dass Effi vermutlich Handlungsalternativen zu ihrem passiven Leben nach der Scheidung gehabt hätte, wenn sie denn willens gewesen wäre, «aus [ihr]er Sphäre herab[zu]steigen» (S. 290). Das Vorbild für den Roman, die «Ehebrecherin» Baronin Elisabeth von Ardenne, wurde nach der Scheidung «ausgezeichnete Pflegerin in einer großen Heilanstalt.»⁷⁰ Besonders in einer Grossstadt wie Berlin, wie in Kapitel 2.1 erwähnt, gab es für Frauen die Möglichkeit, sich beruflich zu engagieren. Die Protagonistin Fontanes denkt ebenfalls über eine berufliche Tätigkeit nach: «Und in solchen Verein, wo man sich nützlich machen kann, da möchte ich eintreten.» (S. 303) Sie verwirft jedoch den Gedanken, indem sie der Gesellschaft die Schuld gibt, dass ihr dieser Wunsch verwehrt bleibt (vgl. ebd.). Der eigentliche Grund ist jedoch, dass es Effi im Endeffekt doch «noch zu gut geht» (ebd.), um einer Arbeit nachzugehen.

⁷⁰ Theodor Fontane: Brief vom 27. Oktober 1895 an Clara Kühnast, in: Brinkmann und Wiethölder, Theodor Fontane, S. 452.

Aber auch wenn von Ardenne in den 1880er-Jahren in einem pflegerischen Beruf tätig wurde, ist es mit der Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau noch weit her: Von Ardenne verliert mit der Entdeckung des Ehebruchs ihre soziale Stellung, das Sorge- und Umgangsrecht für den Nachwuchs und jeglichen Anspruch auf ehelichen Unterhalt.⁷¹ Dasselbe gilt für die Fontanes Figur Effi und schmälert ihren eigenen Anteil an ihrem tragischen Ableben.

⁷¹ Vgl. Meinen, Die soziale Stellung der Frau, S. 27f.

4. Analyse der Filme

In diesem Kapitel werden die fünf Literaturverfilmungen in chronologischer Reihenfolge betrachtet. Unter Rückgriff auf die in Kapitel 2 vorgenommenen historischen und gesellschaftlichen Verortungen soll die Figur Effi und die Schuldfrage in den einzelnen Verfilmungen näher betrachtet werden.

4.1 *Der Schritt vom Wege* (1939)

In diesem Kinofilm steht die Schuldfrage klar im Fokus, da der Film mit der Grossaufnahme von Effis Grabstein auf dem Rondell beginnt,⁷² während Frau von Briest sinniert, dass kein Tag vergehe, «an dem ich mir nicht Vorwürfe mache, ob wir nicht doch vielleicht schuld sind.» (GG 00:02:06; vgl. S. 336) Indem aus «Fragen» (S. 336) «Vorwürfe» (GG 00:02:09) werden und die Szene am Schluss des Filmes – mit etwas verkürztem Wortlaut – noch einmal wiedergegeben wird (vgl. GG 01:38:25), wird die Schuld der Eltern akzentuiert.⁷³

Es ist aber so, dass der Film, ähnlich wie Fontanes Roman, die Schuldfrage differenzierter betrachtet. Innstettens Hang zu repressiven Normen machen ihn mitschuldig: Als Effi zum ersten Mal mit dem Hund den Strand erblickt, ist sie überwältigt vom Anblick und wirft Rollo übermütig Stöcke. Plötzlich hält sie abrupt inne, als sie ein Schild erblickt, auf welchem steht, dass der Landrat des Kreises Kessin, also Innstetten, das Betreten des Strandes an dieser Stelle verbietet (vgl. GG 0:21:13). Diese Verbotstafel zeigt Effi unmissverständlich die Grenzen auf, welche Innstetten ihr setzt.⁷⁴

⁷² Vgl. Schönfeld, Verfilmungen, S. 131; *Der Schritt vom Wege* (R: Gustaf Gründgens, D 1939), nachgewiesen wird, wenn nicht anders angegeben, aus diesem Film mit dem Kürzel des Namens, hier vgl. GG 00:01:44.

⁷³ Vgl. Schönfeld, Verfilmungen, S. 132.

⁷⁴ Vgl. Kuhn, Im weiten Feld der Zeit, S. 38.

