

„Arme Effi...“

Zur filmischen Adaption von Fontanes *Effi Briest* im Kontext der Moderne

Als „läppische Selbstverwirklichungsgeschichte“¹ bezeichnete Harald Martenstein die im Februar 2009 von Hermine Huntgeburth vorgelegte Verfilmung von Effi Briest² – übrigens bereits die fünfte Interpretation des Klassikers von Theodor Fontane³. Der ersten medialen Übersetzung EIN SCHRITT VOM WEGE (D 1939, Gustaf Gründgens) folgten der deutsche Heimatfilm ROSEN IM HERBST (D 1955, Rudolf Jugert), die DDR-Verfilmung EFFI BRIEST (DDR 1968, Wolfgang Luderer) und die wohl bekannteste ebenfalls deutsche Fassbinder-Verfilmung FONTANE EFFI BRIEST. ODER VIELE, DIE EINE AHNUNG HABEN VON IHREN MÖGLICHKEITEN UND IHREN BEDÜRFNISSEN UND DENNOCH DAS HERRSCHENDE SYSTEM IN IHREM KOPF AKZEPTIEREN DURCH IHRE TATEN UND ES SOMIT FESTIGEN UND DURCHAUS BESTÄTIGEN (D 1974, Rainer Werner Fassbinder), die auch heute noch den Ruf genießt, „große Kunst“ zu sein.⁴ Mit Huntgeburths Inszenierung folgte 25 Jahre später also eine weitere, von der Presse sehr kritisch bewertete Interpretation, die es in den Jahres-Kinocharts mit rund 430.000 Besuchern nur auf Rang 80 schaffte⁵ – Martenstein reichten zehn Minuten Sichtung von Ausschnitten, um ein derart vernichtendes Urteil zu fällen.

Für eine fundierte Bewertung scheint es mir jedoch notwendig zu sein, den Film in seiner Gesamtheit nicht nur zu sichten, sondern auch die sich darin manifestierenden Strukturen genauer zu untersuchen. Dabei soll keine Bewertung des Filmes im Sinne einer Filmkritik vorgenommen, sondern es sollen die filmimmanenten Strukturen auf Kohärenz, Konsistenz und Bedeutung hin überprüft werden. Aus diesem Grund halte ich es für essentiell, die Literaturvorlage in die Überlegungen einzubinden. Sowohl Theodor Fontanes Text als auch Hermine Huntgeburths Film sollen im Folgenden einer Analyse unterzogen werden, die sich der werkimmanenten Methode bedient und bei der es eher um die „Lektüre“ auf der Bedeutungsebene denn um kurzfristige Eindrücke geht. Zu fragen ist in diesem Kontext, welche Veränderungen Huntgeburth an der „klassischen“ Effi vorgenommen hat, vorgenommen haben muss, um ein so vernichtendes Urteil zu kassieren. Für die Ausführungen wird auch die jeweilige kulturelle Verortung von Text, bzw. Film von Bedeutung sein. So gilt es letztlich zu klären,

1 Martenstein 2009, S. 1 (gesehen am 06.03.2012).

2 EFFI BRIEST (D 2009, Hermine Huntgeburth). Alle im Folgenden angeführten Filmzitate werden mit EFFI BRIEST und einem entsprechenden Timecode versehen.

3 Fontane 2002 [1894]. Alle im Folgenden angeführten Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

4 Eine Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Umsetzung der Textvorlage in den einzelnen Filmen gestaltet ist, wäre sicherlich und insbesondere vor der Folie der jeweiligen kulturellen Verortung spannend, kann im Rahmen der vorliegenden Ausführungen jedoch nicht geleistet werden.

5 http://www.wulfmansworld.com/Kinocharts/Kinocharts_2009 (gesehen am 06.03.2012).

ob es sich bei Huntgeburths Darstellung tatsächlich um eine – dem modernen Gender-Diskurs gerecht werdende, jedoch von der Textvorlage weit entfernte – Selbstverwirklichungsgeschichte handelt. Ob diese dann tatsächlich das Prädikat „läppisch“ verdient oder nicht, sei vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen dahin gestellt und dem Auge des jeweiligen Betrachters überlassen.

Bedeutung in Literatur und Film: Theoretische Grundlagen

Wie jeder Text⁶ konstituiert auch jeder Film eine spezifische Bedeutung. Dies liegt in der Tatsache begründet, dass (filmische) Texte grundsätzlich eine spezifische Welt modellieren. Sie bilden Realität nicht ab, sondern konstituieren eine eigene Welt und können deshalb als Wirklichkeitskonstruktionen verstanden und gelesen werden. Diese Wirklichkeitskonstruktionen konstituieren sich über die textspezifische Anordnung von Räumen, denen wiederum ein bestimmtes Bündel semantischer Merkmale zugeschrieben wird, so dass sie als Träger von Bedeutung fungieren. Analog verhält es sich mit den innerhalb der dargestellten Welt vorhandenen Figuren, die ebenfalls semantisiert werden und in der Regel eine spezifische Raumbindung aufweisen. Innerhalb der dargestellten Welten gelten darüber hinaus bestimmte Werte, Normen und Regeln, so dass von einer spezifischen Weltordnung zu sprechen ist. Sowohl die dargestellte Welt an sich als auch die innerhalb ihrer Grenzen gültige Ordnung sind lediglich im Sinne eines Modells zu verstehen, über das eine mögliche, nicht aber eine faktische Welt vorgeführt wird. Negiert ein Subjekt seine Raumbindung oder wird die gültige Ordnung von ihm in Frage gestellt, so kann es zu einem Raumwechsel kommen. Nach Lotman handelt es sich bei einem derartigen Wechsel zwischen „zwei semantischen Feldern“ um eine Grenzüberschreitung, ein Ereignis. Ereignisse wiederum bilden die Grundvoraussetzung für Handlung, für Narration. Jeder Text präsentiert folglich eine oder mehrere Grenzüberschreitung(en), anhand derer textspezifische Konflikte verhandelt und letztlich durch die nach dem Konsistenzprinzip notwendige Tilgung gelöst werden. Ebenso wie die Verhandlung der Konflikte kann auch die jeweilige Lösung – je nach Semantisierung von Figuren und Räumen und je nach Ereignisfolge – textspezifisch ausfallen.⁷

(Filmische) Texte sind wie alle medialen Konstruktionen Teil von gesellschaftlich geprägten Weltbildern, bzw. Verständnissen von Welt und fungieren folglich als Träger für das innerhalb einer Gesellschaft Gewusste, bzw. für wahr Gehaltene. Die jeweilige in einer Gesellschaft vorhandene Wissensmenge, das „kulturelle Wissen“ unterliegt zeitlichen Veränderungen, ist also nicht konstant.⁸ So lässt sich erklären, warum ein Text von 1894 eine ganz andere Bedeutung konstituieren, bzw. eine ganz andere Aussage treffen kann als dessen Interpretation aus dem Jahre 2009. Zu fragen ist also, welche Aspekte der Textvorlage von Huntgeburth selektiert und wie sie inszeniert und kontextualisiert wurden, um die Deutung einer literarischen Figur darzustellen,

6 Zum Textbegriff vgl. Titzmann 1993 [1977].

7 Vgl. zu den theoretischen Grundlagen der strukturalen Textanalyse Lotmann 1993 [1972] sowie Kraß 1999.

8 Zum Begriff des kulturellen Wissens vgl. Titzmann 1989 und Titzmann 1993 [1977].

die in ihrem kulturellen Kontext 1894 mit dem herrschenden Werte- und Normenkodex einer realistischen Gesellschaft zu brechen versucht.

Individuelles Wollen vs. kollektives Müssen: Fontanes Effi im Dilemma

Die Merkmale „Abweichung“ und „Streben nach Veränderung“ sind es, die bei Fontane für das Personenkonzept einer sehr jung, ja sogar mädchenhaft inszenierten Effi konstitutiv zu sein scheinen. Weit von einer Vorliebe für gesellschaftliche Strukturen entfernt wird sie beim Spiel im Garten eingeführt. Die Hinwendung zu diesem mit Fröhlichkeit und Ausgelassenheit semantisierten Spiel geht mit einer bewussten Abwendung von der gemeinsamen, pflichtbewusst verrichteten Näharbeit mit der Mutter einher. Bereits hier verweist der Text auf Effis Tendenz zu Ambivalenz: Die Entscheidungsfindung zwischen Sollen und Wollen erweist sich für sie im weiteren Verlauf der Handlung als immer schwieriger. Gemeinsam mit ihren Freundinnen Bertha, Hertha und Hulda genießt sie den Aufenthalt in einer als grenzenlos und damit nicht-restringiert gesetzten Natur – einem Raum, in den lediglich die linientreue und wertebewusste Hulda nicht ganz hinein zu passen scheint. Vorgeführt wird eine Figurengruppe, die intern durch einen deutlichen Kontrast segmentiert ist: Effis, Berthas und Herthas Übermut steht in direkter Opposition zu Huldas Tugendhaftigkeit und Nüchternheit und wird von jener durchaus kritisch betrachtet. Signifikant ist dieser Beginn insofern, als hier Basisoppositionen eingeführt werden, über die sich der Konflikt des Gesamttextes geriert. Signifikant ist auch, dass dieses von Effi so positive Spiel unterbrochen wird, als ihre Mutter Luise von Briest sie ins Haus ruft, wo ihr zukünftiger Verlobter und Ehemann Geert von Innstetten auf sie wartet. Während Effi nun aber ihren Freundinnen zuruft, dass sie gleich zurück sei, den Aufenthalt im Haus ergo als lediglich temporäre Unterbrechung vermutet und von der Möglichkeit einer Rückkehr in den von ihr favorisierten Naturraum ausgeht, setzt ihre Mutter die Grenzüberschreitung zwischen Natur und Kultur als eine dauerhafte. Kurz nach ihrem Betreten des Hauses wird Effi verlobt.

Vor der Folie des kulturellen Kontextes verwundert es nicht, dass Effi tatsächlich nicht mehr in den Naturraum zurückkehrt, sondern sich ihr Aufenthalt im Haus über die Verlobungsfeier hinweg erstreckt, an der ihre Freundinnen natürlich nicht teilhaben. Die Bindung an den von ihr präferierten und mit Individualität korrelierten Ausgangsraum „natürliches Spiel“ wird über die Einführung in die streng reglementierte Institution Ehe als abgebrochen, resp. beendet gesetzt. Effis mit Freiheit korrelierte Individualität wird durch eine Beziehung substituiert, die den Werten und Normen des gesellschaftlichen Kollektivs unterliegt. Immerhin wird Effi als Ehefrau des Landrats zu einer Dame der Gesellschaft gemacht, der es qua System nicht gestattet ist, eigene Wünsche, Vorstellungen oder gar einen eigenen Willen zu haben, geschweige denn diesen durchzusetzen.

Die mit diesem Beginn eingeführte Frage nach der Legitimität eines individuellen Wollens im Rahmen eines allgemein gültigen gesellschaftlichen, ergo kollektiven Müssens bildet den Ausgangspunkt für die Darstellung dessen, was aus heutiger Sicht wohl als versuchte, jedoch gescheiterte Selbstverwirklichung zu bezeichnen wäre.

Legitimierte Abweichung: Huntgeburths Effi in der Opferrolle

Die filmische Inszenierung Effis weicht bereits in Bezug auf diese Eingangsszenen deutlich von der Textvorlage ab. Eingeführt wird eine jugendliche, aber sehr selbstbewusste Effi (Julia Jentsch) bei einem Ball im elterlichen Haus Hohen Cremmen und damit bereits im mit Kultur konnotierten Raum. Nur widerwillig stimmt sie dem von ihrer Mutter (Juliane Köhler) arrangierten Tanz mit dem deutlich älteren Innstetten (Sebastian Koch) zu und lässt diesen sogar stehen, um sich mit ihrem Vetter Dagobert zu entfernen, dem sie den Tanz eigentlich versprochen hatte. Sowohl eine Abwendung vom semantischen Raum Alter sowie das Potential, individuelle Entscheidungen treffen zu können, werden hier explizit visualisiert. Mit ihrer Bemerkung zu der 20 Jahre zuvor gescheiterten Beziehung zwischen Innstetten und Luise von Briest disqualifiziert sie ersteren bereits in den ersten Minuten des Films als (potentiellen) Verlierer:

Innstetten: „Ich war auch mal hier bei den Rathenower Husaren stationiert.“

Effi: „Das weiß ich. Sie haben wegen Mama den Dienst quittiert.“

Innstetten: „Junge Mädchen wissen gar nichts.“

[...]

Effi: „Wissen Sie, was mir gerade einfällt. Wenn Sie meine Mutter geheiratet hätten, dann gäbe es mich gar nicht. Also verdanke ich Ihrem Unglück mein Leben.“

Effi lässt Innstetten stehen und läuft zu Dagobert, um sich mit ihm zu entfernen.⁹

Effis Abneigung gegenüber Innstetten wird hier als für ihr Personenkonzept konstitutives Merkmal gesetzt, das von Eindeutigkeit gekennzeichnet ist und einer im Text maßgeblichen Ambivalenz entbehrt. Innstetten wiederum wird als Figur eingeführt, die eben nicht nur Effi, sondern – und in wesentlich höherem Maße – auch seiner verflochtenen Liebe Luise von Briest gegenüber Sympathien hegt. So begrüßt er den gemeinsamen – übrigens beiderseits freiwilligen, harmonischen und signifikanterweise nicht unterbrochenen – Tanz mit ihr mit einem „Gott, tut es gut, dich zu sehen“¹⁰ und bezeichnet Effi bei der anschließend vorgeführten Verlobung mit Blick auf Luise als lediglich „zweite Chance“.¹¹ Dies sowie die Tatsache, dass Innstetten wenn auch keine explizit dargestellte, jedoch eindeutig präsupponierbare außereheliche Beziehung zu der Bediensteten Johanna (Barbara Huer) unterhält, funktionalisiert der Film auf zweierlei Weise. Zum Einen findet über die explizite Kontrastierung zu einem durchweg negativ konnotierten Innstetten bereits in diesen ersten Szenen eine deutliche Sympathienlenkung zu ihren Gunsten statt. Zum Anderen fungiert diese Konzeption als Entschuldungsstrategie: Der nachfolgende Normverstoß Effis wird im Film ex

⁹ EFFI BRIEST: 00:03.30.

¹⁰ EFFI BRIEST: 00:02:20.

¹¹ EFFI BRIEST: 00:07:53.

ante als versteh- und nachvollziehbare Reaktion auf das Verhalten Innstettens legitimiert.

Die Analyseergebnisse der anschließenden Szenen Hochzeit und Hochzeitsnacht – zwei Szenen übrigens, die im Text kaum, bzw. überhaupt keine Erwähnung finden – geht mit dieser Deutung konform. Vorgeführt wird eine Effi, die sich während der Trauungszeremonie und beim Verlassen der Kirche immer wieder von Innstetten ab- und ihrem Vetter Dagobert zuwendet, der im Film dann auch tatsächlich eine erwägte, jedoch letztlich verschmähte Alternative zu Innstetten ist. In der Hochzeitsnacht selber kommt es schließlich zum sprichwörtlichen Höhepunkt der Kontrastierung. Laut stöhnend und über Gestik, Mimik und Bewegung als unzärtlich und besitzergreifend inszeniert, macht sich Innstetten über seine Frau her, die im Augenblick seiner Befriedigung entsetzt und vor Schmerzen aufschreit. Die Kontrastierung wird zudem durch eine erneute Abwendung Effis visualisiert: Nach dem von Brutalität gekennzeichneten Akt, der nach heutigem positiven Recht vermutlich den Straftatbestand der Vergewaltigung in der Ehe erfüllen würde, dreht Effi ihren Kopf von Innstetten weg und starrt ins Leere.¹²

Die für den Text konstitutive Einführung Effis als ambivalente, sich stets auf der Grenze bewegende Figur wird im Film durch eine explizite Polarisierung substituiert. So werden von Beginn an ein unmissverständlich unsympathischer Innstetten und eine bemitleidenswerte Effi gegenüber gestellt. Die Figur Innstettens wird zudem in ein Figurendreieck integriert, welches in dieser Form im Text nicht existiert. So wird die Mutter-Tochter-Beziehung im Film als nicht-funktionsfähig, weil von mütterlicher Missgunst durchsetzt dargestellt. Ihre semantische Nähe zu Innstetten resultiert hier nicht wie bei Fontane aus einer beiden Figuren gemeinsamen Affinität zum herrschenden gesellschaftlichen Regelkodex, die sie dort jedoch unabhängig voneinander leben, sondern aus einer gegenseitigen emotionalen Zuneigung, wie sie in der Eingangsszene vorgeführt wird. Signifikant an dieser Konzeption ist nun die Tatsache, dass beide Figuren gleich Effi gegen die gültigen Normen verstoßen. Luise von Briest pflegt trotz ihres Ehegelübdes einen regelmäßigen und durchaus intimen Briefverkehr mit Innstetten und dieser bescheinigt Luise nicht nur, in seinem Leben eine zentrale Rolle zu spielen, sondern bricht darüber hinaus selber die Ehe. An diesem zweiten Verstoß gegen gültige Normen ist nun Johanna beteiligt, die als Bedienstete bei Fontane lediglich eine marginale Rolle spielt. Von Huntgeburth hingegen wird sie in deutlichen Kontrast zu Effi gestellt und bildet das dritte Glied in der opponierenden Figurengruppe. So wäscht sie Effi beispielsweise mit so heißem Wasser und schrubbt ihren Rücken so sehr, dass diese zusammenzuckt (EFFI BRIEST: 00:22:50) oder kommuniziert ihr, über Innstetten und seine Gewohnheiten besser im Bilde zu sein als dessen Ehefrau (vgl. beispielsweise EFFI BRIEST: 00:24:54).