Im Reich Adolf Hitlers, in welchem «Treue mehr [zählte] als Liebe», stellte «die Familie die unantastbare Kraft [...] des Volksganzen dar».⁷⁵ Dies führt dazu, dass Effi aufgrund der geltenden gesellschaftlichen Normen durch ihren Ehebruch, der die Familie zerstört, ebenfalls schuldig ist. Besonders deutlich tritt dies an einer groben Änderung der Romanvorlage zutage: Kurz nach der Hochzeitsreise wird Effi in Innstettens Haus in Kessin begrüßt (vgl. GG 0:10:11; vgl. S. 51f.). Rollo, der in der Textvorlage Innstettens Hund ist, und Roswitha, die bei Fontane erst zum Zeitpunkt von Effis Schwangerschaft auftaucht, wurden vorab aus Hohen-Cremmen nach Kessin übersiedelt. Vertraulichkeiten wie diese erleichtern Effi im Film den Einzug und nehmen dem «halb sibirischen Ort [...], wo Eis und Schnee nie recht aufhörten» (S. 26) seinen Schrecken. Ebenfalls wird so Effis verzweifelte Einsamkeit, die sie im Roman verspürt, gelindert.⁷⁶ Beim Betrachten des Hauses bezeichnet sie sich ausserdem als «sehr glücklich», (GG 0:13:14) was der «Werktreue und <Gewissenhaftigkeit>»⁷⁷ der Adaption widerspricht: Als «so glücklich» (S. 28) bezeichnet sich Effi im Roman im Elternhaus in Hohen-Cremmen noch vor ihrem Einzug in Kessin. Gründgens versteht es also, Teilsätze der Romanvorlage zwar im Film zu zitieren, aber in einem anderen Kontext, was zu einer weniger positiven Bewertung Effis führt.

Ihr eigenes Verschulden wird noch einmal dadurch betont, dass Effi in der Verfilmung nicht die gelangweilte und einsame Protagonistin ist, die in Crampas einen Verbündeten sucht. Ihre Ehe mit dem schönen «Ritter» (GG 0:02:57 und 0:39:21) Innstetten läuft wunderbar: «Spotten Sie nicht, Crampas» (GG 0:41:16), verteidigt

⁷⁵ Bandmann und Hembus, *Klassiker des deutschen Tonfilms*, S. 125.

⁷⁶ Vgl. Paul Coates: *National Socialism and Literary Adaptation. Gustaf Gründgens's *Der Schritt vom Wege* and Helmut Käutner's *Kleider machen Leute**, in: *German Life and Letters*, 53.2, 2000, S. 231–242, hier S. 235.

⁷⁷ Schönfeld, *Verfilmungen*, S. 133.

sie Innstetten zum Beispiel, als Crampas sich über dessen Uniform lustig macht. Entsprechend fehlt die Legitimation zum Ehebruch und zur Opferrolle.

4.2 *Rosen im Herbst* (1955)

Rudolf Jugert selbst hatte mit seinem mit satirischen Elementen gespickten Film *Film ohne Titel*⁷⁸ 1948 die Wende im deutschen Nachkriegsfilm eingeleitet: von Trümmerfilmen zu leichten, die Vergangenheit verharmlosenden Heimatfilmen.⁷⁹ Diese Tendenz schlägt sich auch in *Rosen im Herbst* nieder: Gesellschaftskritische und politische Kommentare werden weitgehend gestrichen.⁸⁰ Eine Schuldfrage wird nicht explizit gestellt. Viel eher wird anhand der Konzeptionen von Effi und Innstetten dargelegt, wie es zum Ehebruch kam.

Effi hat in dieser Verfilmung keine Opferrolle inne. Darauf deutet hin, dass sie deutlich emanzipierter als im Originalwerk ist. So galoppiert sie zu Beginn des Films geschwind und nicht im Damensitz – wie in allen anderen Verfilmungen⁸¹ – minutenlang über die Wiesen.⁸² Ganz entschieden weist sie ausserdem die Zusicherung finanzieller Unterstützung der Eltern zurück, nachdem ihr Verhältnis zu Crampas publik wurde: «Das ist sehr lieb [...]. Aber schliesslich muss ja jeder Mensch sehen, wie er sich selbst hilft.» (RJ 1:22:40) Stattdessen nimmt sie nach der Scheidung ihr Leben in die Hand und unterrichtet Kinder im Klavierspiel (vgl. RJ 1:23:20).

⁷⁸ Vgl. *Film ohne Titel* (R: Rudolf Jugert, D 1948).

⁷⁹ Vgl. Manuel Köppen: Rudolf Jugert. *Film ohne Titel* (1948), in: Erhard Schütz und Elena Agazzi (Hgg.): *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962)*, Berlin und Boston: de Gruyter, 2013, S. 484–488, hier S. 487f.

⁸⁰ Vgl. Schönfeld, *Verfilmungen*, S. 134.

⁸¹ In Fassbinders Verfilmung reitet sie nicht.

⁸² *Rosen im Herbst* (R: Rudolf Jugert, BRD 1955), nachgewiesen wird, wenn nicht anders angegeben, aus diesem Film mit dem Kürzel RJ, hier vgl. RJ 0:00:07–0:02:18.