Für die Filmbedeutung ist diese Gruppierung insofern funktional, als drei Figuren vorgeführt werden, die ebenso abweichen wie Effi selbst, dafür jedoch nicht sanktioniert werden. Im Gegenteil. Innstetten und Luise von Briest fungieren letztlich selbst

12 Vgl. EFFI BRIEST: 00:17:54.

als sanktionierende Instanz – ein Paradox, das ebenfalls der Sympathie lenkung dient und über das die Berechtigung von Effis Sanktionierung von der Filmposition grundsätzlich in Frage gestellt werden kann. So scheint die dem literarischen Text immanente Verhandlung von Normeinhaltung und Abweichung im Film durch die Verhandlung der Opposition Schein vs. Sein ersetzt zu werden.

Problematische Effi: Fontanes Protagonistin im Kontext des Denksystems Realismus

Die Ehe der 16-jährigen, emotionalen und zudem freiheitsliebenden Effi mit dem bereits 40jährigen Baron von Innstetten, der den Ruf genießt, ein Mann von Grundsätzen zu sein, stellt sich bei Fontane für beide Figuren als defizitärer Zustand heraus. Beide Figuren sind gleichermaßen als Einzelgänger konzipiert. Innstetten hat nicht nur keine Erfahrung mit Beziehungen, sondern räumt Arbeit und Karriere höchste Priorität ein. Er liebt Effi zwar, jedoch auf eine auffällig emotionslose Art und Weise. Er schätzt sie auch als Ehefrau. Jedoch – und hier entspricht er dem kulturellen Kontext, dem er entstammt – fungiert sie für ihn eher als Präsentationsobjekt bei gesellschaftlichen Anlässen und nicht zuletzt auch als Hilfsmittel bei der Wahl zum Ministerialrat. Diese Art der Funktionalisierung Effis in seine individuellen Ziele hat nun allerdings eine deutliche Restriktion ihrer Individualität zur Konsequenz. Qua System, innerhalb dessen Ein- und Unterordnung propagiert und zudem positiv gesetzt werden, wäre das kein Problem. Problematisch wird es erst dadurch, dass Effis Personenkonzept eben nicht nur als integratives, sondern auch als abweichendes konzipiert ist. Bereits zu Beginn des Textes wird sie ja als ambivalente und vielschichtige Figur markiert: *Sowohl* das konventionelle Nähen *als auch* das nicht-konventionelle wilde Spiel gehören zu ihren Kompetenzen. Sie *kann* beides, auch wenn sie letzteres favorisiert. Eben diese Bewegung auf der Grenze, diese Gratwanderung zwischen Anpassung, resp. freiwilliger Integration und Abweichung, also bewusster Abgrenzung, ist für ihr Personenkonzept konstitutiv – ein Merkmal, das sie in direkte Opposition zu Innstetten setzt, dessen Individualität lediglich darauf beschränkt ist, sich selbst möglichst gut und freiwillig normkonform innerhalb des Systems zu positionieren.

Während Innstetten also als eher eindeutiger Charakter konzipiert ist, scheint für Effi das Merkmal „Ambivalenz“ zentral zu sein. Eben diese Art der Konzeption ist es nun aber, die ein erhebliches Konfliktpotential birgt und von der Textposition als problematisch bestätigt wird: „Wenn sie sich eben noch an dem ein oder anderen entzückt hatte, so kam ihr doch gleich nachher zu Bewusstsein, was ihr fehlte“.¹³ Auch Effi selbst artikuliert das Problem, wenn sie unzufrieden feststellt, „mal so, mal so“¹⁴ zu sein. Was aber macht die Ambivalenz für den Text zu einem Problem?

Konstitutiv für das Denksystem Realismus ist die Negation quantitativer Gradunterschiede, was zur Folge hat, dass alles, was einer graduellen Abstufung entspricht und/oder eine Zwischenposition einnimmt, ergo von Nicht-Eindeutigkeit gekennzeichnet

13 Fontane 2002 [1894], S. 98.

14 Fontane 2002 [1894], S. 96.

ist, in einen eindeutigen Zustand zu überführen ist. Die Zuweisung einer eindeutigen Positionierung geht mit der Präferenz vollständiger Berechenbarkeit einher. Diese Berechenbarkeit wiederum ist essentiell, um das System in seiner Gesamtheit funktionsfähig erhalten zu können. Der restriktive Werte- und Normenkodex lässt sich eben nur dann legitimieren und implementieren, wenn er als allgemein gültig anerkannt wird und im Idealfall niemand gegen ihn verstößt. Kommt es dennoch zu Verstößen, so sind diese umgehend zu sanktionieren, um sowohl die Verbindlichkeit als auch die Legitimität der Werte und Normen zu bestätigen. Anpassung und freiwillige Integration werden folglich positiv gesetzt. Abweichung hingegen ist zwar negativ konnotiert, bildet jedoch kein Problem, sofern es sich um eine eindeutige Abweichung handelt. Wer sich eindeutig gegen das System ausspricht oder mit dessen Regeln bricht, kann sanktioniert, eliminiert oder – kommt es zu Reue und Einsicht – (re-)integriert werden. Problematisch wird es allerdings, wenn diese Eindeutigkeit nicht gegeben ist, wenn eine Figur sich als sowohl abweichend als auch anpassend erweist; problematisch, weil Nicht-Eindeutigkeit mit Nicht-Berechenbarkeit korreliert ist, Nicht-Berechenbarkeit jedoch eine potentielle Gefährdung für die Funktionsfähigkeit des Systems bedeutet. Wenn Abweichung nicht mehr kalkulierbar ist, erweisen sich die Verteidigung und konsequente Implementierung von Werten und Normen als schwierig, wenn nicht gar unmöglich. Die daraus resultierende (und letztlich im Zuge der an den Realismus anschließenden Moderne vorgeführte) Willkür ist jedoch mit den ranghöchsten Werten des Realismus, Normeinhaltung und Unterordnung, nicht vereinbar. Die Einsicht in die Notwendigkeit von Verzicht auf subjektiv empfundene Zufriedenheit, bzw. auf das Erreichen eines emphatischen Lebens, einem Zustand vollkommenen Glücks, wird im Realismus als positiv konnotierte Kompetenz des Individuums gesetzt, wenn dieser Verzicht der Bestätigung und Erhaltung der herrschenden Ordnung dient. Die Möglichkeiten Wandel, resp. Veränderung werden vom System grundsätzlich entweder negiert oder ignoriert – in jedem Fall wird ihnen ein progressiver Charakter abgesprochen und sie gelten als destruktiv, ja sogar gefährlich.¹⁵

Mit ihrem permanenten Schwanken zwischen den Zuständen, ihrer permanenten Bewegung auf der Grenze zwischen Normeinhaltung und Abweichung sowie ihrer Affinität für Neues, Anderes und Veränderung erweist sich Fontanes Effi für das realistische System als höchst problematische Figur. Ihre sofortige Sanktionierung, bzw. Eliminierung ist aufgrund ihrer partiellen Integration nicht legitimierbar. Eine vollständige Integration wiederum erweist sich aufgrund der Tendenz zur Abweichung als nicht möglich. Innerhalb des Personenkonzepts Effis wird folglich der für den Gesamttext konstitutive Konflikt zwischen eindeutiger Normeinhaltung, wie sie von Innstetten selbst, jedoch auch von Effis Mutter und Hulda praktiziert wird, und der für Effi charakteristischen Tendenz zu wenigstens partieller Abweichung abgebildet. Über ihr Personenkonzept verhandelt der Text schließlich auch die Frage danach, wie mit einer derartigen Konzeption des „Zwischen“ umzugehen ist.

15 Zum Epochenbegriff vgl. Titzmann 1983. Zum Literatur- und Denksystem Realismus vgl. Wünsch 2007.

Als ein Träger für diese Auseinandersetzung fungiert die Beziehung zwischen Effi und Innstetten. Vorgeführt wird eine Konzeption, die an den unvereinbaren Präferenzen der beteiligten Subjekte scheitert. Da Innstetten Bindung ganz pragmatisch als hilfreiches Element in seinem auf berufliche Karriere ausgerichteten Leben versteht und sich seine Emotionen auf die Pflichten als Ehemann beschränken, wartet Effi vergebens auf für sie relevanten Gesten: kleine Aufmerksamkeiten, emotionale und körperliche Nähe: „Innstetten ist zwar lieb und gut, aber ein Liebhaber ist er nicht“.¹⁶ Dass Innstetten sich eben nicht als Liebhaber entpuppt, ist in der spezifischen Konzeption des Films logisch stringent; die Tatsache, dass sich von ihm ausgehende Intimität darauf beschränkt, seine Frau nach deren Auftritt im Theater freundlich anzusehen und ihre Hand zu halten, muss als Resultat seiner vollständigen Integration in ein System gelesen werden, in dem Emotionalität – wenn überhaupt – nur eine marginale Rolle spielt und die Befriedigung körperlicher Bedürfnisse auf ein Mindestmaß, nämlich auf das Zeugen von Nachkommen, reduziert ist. Dieses Mindestmaß wiederum erfüllt Innstetten, denn neun Monate nach der Hochzeit kommt ihr erstes und einziges Kind, Annie, zur Welt.¹⁷ Ebenso wie alle anderen sexuellen Kontakte bleibt allerdings auch der dazu gehörige Kontakt zwischen Effi und Innstetten im Text Nullstelle – ein für den Realismus programmatisches Vorgehen. Ausgeklammert wird, was eine potentielle Gefährdung bedeutet.

Auch in ihrer Bewertung dieser grundsätzlichen Problematik zeigt sich Effi ambivalent und unentschlossen. So ist sie es, die Innstetten „einen herzlichen Kuss“¹⁸ gibt, sich „an ihn schmiegt“¹⁹ und konstatiert, dass man immer dorthin passen müsse, wohin man nun einmal gestellt sei – Gesten, mit denen sie ihre Bewusstheit für und Bereitschaft zu Anpassung und Unterordnung kommuniziert. Gleichzeitig fürchtet sie sich vor ihrem Ehemann, wünscht sich ihn „ein bisschen anders“²⁰ und steht der Aussicht auf ein gemeinsames Leben in dem ihr fremden Kessin äußerst kritisch gegenüber. Beide Positionen werden von ihr im Text verbalisiert. So stellt sie ihrer Mutter gegenüber zunächst fest: „Geert ist ein Mann, ein schöner Mann, ein Mann, mit dem ich Staat machen kann.“²¹ Während der Vorbereitungen für die Hochzeit – an denen sie sich übrigens kaum beteiligt – scheint von dieser positiven Einstellung gegenüber einer gemeinsamen, den Konventionen entsprechenden Zukunft jedoch nicht viel übrig zu sein, wie sich in einem erneuten Gespräch mit ihrer Mutter zeigt:

[W]enn er [Innstetten, Anm. D.K.] in der Ehe so bleibt, werdet ihr eine Musterehe führen.“

16 Fontane 2002 [1894], S. 114.

17 Während die Tatsache, dass es sich um eine Tochter handelt im Text nicht weiter thematisiert wird, kommentiert Innstetten die Geburt seiner Tochter zunächst mit einem „Du bist ja ein prächtiger kleiner Kerl“, bis er auf die Belehrung „Es ist ein Mädchen, Herr von Innstetten“ mit einem verwirrten „Ach so!“ reagiert (EFFI BRIEST: 00:42:00). Auch über diese Reaktion wird eine Kontrastierung konstituiert, zumal sich Innstetten während der Geburt in seinem Arbeitszimmer, also in topographischer Distanz zu Effi, aufhält und ihre Schreie lediglich aus dem Off zu vernehmen sind.

18 Fontane 2002 [1894], S. 55.

19 Ebd., S. 56.

20 Ebd., S. 36.

21 Fontane 2002 [1894], S. 36.

„Ja, das glaube ich auch, Mama. Aber kannst du dir vorstellen, und ich schäme mich fast, das zu sagen, ich bin nicht so sehr für das, was man eine Musterehe nennt.“

„Das sieht dir ähnlich. Und nun sage mir, wofür bist du denn eigentlich?“

„Ich bin... nun, ich bin für gleich und gleich und natürlich auch für Zärtlichkeit und Liebe. Und wenn es Zärtlichkeit und Liebe nicht sein können, weil Liebe, wie Papa sagt, doch nur ein Papperlapapp ist, nun, dann bin ich für Reichtum und ein vornehmes Haus [...].²²

Eben dieses Schwanken, dieses Hin und Her ist es, was den Konflikt und damit auch die Verhandlung der Frage nach Effis Legitimierung trägt. So kann Effi den Beginn des gemeinsamen Lebens in Kessin wider Erwarten als spannend, apart und damit in Abgrenzung zum alltäglichen Leben in ihrem Heimatraum Hohen Cremmen positiv wahrnehmen, weil es ihrem natürlichen Bedürfnis nach Abwechslung, Abenteuer und Veränderung gerecht wird. Die Tatsache, dass Innstetten sie vor allem Aparten warnt, muss in diesem Kontext als Manifestierung des Konflikts gelesen werden. Erst als das Dasein in Kessin Effi langweilig, weil alltäglich und banal wird, wird es von Innstetten als wünschenswert, weil normiert und damit nicht mehr bedrohlich gesetzt. Effi selbst hingegen kann dieser Entwicklung nichts abgewinnen, wird zunehmend unzufrieden und sehnt sich nach ihrer mit Luft, Licht und Freiheit korrelierten Heimat Hohen Cremmen.

Zu fragen ist nun also, wie der Text die durchaus problematische Existenz der Protagonistin löst. Da ein mit Nicht-Eindeutigkeit korrelierter Zustand als nicht-wünschenswert und vor der Folie eines sich selbst legitimierenden restriktiven Systems als nicht-haltbar gesetzt wird, muss es zwangsläufig zu einer manifesten Grenzüberschreitung Effis und damit zu einem Ereignis im Lotman'schen Sinne kommen. Effi müsste folglich die Grenze von dem als „Übergangsraum“ semantisierten Raum der latenten, jedoch durch Ambivalenz gekennzeichneten und deshalb nicht manifesten Abweichung überschreiten, um sich innerhalb der dargestellten Welt eindeutig zu positionieren. Erst dann bestünde die Möglichkeit, ihre Existenz über die Textposition entweder zu negieren oder zu legitimieren. Im Fall einer Positionierung im semantischen Raum „manifeste Abweichung“ käme es zur Negation, im Falle einer Umkehr, bzw. Einsicht, ergo Anpassung an das System, wäre sie zu legitimieren und zu integrieren.

Abweichung als Lösung? Zur Funktion des Major von Crampas in Literatur und Film

Mit der Einführung der Figur Major von Crampas scheint der Text eine Lösungsmöglichkeit zu etablieren. Crampas, als Frauenheld und Ehebrecher bekannt, selber jedoch Ehemann und Vater von zwei Kindern, taucht nach längerer Absenz aus beruflichen Gründen in Kessin auf. Effi wird über Innstetten mit ihm bekannt und ob-

²² Ebd., S. 33.

gleich das Wissen um seine zu Abweichung / Normverstoß tendierende Art dazu führt, dass sie ihm gegenüber Zurückhaltung und Vorsicht übt, ihn sogar als gefährlich bezeichnet, fühlt sie sich dennoch zu ihm hingezogen. Crampas steht nicht nur für die Möglichkeit eines stets von ihr angestrebten Ausbruchs aus einem defizitären (Ehe-) Leben, sondern auch für die Möglichkeit, die eingangs bereits als Präferenz etablierte Konstellation Gleich-Gleich zu realisieren. Ebenso wie Effi äußert sich Crampas kritisch gegenüber dem herrschenden gesellschaftlichen System und verurteilt jegliche Art von Regelmäßigkeit, Gesetzmäßigkeit und Zwang. Die semantische Nähe der beiden Figuren wird zudem über das Lexem „Spiel“ etabliert. Analog zu Effi weist auch Crampas eine Affinität zum Spiel auf, wie ihm Innstetten bescheinigt wird: „Eine Spielernatur. Er spielt nicht am Spieltisch, aber er hasadiert im Leben in einem fort, und man muss ihm auf die Finger sehen“.²³ Und so ist es innerhalb der Konzeption logisch stringent, dass es zwischen Effi und Crampas zu einer außerehelichen Beziehung kommen kann.