Innstetten wird nicht wie in den Dialogen des Romans als «ein Mann von Prinzipien» (S. 35 und vgl. S. 276) und als Effis «Erzieher» (S. 165, S. 194, S. 206, S. 231 und vgl. S. 149) verhandelt, sondern entspricht eher Fontanes Crampas. So sagt er Dinge wie, «Vernunft allein ist (...) kein guter Trauzeuge» (RJ 0:06:23) oder fragt flehend, «bekomme ich keinen richtigen Kuss?» (RJ 0:11:53) und lässt den von Effi gefürchteten Chinesen «für immer aus deinen [= Effis, S.G.] schönen Augen verschwinden.» (RJ 0:20:36) Beim musikalischen Abend, an welchem Marietta Trippeli ein frivoles Chanson trällert, klatscht Effi Beifall und Innstetten zögerlich mit ihr (vgl. RJ 0:29:32). In allen anderen Verfilmungen⁸³ ist diese Szene, die zwar im Roman vorkommt, aber jeweils um das Frivole und das alleinige Klatschen Effis abgeändert und erweitert wurde, eine Schlüsselszene: Indem Effi die einzige ist, die das ordinäre Liedchen goutiert, soll aufgezeigt werden, dass Effi nicht dem Sittenkodex des preussischen Adels entspricht. In *Rosen im Herbst* ist Innstetten jedoch, wenn auch leicht verhalten, auf Effis Seite.

Dass zwischen Effi, die in diesem Film eine sehr liebevolle Beziehung mit ihrem Mann führt, und Crampas, den sie nicht sonderlich zu mögen scheint, überhaupt eine Affäre entsteht, ist nicht auf die Einsamkeit oder Langeweile Effis zurückzuführen, sondern auf die Ignoranz Innstettens. Denn Effi weist Crampas' Annäherungsversuche mehrfach entschieden zurück: Während der Proben zum Theaterstück «Ein Schritt vom Wege»⁸⁴ fleht sie ihn beispielsweise an, «bitte lassen Sie das, ja», (RJ 0:42:33) als Crampas sie umarmen will, und ersucht Innstetten, ihre Rolle abzusagen (vgl. RJ 0:43:25), wofür Innstetten kein Verständnis hat. Ähnlich eine Ballszene: Crampas fordert Effi zum Tanz auf, diese lehnt ab, doch Innstetten

⁸³ Ausser in Fassbinders Verfilmung.

⁸⁴ In allen Adaptionen – ausser bei Fassbinder – spielt Crampas an der Seite von Effi, statt sich wie im Roman auf die Regie zu konzentrieren.

insistiert, dass sie Crampas «diesen Pflichttanz [...] doch nicht ausschlagen» (RJ 0:45:57) kann. Insofern ist es bezeichnend, dass der erste Kuss zwischen Effi und dem Major, der dann auch die Affäre einläutet, erfolgt, als Innstetten Effi quasi dazu drängt, mit Crampas allein heimzufahren, während er sich um die Radpanne kümmert (vgl. RJ 0:48:20). Die Tragik des Films liegt nicht in der Anpassung des Individuums an die Gesellschaft,⁸⁵ sondern darin, dass Innstetten den Willen seiner Effi nicht ernst genug genommen hat.

4.3 *Effi Briest* (1970)

Literaturverfilmungen in der DDR dienten – im Gegensatz zu Gegenwartsfilmern – der gehobenen Unterhaltung und der klassischen Bildung. Deshalb liess es die historisch gebundene Literaturadaption zu, die ideologische Botschaft marginal zu halten.⁸⁶ In der Literaturadaption von Wolfgang Luderer werden also weniger partei-ideologische, sondern eher realistisch-zeitkritische Vorbehalte gegenüber dem Preussentum akzentuiert. Nämlich indem «die Situation des einfach arbeitenden Volkes häufiger als im Roman aktualisiert [...] und so potentiell in einen deutlicheren Kontrast zu der herrschenden Gesellschaftsschicht»⁸⁷ mit ihrem sinnentleerten Ehrenkodex gestellt wird. Standesunterschiede sind klar erkennbar und äusserst negativ konnotiert, was an einer hinzugefügten Szene besonders gut dargelegt werden kann: Als Innstetten zum Landratsamt in Kessin geht und an einem Eimerträger vorbeikommt, grüsst dieser ihn freundlich, wird von Innstetten jedoch ignoriert.⁸⁸ Analog dazu selektiert Luderer mehrheitlich Textstellen, bei welchen der Baron als Vertreter der preussischen Gesellschaft unsympathisch wirkt. Zum Beispiel diese,

⁸⁵ Vgl. Schönfeld, Verfilmungen, S. 134.

⁸⁶ Vgl. Schwab, Erzähltext und Spielfilm, S. 257.

⁸⁷ Michaela Mundt: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmungen, Tübingen: Niemeyer, 1994 (Medien in Forschung und Unterricht, Bd. 37), S. 216.