Auch der Film bedient sich wie oben bereits angemerkt der Figur Crampas (Misel Maticevic) als Lösungsmöglichkeit. Hier gilt es jedoch eben nicht, das Problem „Ambivalenz“ zu lösen, da dieses schlichtweg non-existent ist. Statt dessen fungiert die Annäherung an Crampas – insbesondere durch die explizite und ausführliche Visualisierung – der Kontrastierung von Sympathie und Antipathie. Auf zwei Szenen, die für die Filmbedeutung elementar zu sein scheinen, ist hierbei einzugehen.

Crampas, der von den Mitgliedern einer im Film ebenfalls sehr restriktiv eingestellten Kessiner Gesellschaft negativ, weil zu sicher und hochmütig konnotiert wird²⁴, leitet zusammen mit Apotheker Gieshübler die stadtinterne Inszenierung von „Ein Schritt vom Wege“ – ein in der Entstehungszeit des Fontane-Textes durchaus gekanntes Drama. Der liberal gezeichnete Gieshübler zeigt Verständnis für Effis Unzufriedenheit mit ihrem Leben in Kessin – das im Film analog zur Textvorlage als langweilig und gleichzeitig beängstigend semantisiert ist – und die darin artikulierte semantische Nähe zu Effi und Crampas dient der Darstellung einer Symmetrie innerhalb der Figurenkonstellation: Dem durch scheinbare Normeinhaltung und Mäßigung gekennzeichneten Figurendreieck Innstetten – Luise von Briest – Johanna wird das Figurendreieck Effi – Crampas – Gieshübler unmittelbar gegenüber gestellt. Auf die für Fontanes Text signifikanten graduellen Abstufungen innerhalb der Figurenkonstellation wird zugunsten einer unmissverständlichen Polarisierung verzichtet.

So ist es nicht weiter verwunderlich, dass alle drei Figuren an den Theaterproben beteiligt sind, im Zuge derer es zu einem zentralen Dialog zwischen Effi und Crampas kommt. Indem dieser Dialog auf der Bühne und damit in einem expliziten Kunstraum

²³ Fontane 2002 [1894], S. 164.

²⁴ Verwiesen sei auf eine in der literarischen Vorlage nicht erwähnte Szene, in der sich die höheren Kreise der Kessiner Gesellschaft am Strand versammelt haben und gesellschaftspolitischen Small-Talk pflegen. Effi, die sich im Gespräch mit zwei systemkonformen Damen für neue Erziehungsmethoden und –möglichkeiten (Kindergärten) sowie für eine Liebesheirat ausspricht, wird für ihre Äußerungen nicht nur kritisch beäugt, sondern auch mit Kritik an Crampas konfrontiert: Dame: „Glauben Sie auch, dass der Mensch automatisch gut wird, wenn man ihm mehr Freiheiten lässt?“ Effi: „Finden Sie denn, Freiheit ist etwas Schlechtes?“ Dame (mit Blick auf Crampas): „Ich finde, Major Crampas nimmt sich zuviel davon heraus.“ EFFI BRIEST: 00:38:00.

geführt wird, es sich also um die Reproduktion von Kunst handelt, kann der Film die Verhandlung einer für den Film maßgeblichen Konfliktlinie in den fiktionalen Raum und damit in eine Welt des Wünschenswerten verschieben. Effi und Crampas können so öffentlich kommunizieren, was sie in ihrer Realität (die natürlich für den Zuschauer ebenfalls Fiktion ist) zwar bewegt, jedoch qua System nicht ausgesprochen werden darf. Obgleich es sich also eigentlich um einen Dialog zwischen zwei fiktiven Figuren handelt, sind diese auf der Deutungsebene klar als Effi und Crampas selbst identifizierbar:²⁵

Effi: „Haben Sie das auch schon empfunden. So eine leidenschaftlich wehmütige Sehnsucht in die blaue Ferne. Dass man sein Leben fortwerfen und sich ins Ungewisse stürzen möchte. Ich weiß, es rächt sich, wenn eine Frau solche Gedanken in sich aufkommen lässt. Doch wenn man jung ist und in die große weite Welt hinausgeführt wird, um dann in viel schlimmere Grenzen gesperrt zu werden...“

Crampas (vor Effi auf einem Canapee liegend und souflierend): „Da könnte die Sehnsucht...“

Effi: „Da könnte die Sehnsucht...“

Crampas: „...schon mal übermächtig...“

Effi: „Da könnte die Sehnsucht schon mal übermächtig werden und nach der Tat verlangen.“

Crampas: „Ja. Ja, Sie fühlen die Stimme der Natur stärker in sich als die gesellschaftlichen Regeln, die jede Frau zur Sklavin jämmerlicher Vorurteile machen. Warum sollte das Weib nicht frei seinen Neigungen folgen dürfen wie der Mann. Dieser Trieb ins Weite, Regellose, in die Freiheit führt uns an die Tafel des Genusses.“

Effi: „Das geht zu weit, Sie überschätzen mich.“²⁶

Die hier verhandelten zentralen Paradigmen eines mit Jugend konnotierten Verlangens nach Ausbruch und Freiheit sowie die unmittelbar damit verknüpfte Erwartung von Genuss werden schließlich bei der Darstellung des Ehebruchs wieder aufgegriffen. Dass dieser im Film überhaupt als sexueller Akt präsentiert wird, markiert eine massive Abweichung von der Textvorlage. Bei Fontane befindet man sich im entscheidenden Augenblick auf einer gemeinsamen Schlittenfahrt, als es zu folgender Szene kommt:

Effi schrak zusammen. Bis dahin waren Licht und Luft um sie her gewesen, aber jetzt war es damit vorbei und die dunklen Kronen wölbten sich über

25 Neben einer expliziten Verhandlung des Themas Ausbruch und Freiheit manifestiert sich hier ein weiterer für die Bedeutung des Films zentraler Diskurs, auf den in diesem Beitrag eben nur in Bezug auf das Streben nach Emanzipation eingegangen werden kann, der jedoch durchaus Anreiz zur weiteren Diskussion bietet: die sogenannte Gender-Debatte.

26 EFFI BRIEST: 00:49:32.

ihr. [...] Sie fürchtete sich und war doch zugleich wie in einem Zauberbann und wollte auch nicht heraus.

„Effi“, klang es jetzt leis an ihr Ohr, und sie hörte, dass seine Stimme zitterte. Dann nahm er ihre Hand und löste die Finger, die sie noch immer geschlossen hielt, und überdeckte sie mit heißen Küssen“.²⁷

Heiße Handküsse sind hier der einzige Hinweis auf einen Ehebruch – alles weitere bleibt in der Textvorlage Nullstelle und muss vom Leser über implizite Andeutungen abgeleitet werden. Ganz anders verfährt Huntgeburth mit der wohl zentralen Grenzüberschreitung.

Effi erscheint zu einem verabredeten Treffen in einer Ruine in den Dünen. Sie ist alleine, lediglich Rollo, der Familienhund, begleitet sie. Beim Betreten der Ruine werden ihre Hände fokussiert, die langsam und verhalten den Riegel zurückschieben, so dass sie die Ruine betreten kann, die in Licht getaucht ist. Als draußen Schritte vernehmbar werden, versteckt sich Effi, Rollo allerdings läuft auf Crampas zu und verrät ihre Anwesenheit. Effi tritt vor.

Crampas: „Ich hätte nicht gedacht, dass du kommst.“

Effi: „Ich auch nicht. Und ich geh auch gleich wieder.“

Effi macht Anstalten, sich an Crampas vorbei zu drücken, bleibt jedoch stehen. Die beiden küssen und entkleiden sich langsam. Effi wird nackt auf dem Boden liegend fokussiert, bis es zu Intimitäten zwischen den beiden kommt.

Crampas: „Warte. Langsam. Langsam.“ Und als Effi zur Seite blickt: „Schau mich an.“

Auf Crampas Zärtlichkeiten reagiert Effi mit einem wohligen Stöhnen.

Crampas: „Effi, was hast Du?“

Effi (verwirrt): „Was?“

Crampas: „Nichts.“

Effi: „Dieses Gefühl...“

Crampas: „War’s das erste Mal?“

Effi (nickend): „Ist das jetzt Liebe?“

Crampas: „Nein, das ist Freiheit.“

Effi: „Oh Crampas. Nochmal.“²⁸

Über gute fünf Minuten erstreckt sich die Inszenierung des Ehebruchs bei Huntgeburth und bildet damit einen deutlichen Kontrast zu der einzigen weiteren expliziten Visualisierung von Sexualität in der Hochzeitsnacht. Auch hier wird eindeutig polari-

27 Fontane 2002 [1894], S. 181.

28 EFFI BRIEST: 00:58:00.

siert. Hatte sich Innstetten in der Dunkelheit wie ein Tier über seine junge Ehefrau her gemacht und ihr Schmerzen zugefügt, so versteht es Crampas in einem lichtdurchfluteten Raum, sie einfühlsam und zärtlich zu einem noch nie zuvor erlebten Orgasmus zu bringen. Effis deutliche Hinwendung sowie ihre abschließende Aufforderung, den Akt zu wiederholen, bestätigen ihn als wenn auch nicht-normkonformen, so doch auf zwischenmenschlicher Ebene legitimierten Liebhaber. Und eben diese Ebene ist es, die im Film als maßgeblich gesetzt wird. Während der Text die Relevanz des gesellschaftlichen Systems sowie dessen Bestätigung in den Fokus rückt, setzt Huntgeburth einen davon deutlich abweichenden Schwerpunkt: Nicht die Vorstellungen oder Forderungen des Kollektivs bedingen die Bewertung eines Menschen und seines Handelns, sondern dessen legitime Kompetenz, individuelle Entscheidungen treffen zu können. Der im Text zugunsten des Kollektivs entschiedene Konflikt zwischen individuellem Wollen und kollektivem Müssen wird im Film scheinbar zugunsten des Individuums entschieden. Der auf der Bühne lediglich künstliche und zudem als nicht-möglich gesetzte Ausbruch in die Freiheit wird hier zur Realität. Diese Umdeutung Fontanes manifestiert sich insbesondere in der Verhandlung der aus dem Ehebruch resultierenden Konsequenzen. Ein Vergleich der beiden „Texte“ erweist sich auch hier als aufschlussreich.

Gezeigt wurde, dass Effi bei Fontane in Bezug auf die ihr unmittelbar zugeordneten Figuren eine Zwischenstellung einnimmt. Mit dem normkonformen und deshalb legitimierten Innstetten ist sie rechtmäßig, jedoch unglücklich verheiratet. Die außereheliche Verbindung zu dem abweichenden und deshalb gemeinhin negativ gesetzten Crampas hingegen entspricht zwar einem Verstoß gegen den herrschenden Regelkodex, verheißt jedoch Befreiung und Glück. Dass sich Effi für den Normverstoß Ehebruch entscheidet, hat nun auf der Textebene zunächst keine weiteren Folgen als eine auf ihre Figur beschränkte Krise, die wiederum der Konzeption ihrer Person geschuldet ist. So mischt sich ihre anfängliche Freude darüber, in Crampas einen Gleichgesinnten gefunden zu haben und ein Stück der stets angestrebten Freiheit erleben zu dürfen mit dem Bewusstsein für ihre eigene Abweichung. Der zunächst vermeintlich befreiende Ausbruch erweist sich aufgrund der damit verbundenen Notwendigkeit von Geheimhaltung und Lüge als Zustand der Gefangenschaft. Analog zu der normkonformen Ehe wird auch die illegitime Affäre letztlich als mangelhaft, bzw. defizitär vorgeführt:

[S]ie fühlte, dass sie wie eine Gefangene sei und nicht mehr heraus könne. Sie litt schwer darunter und wollte sich befreien. Aber wiewohl sie starker Empfindungen fähig war, so war sie doch keine starke Natur. So trieb sie denn weiter, heute, weil sie's nicht ändern konnte, morgen, weil sie's nicht ändern wollte. Das Verbotene, das Geheimnisvolle hatte seine Macht über sie.²⁹

Die für Effi typische Ambivalenz wird hier mit einem weiteren semantischen Merkmal, der Schwäche, verknüpft. Über dieses Merkmal nimmt der Text nun aber auch

29 Fontane 2002 [1894], S. 190.

eine weitere, signifikante Kontrastierung vor: Sowohl Innstetten als auch Crampas zeigen sich – jeder auf seine Weise – als eindeutig und in ihrer Eindeutigkeit als konsequent und stark. So eliminiert und sanktioniert Innstetten Effi nach ihrer Entlarvung als Ehebrecherin konsequent mit der Begründung, dass er vor dem herrschenden System keine andere Wahl hat und Crampas nimmt ebenso konsequent die Folgen seiner eigenen Abweichung in Kauf, als er von Innstetten zum Duell gefordert wird und dabei zu Tode kommt. Effi hingegen wird hier noch immer als ambivalente Figur inszeniert, die einer derart konsequenten Ausrichtung an eigenen Werten, resp. Wertvorstellungen entbehrt. Einen gemeinsamen Umzug mit Innstetten *vor* der Entdeckung ihrer Affäre nutzt sie zwar, um die nicht normkonforme Beziehung zu beenden. Dies geschieht jedoch aus Angst vor Entlarvung, nicht aber aus Reue für die Tat an sich. Von einer freiwilligen Anpassung an den gesellschaftlichen Kodex, ergo eine Integration ermöglichende Veränderung des eigenen Personenkonzepts, kann folglich keine Rede sein. Und auch wenn ihr von der Textposition zugeschrieben wird, in Berlin „fast [...] ihre frühere Unbefangenheit wiedergewonnen zu haben“³⁰, kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Text das Problem „Effi“ noch nicht gelöst hat.

Abweichung mit Konsequenzen: Effi in der Krise

Merkwürdigerweise nähert sich die Inszenierung Effis im Film in Bezug auf ihren individuellen Umgang mit dem Ehebruch der Konzeption Fontanes an. So eindeutig, selbstbewusst und überzeugt Effi bis zu diesem Zeitpunkt aufgetreten war, so deutlich scheinen jene Szenen, in denen eine Darstellung ihres Umgangs mit den Ereignissen erfolgt, von einem Bruch gekennzeichnet zu sein. Vorgeführt wird eine psychisch labile Effi, die angesichts der Nachricht, dass die Kessiner Kreise um ihr Vergehen wissen, auf der Straße beinahe zusammenbricht. Einen Bruch mit ihrer bisherigen Konzeption markiert auch eine plötzliche, scheinbar unmotivierte und überraschende partielle Hinwendung zu Innstetten. So gibt sich Effi beinahe untröstlich, als Innstetten auf Dienstreise geht und bei seiner Rückkehr zeigt sie sich erleichtert. Signifikanterweise findet diese emotional durchsetzte Begrüßung unmittelbar nach ihrem Beinahe-Zusammenbruch auf der Straße statt.³¹

Im Kontext der Analyse erweist sich diese scheinbare Veränderung Effis als problematisch, da sie sich weder logisch stringent aus der bisherigen Konzeption herleiten oder begründen lässt und es sich zudem lediglich um eine temporäre Veränderung handelt, die letztlich ebenso unmotiviert aufgegeben wird wie sie zuvor eingeführt worden ist. So bleibt die Frage bestehen, mit welchem Ziel Huntgeburth hier einen temporären Bruch innerhalb des Personenkonzeptes vorführt. Die plötzliche Komplexität ihrer Effi mag nicht recht in die ansonsten eher polarisierende Inszenierung passen. Von der ursprünglichen Überzeugung und Stärke Effis ist in den nachfolgenden Szenen zunächst einmal nicht viel zu sehen. Analog zu Fontanes Vorlage nimmt Effi den Umzug nach Berlin als Anlass, neu beginnen zu können. Während jedoch

30 Ebd., S. 206.

31 vgl. EFFI BRIEST: 01:11:50.

der Text die Distanzierung vom mit Normverstoß korrelierten Raum Kessin zunächst mit einer „Rückkehr“ zum ursprünglichen Personenkonzept, ergo zu Heiterkeit und Zufriedenheit verknüpft und das Eheleben dort als funktionsfähiges, Effi und Innstetten also einander annäherbar setzt, ist Berlin im Film ähnlich konfliktgeladen semantisiert wie Kessin. Die Ehe wird auch hier als spannungsgeladen inszeniert und Effis Personenkonzept ist wieder von der ursprünglichen Abneigung gegen Innstetten gekennzeichnet. Darüber hinaus kommt es zu einem als erneute Abweichung zu deutenden Kuss zwischen Effi und ihrem Vetter Dagobert. Die bereits als für den Film konstitutive Entschuldigungsstrategie greift jedoch auch hier wieder zugunsten Effis. Innstetten bezeichnet den von Effi geschätzten Vetter nicht nur abfällig als „komischen Kerl“³², sondern erweist sich in einer der unmittelbar folgenden Szenen auch noch als wenig liebevollen Vater und macht ihr Verhalten somit verstehbar:

Annie rennt ihrem gerade heimkehrenden Vater entgegen und stößt diesen so unglücklich an, dass ihm die Bücher aus der Hand fallen.