⁸⁸ *Effi Briest* (R: Wolfgang Luderer, DDR 1970), nachgewiesen wird, wenn nicht anders angegeben, aus diesem Film mit dem Kürzel WL, hier vgl. WL 0:14:12.

in der er Effi, die nach der Geburt von Annie einen Besuch in Hohen-Cremmen abstattet, in drei Wochen nicht einmal besucht. Ihr Vater kritisiert Innstetten dafür, dass ihm sein gesellschaftliches Ansehen wichtiger ist, als Urlaub zu nehmen und sich um Effi zu kümmern (vgl. WL 0:51:57; vgl. S. 134). Innstetten stellt die gesellschaftlichen Interessen auch in dieser Szene klar über Effi: Als sie ihn bei der Arbeit unterbricht, weil sie sich über die Einladung Gieshüblers zum Gesangsabend freut, empört er sich: «Erst der Dienst, liebe Effi, und dann das Vergnügen.» (WL 0:37:43) Das dominante und am Ende zerstörerische Karriere- und Hierarchiedenken von Innstetten erhält in dieser Verfilmung grosses Gewicht.⁸⁹

Effi wird in dieser Verfilmung jegliche Schuld abgesprochen. Verstärkt wird dies durch einen Satz, den Crampas im Theaterstück zu Effi sagt:

Wenn Sie ahnten, wie Sie in meiner Verehrung wachsten durch das Bekenntnis, dass Sie in sich die Stimme der Natur stärker fühlen als die gesellschaftliche Regel, die das Weib zur Sklavin jämmerlicher Rücksichten macht. Warum sollte das Weib nicht frei seinen Neigungen folgen dürfen wie der Mann? (WL 1:05:34)

Hier nimmt der Regisseur Bezug auf einen Brief Fontanes, in welchem dieser schrieb: «[I]ch freue mich, wenn andere leben, Männlein wie Fräulein. Der natürliche Mensch will leben, will weder fromm noch keusch noch sittlich sein. [...] Dies alles, um [...] Effi ein wenig zu erklären.»⁹⁰ Die DDR-Verfilmung verdeutlicht somit, dass Effi ihren Gefühlen Folge leisten darf.

Ein Satz, den der Vater bei der Vermählung ausspricht und der nicht in der Textvorlage vorkommt, reduziert die Schuld der Eltern: «Glück wünschen, nun das will

⁸⁹ Vgl. Kuhn, Im weiten Feld der Zeit, S. 73.

⁹⁰ Theodor Fontane: Brief vom 10. Oktober 1895 an Colmar Grünhagen, in: Brinkmann und Wietölter, Theodor Fontane, S. 357f.

ich [= Vater Briest, S.G.] von ganzem Herzen, ob es sich aber auch einstellen wird, [...] das [...] liegt bei *euch*.»⁹¹ (WL 0:04:06)

Indem also Effis Handeln legitimiert wird, während Innstetten ausgesprochen negativ und sittenhörig dargestellt wird, wird evident, dass vor allem er Schuld daran trägt, dass Effi zu früh von der fröhlichen Tafel abgerufen wird (vgl. WL 1:51:42; vgl. S. 334).

4.4 *Fontane Effi Briest* [...] (1974)

Der Eindruck, den Effi empfing, war überall derselbe: mittelmäßige Menschen von meist zweifelhafter Liebenswürdigkeit, die [...] eigentlich nur Effis Toilette musterten, die von einigen als zu präntiös für eine so jugendliche Dame, von andern als zu wenig dezent für eine Dame von gesellschaftlicher Stellung befunden wurde. [...] [B]ei [...] den Familien in Morgnitz und Dabergotz war sie für «rationalistisch angekränkt» [...] erklärt worden. (S. 70)⁹²

In einem Interview mit der Stuttgarter Zeitung erklärte der Regisseur Fassbinder, dass die Dialoge in seiner Verfilmung «exakt Fontane»⁹³ seien.⁹⁴ Er bezeichnete seine Literaturadaption als eine der wenigen echten Literaturverfilmungen, da zwischen seinem und Fontanes gesellschaftlichem Weltbild Ähnlichkeiten bestünden.⁹⁵ Auf Fassbinders Interpretation von *Effi Briest* deutet der lange Untertitel hin. Durch diesen reduziert er den Inhalt auf Kritik am gesellschaftlichen System.⁹⁶ Die Behauptung Schönfelds, dass das Gespräch zwischen Wüllersdorf und Innstetten,

⁹¹ Hervorhebung durch S.G.

⁹² *Fontane Effi Briest* [...] (R: Rainer Werner Fassbinder, BRD 1974), nachgewiesen wird, wenn nicht anders angegeben, aus diesem Film mit dem Kürzel RWF, hier vgl. RWF 0:23:17.

⁹³ Corinne Brocher: Rainer Werner Fassbinder über seinen Film *Fontane Effi Briest* [...], http://ww2.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=24&textid=119 (letzter Zugriff: 04.07.2020).