Innstetten: „Nicht so ungestüm. Das gehört sich nicht für eine feine Dame.“

Roswitha: „Oh Entschuldigung Herr Rat. Wir sind so aufgeregt wegen der Reise morgen.“ (Gemeint ist die Reise nach Hohen Cremmen, wo Annie ihre Mutter nach deren Kuraufenthalt treffen soll. Anmerkung D.K.)

Innstetten: „Und? Hast du dein Gedicht schon gelernt?“

Annie nickt

Innstetten: „Dann kannst du es mir ja aufsagen.“

Annie: „Mama, wir warten so lange schon, durch Wochen und Tage und Stunden... (Zögern) Ähm. Und Annie springt aus ihren Schuh'n... und ruft Willkommen.“

Innstetten: Tja, da hast du ja noch ein Stückchen Arbeit vor dir. (Lässt Annie stehen)³³

Sowohl in der Literaturvorlage als auch im Film ist Berlin nun aber auch der Ort, an dem Effis Normverstoß entlarvt wird. In beiden Fällen wird die Stadt zum Ort der Sanktionierung Effis und damit auch zur Lösung des jeweiligen Konfliktes. So hat sich der Text der Frage nach einer Legitimierung Effis, bzw. der Problematik eines individuellen Wollens im Rahmen eines kollektiven Müssens zu stellen, während der Film die mittlerweile – und auf wundersame Weise – wieder erstarkte Effi entweder in die Schranken des von ihm entworfenen (pseudo-) realistischen Systems weisen oder eine andere, eine neue Lösung anbieten müsste.

32 EFFI BRIEST: 01:19:18.

33 EFFI BRIEST: 01:20:05.

(Re-) Integration als Lösung: Die Ereignistilgung bei Fontane

Der Blick sei zunächst auf die Vorlage Fontanes gerichtet. Die endgültige Lösung erfolgt hier, nachdem Effis Ehebruch entdeckt und sie dafür mehrfach sanktioniert wird. *Erstens* wird sie des elterlichen Hauses verwiesen. Insbesondere Luise von Briest tritt hierbei als Verfechterin der herrschenden Ordnung auf, während Baron von Briest dem Verweis lediglich zustimmt, weil es die Ordnung eben so vorsieht. *Zweitens* wird die gemeinsame Ehe geschieden. Die Tochter Annie wird Innstetten zugesprochen und seiner Mutter entfremdet. *Drittens* erfolgt ein Ausstoß aus der Gesellschaft. Effi lebt in Berlin allein und von dem Unterhalt ihrer Eltern. Lediglich die frühere Amme Roswitha begleitet sie. *Viertens* ist Effi vom Zeitpunkt der Isolation an von Krankheit gekennzeichnet. Die physische Krankheit wird hierbei als unmittelbare Konsequenz ihrer psychischen Verfassung gesetzt und wird darüber hinaus mit der Absenz von Heimat korreliert. Die gekappte Bindung an Elternhaus und Familie fungiert als eine Ursache für ihren defizitären Zustand. Der Verlust von Beziehung führt für Fontanes Effi in die Krise.

Diese Krise löst der Text schließlich durch einen Akt der Wiedereingliederung Effis. Ihre Tod verheißende Krankheit veranlasst die Eltern, sie wieder in Hohen Cremen aufzunehmen, wo sie letztlich im Kreise der Familie stirbt. An die Rückkehr in den von ihr stets präferierten, weil ihrem Personenkonzept gerecht werdenden, Heimatraum ist nun eine für den Text maßgebliche Veränderung gekoppelt. Effi selbst konstatiert, nicht mehr so zu sein wie früher und ihr werden semantische Merkmale wie beispielsweise verklärt, still und zurückgezogen zugeschrieben, die einen deutlichen Kontrast zu dem eingangs inszenierten Personenkonzept bilden, welches von Heiterkeit, Unbefangenheit und Offenheit dominiert war. Der Naturraum ist nicht mehr Raum des ausgelassenen, aktiven Spiels, sondern wird zum Raum von Passivität und Einsicht. So erkennt Effi ihre gesellschaftliche Schuld an und lässt Innstetten ausrichten, dass dieser in allem Recht gehabt habe. Auch den Verweis aus dem Elternhaus und die Entfremdung ihrer Tochter erkennt sie nun als legitim an, so dass ihre in Berlin noch vorherrschenden Abneigung gegen das System („[I]ch will euch nicht mehr, ich hass euch. [...] Mich ekelt, was ich getan; aber was mich noch mehr ekelt, das ist eure Tugend. Weg mit euch.“³⁴) einer freiwilligen Bereitschaft zu Anpassung und Unterordnung gewichen zu sein scheint. Der durch äußere Bedingungen erzwungene Verzicht auf Bindung / Beziehung kann durchaus als Auslöser für diese Veränderung gelesen werden. Ebenso wie Crampas Tod steht auch Effis Ableben zeichenhaft für die Unmöglichkeit eines erfolgreichen Alleingangs. Abweichung oder auch nur die Tendenz dazu werden grundsätzlich sanktioniert.

Dass Effi ihren eigenen Tod jedoch eher als Befreiung und Erlösung denn als Strafe wahrzunehmen vermag, liegt in der Konzeption des Textes begründet. Die Einsicht der eigenen Schuld bedingt hier nicht nur die Möglichkeit der (Re-)Integration eines abweichenden Subjekts (eine Reintegration, die Crampas verwehrt bleibt, weil er sich als nicht einsichtig erweist), sondern wird zu einer Möglichkeit umgedeutet, versöhnt

und befreit aus dem Leben zu scheiden. Der zunächst von Effi probierte Ausbruch wird von ihr selbst ex post als Irrweg bezeichnet, die Unzufriedenheit über ihrer konventionelle Positionierung innerhalb des Systems als unangebracht gedeutet. Über diese Strategie der Umsemantisierung gelingt es dem Text, Effi als versöhntes und zufriedenes, weil eindeutiges und anpassungswilliges Subjekt aus der dargestellten Welt scheiden zu lassen. Vorgeführt wird also eine Figur, für deren Konzept eben nicht nur eine Tendenz zu Ambivalenz und Ausbruch konstitutiv ist, sondern die sich darüber hinaus auch durch das Potential zu freiwilliger Veränderung auszeichnet. Eben dieses Potential erweist sich als Bedingung für die nun mögliche Reintegration, die für die Tilgung des Konflikts funktionalisiert wird.

Emanzipation als (Pseudo-) Lösung: Die Ereignistilgung bei Huntgeburth

Hat sich im Verlauf der Analyse bereits mehrfach gezeigt, dass der Film durch das Auffüllen von Nullstellen oder die Umdeutung zentraler Daten eine neue, von Fontanes Textaussage deutlich abweichende Bedeutung konstituiert, so wird diese in den Schlussszenen des Filmes manifest. Der Entlarvung Effis als normabweichendes Subjekt folgt zwar auch hier die Sanktionierung auf mehreren Ebenen, Effi wird dabei jedoch vollkommen anders positioniert. Dem Verweis aus dem elterlichen Haus (hier übrigens von einer scheinbar nicht ganz unglücklichen Luise von Briest ausgesprochen) begegnet sie mit Trotz, der Tatsache, in Berlin auf sich selbst gestellt zu sein, mit Stolz. Die im Text für die Konflikttilgung konstitutive Krankheit blendet der Film fast vollständig aus. Statt dessen inszeniert er eine selbstbewusste Effi, die sich ihren Lebensunterhalt als Bibliothekarin verdient, ergo auf die finanzielle Unterstützung ihrer Eltern gut und gerne verzichten kann. Einzig die Entfremdung ihrer Tochter Annie wird als störendes Element in dieser ansonsten als funktionsfähig gesetzte neue und von Unabhängigkeit gekennzeichnete Lebensphase perzipiert. Analog zur Vorlage negiert Effi auch hier die Tugendhaftigkeit der Gesellschaft und spricht sich explizit gegen deren Prinzipien aus. Anders als in der Vorlage entbehrt sie jedoch der für Fontanes Effi so charakteristischen Tendenz zu Unentschlossenheit und Ambivalenz. So bleibt sie der bereits zu Beginn gesetzten und hier fortgeführten Abneigung gegen alles Gesetzmäßige und Regelmäßige treu. Die Tatsache, dass sie sich aufgrund der für den Film spezifischen Polarisierung auch gegen die Verlogenheit einer scheinheiligen Gesellschaft aussprechen kann, wird funktionalisiert, um das, was bei Fontane letztlich als allgemein gültig und wünschenswert bestätigt wird, kritisch zu hinterfragen und als nicht-funktionsfähig zu entlarven. So bezeichnet sie nicht nur Innstetten, sondern auch ihre Eltern als klein, rachsüchtig und grausam.³⁵ Die letzten Minuten des Films müssen als Schlüsselszene für die Verhandlung und Lösung des filmischen Konflikts gelesen werden:

Effi sitzt mit ihren Eltern am Tisch in einem Berliner Café-Haus.