⁹⁴ Deshalb wohl auch der Titel *Fontane Effi Briest* [...], welcher suggeriert, dass Fassbinder der Meinung war, den Roman werktreu zu verfilmen.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. Schmid, War *Effi Briest* blond?, S. 126.

welches die Notwendigkeit eines Duells thematisiert, «als belangloses Gefasel abgetan»⁹⁷ wird, anstatt an diesem Gesellschaftskritik zu üben, kann einfach widerlegt werden: Es wird in voller Länge texttreu zur Vorlage wiedergegeben (vgl. RWF 1:35:41–1:44:12; vgl. S. 265–269). Überblendet wird das Gespräch, das den tradierten Sittenkodex der adeligen Gesellschaft persifliert, von der Duellsituation und endet mit dem tödlichen Schuss, bei welchem Crampas zu Boden geht. Die Sinnlosigkeit dieses Duells wird durch einen konsternierten Innstetten, der mehrere Sekunden mit gesenkter Waffe und mit gesenktem Kopf dasteht, untermalt (vgl. RWF 1:44:20–1:44:52).

Effis tragisches Ende wird also durch Innstettens Verhalten verursacht. In aller Deutlichkeit an folgender Stelle: Als Effi von ihrem Mann erfährt, dass sie nach Berlin umziehen werden, sinkt sie erleichtert zu Innstettens Füßen, worauf dieser brüskiert fragt: «War *ich*⁹⁸ dir ein Schrecknis?» (RWF 1:14:10; S. 205) Effi antwortet: «Daß du noch fragen kannst, Geert» (RWF 1:14:17; ebd.). Danach verharret die Szene und blendet langsam mit einer Grossaufnahme von Innstettens Gesicht aus. Der Wortlaut entspricht zwar der literarischen Vorlage, jedoch wurde ein Satz getilgt, so dass die Szene eine andere Konnotation erhält. Bei Fontane fragt Innstetten zusätzlich: «Oder war es [= das Schrecknis, S.G.] was andres?» (Ebd.)

Fassbinder zeigt aber auch auf, wie unreflektiert Effi ihre Situation sieht. Sie reproduziert die gesellschaftlichen Macht- und Klassenverhältnisse ebenso wie Innstetten und das macht sie zum Opfer einer Gesellschaft, die sie selber aufrecht erhält: «Ihr seid doch bis zu dreitausend Menschen in der Stadt, und unter dreitausend Menschen muß es doch, außer so *kleinen* Leuten wie Barbier Beza, auch eine *Elite*⁹⁹

⁹⁷ Schönfeld, Verfilmungen, S. 140.

⁹⁸ Hervorhebung nur in Fontanes Roman *Effi Briest*.

⁹⁹ Hervorhebungen durch S.G.

geben» (RWF 0:18:53; vgl. S. 60), mit welcher sie Umgang haben könne. Zusätzlich erscheint zur Untermalung dieser zynischen Aussage eine Einblende mit ähnlichem Wortlaut (vgl. RWF 0:19:03).

Die Mutter hinterfragt ebenfalls am Schluss des Films, ob sie als Eltern nicht vielleicht auch schuld sind. Auf ironische Weise wird diese Frage indirekt durch Rollo beantwortet: Dieser liegt neben Effis Grab und «frisst nicht mehr» (RWF 2:12:35; vgl. S. 336), während die Eltern ein Mahl einnehmen (vgl. RWF 2:12:30).

4.5 *Effi Briest* (2009)

Die Motivation der Regisseurin Hermine Huntgeburth für diese Verfilmung mutet so an, wie es Gieshübler in dieser Adaption über das Theaterstück «Ein Schritt vom Wege» verlauten lässt: «Man sollte das Publikum erstmal mit populären Stücken an Land ziehen.»¹⁰⁰ Denn die filmische Inszenierung, die eher einer Emanzipationsgeschichte gleichkommt,¹⁰¹ weicht bereits zu Beginn des Films von der Vorlage ab. Effi ist kein bisschen von Innstetten angetan: So liegt sie beispielsweise in der Zeit der Hochzeitsvorbereitungen verängstigt im Bett und kann nicht schlafen (vgl. HH 0:10:02).

Die Sympathie wird durch die negativ konnotierte Figur Innstettens – von Gieshübler als «völlig verblödeter Idiot» (HH 1:31:20) vorgeführt –, auf die ausnahmslos positiv dargestellte Effi gelenkt, die durchgängig als Opfer markiert wird,¹⁰² obwohl sie in diesem Film nicht stirbt. Dies zum Beispiel anhand der explizit dargestellten Sexszenen. Bei Fontane fällt Annie mehr oder weniger vom Himmel; Sex

¹⁰⁰ *Effi Briest* (R: Hermine Huntgeburth, D 2009), nachgewiesen wird, wenn nicht anders angegeben, aus diesem Film mit dem Kürzel HH, hier HH 0:43:24.

¹⁰¹ Vgl. Schönfeld, Verfilmungen, S. 143.

¹⁰² Vgl. Kainz, «Arme Effi...», S. 153; Effi in dieser Verfilmung als ein Opfer dargestellt, das aus ihrem gewohnten, adeligen Umfeld verbannt wird und dem das Kind weggenommen wird.

zwischen Effi und ihrem Mann wird nicht einmal als Leerstelle markiert. Im Film verfügt Innstetten hingegen rücksichtslos über Effis Körper, so dass sie sogar vor Schmerzen schreit (vgl. HH 00:16:02–0:16:59).¹⁰³ Ganz anders bei Effi und Crampas:¹⁰⁴ Die als romantisch inszenierte Sexszene – in der Romanvorlage muss das Verhältnis vor allem über Effis Spaziergänge abgeleitet werden –,¹⁰⁵ dauert über vier Minuten (vgl. HH 00:59:00–1:03:16). Effi hat ihren ersten verfilmten Orgasmus (vgl. HH 1:02:30) und will deswegen gleich «nochmal». (HH 1:03:15) Kaum verwunderlich geht dabei vergessen, dass Effi eigentlich Ehebruch begeht. Auch bei der Besichtigung ihres neuen Zuhauses in Kessin besetzt Effi die Opferrolle: Keine Rede von «Verwöhnung, wohin ich sehe» (S. 53); vielmehr empfindet Effi alles als ganz «schön fremd» (HH 0:21:22). Innstetten ist ausserdem nur auf seine Karriere fokussiert und will von Anfang an «in den Reichstag» (HH 0:21:32). Alles ordnet er diesem Vorhaben unter. So verreist er geschäftlich, ohne auf Effis Bitte einzugehen, er solle doch zur Premiere vom Theaterstück, in welchem sie die Hauptrolle spielt, zurück sein (vgl. HH 0:56:25).

Als Effi die Briefe Innstettens an ihre Mutter findet mit dem Wortlaut, «wenn ich so über die Jahre hinwegblicke, kommt es mir [...] so vor, als seist du [...] stets der zwar ferne, aber ruhende Pol in meinem bewegten Leben gewesen und ich muss dir nicht sagen, warum Effi das niemals werden konnte» (HH 1:21:27), legitimiert dieser Verrat, entgegen jeglicher Werktreue, Effis Briefwechsel mit Crampas. Nach dem Aufliegen der Affäre und dem familiären Ausschluss emanzipiert sich Effi: Sie raucht (vgl. HH 1:45:10) und wird Bibliothekarin (vgl. HH 1:34:08). Roswitha

¹⁰³ Vgl. Schönfeld, Verfilmungen, S. 143.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁵ Oder über das Theaterstück: «Der <Schritt vom Wege> kam wirklich zustande [...]. Crampas hatte [...] bemerkt, daß Effi beflissen war, sich von ihm zurückzuziehen. Und er war [...] Frauenkenner genug, um den natürlichen Entwicklungsgang [...] nicht zu stören.» (S. 162)

hingegen bleibt die Emanzipation von der herrschenden Klasse vorenthalten; sie arbeitet weiterhin für Effi, was dieser nur recht zu sein scheint (vgl. HH 1:35:50). Da rührt es gerade symptomatisch an, dass Annie ihre Mutter nach Jahren wieder besucht und statt dreimal «oh gewiß, wenn ich darf» (S. 312) stattdessen «wenn *du*¹⁰⁶ möchtest» (HH 1:42:38, 1:42:43 und 1:42:47), sagt.

Zum Ende des Films sieht Effi ihre Eltern zum ersten Mal seit langer Zeit wieder. Beim gemeinsamen Essen räumt die Mutter ein, dass alles möglicherweise ihre Schuld sei, weil Effi «nicht reif für die Ehe» (HH 1:44:29) war. Die Eltern bitten sie, nach Hause zurückzukehren. Effi ist nicht geneigt, ihnen zu verzeihen und schliesst eine Rückkehr aus. Ohne ein Wort des Abschieds entfernt sie sich (vgl. HH 1:45:38) und läuft draussen wortlos an Innstetten vorbei (vgl. HH 1:46:05). Sie stellt damit klar, dass ihre Eltern sowie Innstetten «einzig und allein» (HH 1:44:39) die Schuld an ihrem Schicksal tragen.

Es entspricht dem historischen, «zeitgemäß[en]»¹⁰⁷ Kontext des 21. Jahrhunderts, dass Effi ihren eigenen Weg geht und finanziell nicht mehr auf ihre Eltern angewiesen ist. Oder wie Huntgeburth es ausdrückt: «Effi ist so eine junge Frau, die [...] in die falsche Zeit geraten ist.»¹⁰⁸ Es stellt jedoch einen Bruch dar, dass sich Effi – und nur sie – dermassen emanzipiert in einem Film, in welchem die Gesellschaft, das Duell oder die Kleidung auf die Zeit Fontanes referieren und in der diese Form der Emanzipation nicht wirklich denkbar gewesen wäre. Ausserdem: Dass die Schuld für Effis Schicksal (= sozialer Abstieg und Verlust des Kindes, S.G.) nur bei Effis Eltern und Innstetten liegen soll, ist eine Interpretation, welche sicherlich nicht mit Fontanes differenzierter «Schuldbetrachtung» einhergeht.

¹⁰⁶ Hervorhebung durch S.G.

¹⁰⁷ Anonymus, Fakten und Hintergründe zum Film «*Effi Briest*», (letzter Zugriff: 25.07.2020).

¹⁰⁸ Ebd.

5. Fazit

Die Darstellung Effis ist in allen Literaturadaptionen unterschiedlich, was sich auch auf die Beantwortung der Fragestellungen auswirkt. Die fünf Verfilmungen referieren in der Schuldfrage und in der Charakterisierung Effis in vielerlei Hinsicht auf den Zeitgeist, in welchem sie verhaftet sind. In *Der Schritt vom Wege* ist Effi hauptsächlich schuld an ihrem Schicksal. In Jugerts *Rosen im Herbst* wird eher danach gefragt, wer die Affäre initialisiert hat. Innstetten wird vor allem in zwei Adaptionen schuldig dargestellt: Was bei Luderers *Effi Briest* beginnt, wird bei der Version von Huntgeburth verschärft. Es handelt sich bei ihrem Film wohl um eine sehr freie «interpretierende Transformation» – diesmal nicht im staatlichen, sondern im Interesse der Regisseurin, wobei fraglich ist, ob der Werkbezug, wie auch in *Rosen im Herbst*, tatsächlich noch besteht. Fassbinder bleibt am differenziertesten und es sind sowohl die gesellschaftlichen Strukturen mitschuldig als auch Innstetten, die Eltern und Effi, weil sie die gesellschaftlichen Normen reproduzieren und damit aufrechterhalten. Fassbinder ist daher sicherlich eine recht texttreue Adaption gelungen. Aufgrund der leblosen Figuren und Dialoge und der thematischen Begrenzung ist sie aber nicht unbedingt werktreu.

Diese Arbeit konnte im kleinen Umfang aufzeigen, dass die gesellschaftliche und historische Verortung der filmischen Interpretationen bei Theodor Fontanes *Effi Briest* ausgesprochen spannend ist und einige Erkenntnisse zu Tage fördert. Bei der Sichtung der Filme gab es jedoch immer wieder interessante Szenen unabhängig von der Fragestellung, in welchen die Verfilmungen mit ihrer historischen und gesellschaftlichen Situierung oder mit staatlichen Vorgaben brechen: Wo in Gründgens Verfilmung im Nationalsozialismus oder in Luderers DDR-Adaption lassen sich beispielsweise Kritik am vorherrschenden System finden? Oder welche

Figuren entsprechen so gar nicht den Rollenbildern ihrer Zeit? Wie wird im jeweiligen Kontext das «Verhältnis» zwischen Johanna und Innstetten, welches bei Fontane mehr oder weniger zwischen den Zeilen verhandelt wird, interpretiert? Solche und ähnliche Fragen könnten in einer umfassenderen Arbeit thematisiert werden, da die Verfilmungen von Fontanes *Effi Briest* es verdienen, noch viel tiefergehend besprochen zu werden.

6. Bibliographie

6.1 Primärliteratur

Brinkmann, Richard und Wiethölter, Waltraud (Hgg.): Theodor Fontane Teil II, München: Heimeran, 1973 (Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 12/II).

Fontane, Theodor: Briefe in zwei Bänden. Zweiter Band, München: Nymphenburger, 1981 [ohne Herausgeber].

Fontane, Theodor: Effi Briest, Stuttgart: Reclam, 1969 (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 6961).

6.2 Filme

Bibi Blocksberg (R: Hermine Huntgeburth, D 2002).

Der Schritt vom Wege (R: Gustaf Gründgens, D 1939). [GG]

Die weisse Massai (R: Hermine Huntgeburth, D 2005).

Effi Briest (R: Wolfgang Luderer, DDR 1970). [WL]

Effi Briest (R: Hermine Huntgeburth, D 2009). [HH]

Film ohne Titel (R: Rudolf Jugert, D 1948).

Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen (R: Rainer Werner Fassbinder, BRD 1974). [RWF]

Kinotrailer von *Rosen im Herbst* (R: Rudolf Jugert, BRD 1955).

Rosen im Herbst (R: Rudolf Jugert, BRD 1955). [RJ]

6.3 Sekundärliteratur

Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung. Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik, in: ders. und Volker Roloff (Hgg.): *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 (Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Bd. 2093), S. 15–37.

Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1969.

Arendt, Hans-Jürgen et al.: Von 1871 bis zur Jahrhundertwende, in: Hans-Jürgen Arendt und Siegfried Scholze (Hgg.): *Zur Rolle der Frau in der Geschichte des deutschen Volkes (1830 bis 1845). Eine Chronik*, Frankfurt a. M.: Marxistische Blätter, 1984, S. 27–54.

Bandmann, Christa und Hembus, Joe: *Klassiker des deutschen Tonfilms 1930–1960*, München: Goldmann, 1980.

Becker, Sabina: Bürgerlicher Realismus. Literatur und Kultur im bürgerlichen Zeitalter 1848–1900, Tübingen und Basel: UTB, 2003.

Beintmann, Cord: Bekanntschaft mit anderen Autoren, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest*-Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 51–55.

Coates, Paul: National Socialism and Literary Adaptation. Gustaf Gründgens's *Der Schritt vom Wege* and Helmut Käutner's *Kleider machen Leute*, in: *German Life and Letters*, 53.2, 2000, S. 231–242.

Grawe, Christian: Theodor Fontane. *Effi Briest*, Frankfurt a. M., Berlin und München: Diesterweg, 1985 (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur).

Hahn, Henrike: Verfilmte Gefühle. Von «Fräulein Else» bis «Eyes Wide Shut». Arthur Schnitzlers Texte auf der Leinwand, Bielefeld: transcript, 2014.

Kainz, Diana: «Arme Effi...». Zur filmischen Adaption von Fontanes *Effi Briest* im Kontext der Moderne, in: Simon Frisch und Tim Raupach (Hgg.): Revisionen – Relektüren – Perspektiven. Dokumentation des 23. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Marburg: Schüren, 2012, S. 150–185.

Kanz, Christine: Gender Studies, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest*-Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 277–286.

Karl, Michaela: Die Geschichte der Frauenbewegung, Stuttgart: Reclam, 2011 (Reclams Universal-Bibliothek Bd. 18788).

Kleinert, Hubert: Das geteilte Deutschland. Die Geschichte 1945–1990, Wiesbaden: Springer, 2018.

Köppen, Manuel: Rudolf Jugert. *Film ohne Titel* (1948), in: Erhard Schütz und Elena Agazzi (Hgg.): Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962), Berlin und Boston: de Gruyter, 2013, S. 484–488.

Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption, in: Wolfgang Gast (Hg.): Literaturverfilmung, Bamberg: Buchner, 1993 (Themen – Texte – Interpretationen, Bd. 11), S. 27–31.

Kuhn, Marius: Im weiten Feld der Zeit. Die filmischen Transformationen des Romans *Effi Briest*, Stuttgart: Ibidem, 2017.

Meinen, Iris: Die soziale Stellung der Frau, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 23–29.

Müller-Salget, Klaus: Figuren, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 86–97.

Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmungen, Tübingen: Niemeyer, 1994 (Medien in Forschung und Unterricht, Bd. 37).

Neuhaus, Stefan: Einleitung, in: ders. (Hg.): *Effi Briest*-Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. VII–XI.

Nusser, Peter: *Deutsche Literatur. Eine Sozial- und Kulturgeschichte. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Darmstadt: WBG, 2012.

Papilloud, Christian: *Bourdieu lesen. Einführung in eine Soziologie des Unterschieds*, Bielefeld: transcript, 2003.

Poser, Wolfgang: *Gesellschaftskritik im Briefwerk Fontanes*, Frankfurt a. M.: Universität Johann Wolfgang Goethe, 1958 (Unveröffentlichte Dissertation).

Schmid, Eva M. J.: *War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier Effi-Briest-Verfilmungen*, in: Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff (Hgg.): *Literaturverfilmungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 (Suhrkamp Taschenbuch Materialien, Bd. 2093), S. 122–154.

Schönfeld, Christiane: *Verfilmungen*, in: Stefan Neuhaus (Hg.): *Effi Briest*-Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler, 2019, S. 131–145.

Schwab, Ulrike: *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*, Berlin: Lit, 2006 (Geschichte, Zukunft, Kommunikation. Untersuchungen zur europäischen Medienforschung, Bd. 4).

Traudisch, Dora: Mutterschaft mit Zuckerguß? Frauenfeindliche Propaganda im NS-Spielfilm, Pfaffenweiler: Centaurus, 1993 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Bd. 23).

6.4 Internetquellen

Anonymus: Fakten und Hintergründe zum Film «*Effi Briest*», <https://www.kino.de/film/effi-briest-1974/news/fakten-und-hintergruende-zum-film-effi-briest/> (letzter Zugriff: 25.07.2020).

Brocher, Corinne: Rainer Werner Fassbinder über seinen Film *Fontane Effi Briest*, http://ww2.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=24&textid=119 (letzter Zugriff: 04.07.2020).

Eidesstattliche Erklärung zur Hausarbeit

Ich versichere hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit (Titel)

«Ob wir nicht doch vielleicht schuld sind?»
Zur Schuldfrage in Theodor Fontanes Roman Effi Briest und in dessen fünf
Verfilmungen

selbständig verfasst, bisher weder ganz noch in Teilen als Prüfungsleistung vorgelegt und
keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken oder Quellen aus dem Internet im Wortlaut
oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht.
Dies gilt auch für sämtliche Abbildungen.

Ich bin mir bewusst, dass es sich bei Plagiarismus um schweres akademisches Fehlverhalten
handelt, das Sanktionen nach sich zieht.

Bern, den

28.07.2020

Unterschrift