Effi: So, findet er.

Briest: Ja, ein verfehltes Leben. Gewissermaßen.

Luise von Briest: Sein beruflicher Erfolg bedeute ihm nichts mehr. So ungefähr hat er sich ausgedrückt.

Effi: Der Arme, das muss sehr schwer für ihn sein. Er hat ja durchaus Gutes in sich.

Luise: Aber natürlich hat er das.

Effi (mit konzentriertem Blick auf die Mutter): Eben nur so viel wie jemand haben kann, der ohne rechte Liebe ist.

[...]

Briest: Ich habe es jedenfalls gründlich satt, den Großinquisitor zu spielen. Komm einfach wieder nach Hause.

Effi: Nach Hause?

Luise: Für immer.

Effi: Haben sich denn auf einmal eure moralischen Maßstäbe verändert?

Briest: Komm schon. Wenn sie will, kann die Gesellschaft immer ein Auge zudrücken.

Effi zündet sich eine Zigarette an, was ihre Eltern mit einem entsetzten Blick zur Kenntnis nehmen.

Effi: Kann schon sein, dass die Gesellschaft auch mal ein Auge zudrücken kann, Papa. Ich kann das nicht.

Effi steht vom Tisch auf und verlässt ihre Eltern, ohne sich von ihnen zu verabschieden. Sie verlässt das Café-Haus und tritt auf die Straße. Innstet-ten ins Bild gerückt, der seine Kutsche verlässt und auf Effi zu warten scheint. Diese wirft ihm lediglich einen kurzen Seitenblick zu, wendet sich jedoch ab und geht aufrecht und rasch in die Menge auf der Straße. Die Kamera bleibt stehen, Effi entfernt sich und scheint in der Menge aufzugehen. Lediglich der rote Schal ermöglicht es, sie bis zum Schluss zu identifizieren.³⁶

Effi Briest 2009 – eine Selbstverwirklichungsgeschichte?

Keine sterbende, einsichtige Effi. Kein Verlangen nach Beziehung, Bindung und Heimat. Huntgeburths Effi scheint das zu verwirklichen, was sie zuvor bereits mehrfach ex- oder auch implizit angekündigt hat: Sie hat sich von den Vorgaben Fontanes emanzipiert. Einsicht, Unterordnung und Anpassung – Werte, die bei Fontane und im Kontext des historischen Realismus zwangsläufig eine bedeutende Rolle spielten – werden hier wenn überhaupt als Negativfolie für die Konzeption einer neuen, modernen Frau funktionalisiert. Das Verlangen nach Bindung und Beziehung, welches Fontanes Effi in einen Zustand tödlicher Krankheit gestürzt hatte, scheint hier durch ei-

36 EFFI BRIEST: 01:43:43.

nen durchaus gewollten und als funktionsfähig gesetzten Individualismus substituiert zu werden. Effi verzichtet auf eine Rückbindung an Familie und Heimat, von einer Reintegration in die reglementierte Ehe ganz zu schweigen. Huntgeburths Effi kann darauf verzichten, weil ihr Personenkonzept in einer anderen Zeit, in einem anderen Denksystem verortet ist. 2009 ist nicht die Zeit, in der Normeinhaltung und Verzicht bis zur Selbstopferung propagiert oder gar als wünschenswert und damit positiv gesetzt werden. 2009 ist nun einmal die Zeit, in der die Durchsetzung der eigenen Interessen und Bedürfnisse als ranghöchstes Ziel eines Individuums gelten - eine Zeit auch, in der Bindung und Beziehung wenn nicht sogar unnötig, so doch wenigstens austauschbar geworden sind und damit auch eine Zeit, in der die Negation von *commitment* und jeglicher Art der Reglementierung nichts anderes als eine logische Konsequenz des Strebens nach individueller Freiheit ist.

„Aktuell“ sollte die neue Effi sein, konstatiert die Regisseurin selbst in einem Interview³⁷. Eine aktuelle, zeitgemäße Frau – emanzipiert, unabhängig, selbstbewusst und stark. Genau so, wie Fontanes Effi eben nicht ist und auch nicht hätte sein sollen oder dürfen. Der Film führt nun allerdings eine Effi vor, die trotz ihrer grundsätzlichen Konzeption als emanzipierte Frau diesem Ziel nicht gerecht wird. Zwar verhelfen Polarisierung und die damit verbundene Sympathienlenkung dazu, das streng reglementierte Normensystem als scheinheiliges und damit nicht funktionsfähiges zu entlarven, so dass Effi und ihr Verhalten schließlich verstehbar gemacht und positiv gesetzt werden können. Allerdings wirft die daran gekoppelte Inszenierung Fragen auf, die der Film nicht zu beantworten vermag. Unklar bleibt beispielsweise, warum Effi, Innstetten, Crampas und Co an einem pseudo-historischen Setting im Kleidungsstil des ausgehenden 19. Jahrhunderts herumlaufen, wenn es doch um die Verhandlung eines Problems des fortgeschrittenen 20., bzw. 21. Jahrhunderts geht. Darüber hinaus stellt sich dem Rezipienten zwangsläufig die Frage, ob die neue Effi mit ihrem modernen Personenkonzept tatsächlich erfolgreich ist. So vermag sie sich zwar von all dem zu lösen, was in ihrem bisherigen Leben mit Bindung korreliert war (selbst auf ihre Tochter Annie verzichtet sie), dies als tatsächlich funktionsfähigen Individualismus zu interpretieren käme jedoch einem logischen Trugschluss gleich. Vorgeführt wird letztlich nämlich nur der Schritt in die freiwillige Beziehungslosigkeit/ Isolation, über die Zukunft dieses neuen Konzepts schweigt sich der Film jedoch aus. Die Schlusszenen dürfen aus diesem Grund weniger als Lösung an sich gelesen werden, sondern gleichen eher dem Ausprobieren einer möglichen Lösung, ohne dass man, resp. Effi sich dessen Erlösungspotentials jedoch gewiss sein kann. Da Selbstverwirklichung als solche folglich gar nicht vorgeführt wird, sondern sich die Inszenierung auf die Andeutung einer möglichen, jedoch nicht notwendigerweise geglückten Selbstverwirklichung beschränkt, kann von einer „läppischen Selbstverwirklichungsgeschichte“, wie Mar-

37 Vgl. hierzu das unter Extras angeführte Interview mit Hermine Huntgeburth auf der Kauf-DVD, in dem Huntgeburth konstatiert, mit ihrer Verfilmung die Emanzipationsgeschichte einer jungen Frau darstellen zu wollen, die durch äußere Entscheidungsparameter ihres Glückes beraubt worden ist und sowohl ihre Sexualität als auch das entdeckt, „was sie im Innersten ausmacht“ – zwei Aspekte, die bei Fontane letztlich eben nicht über einen Emanzipationsakt verhandelt werden. Interessant an diesem Interview ist ferner, dass Huntgeburth Innstetten zwar zuschreibt, ein ambivalenter und „komplizierter Charakter“ mit „Tiefe“ und „einem Geheimnis“ zu sein, diese Komplexität in der Inszenierung jedoch keinerlei Niederschlag zu finden scheint.

tenstein urteilt, kaum die Rede sein. Schlussendlich scheint die moderne Effi eben dem verhaftet zu bleiben, was Fontanes Effi durch ihren positiv gesetzten Tod zu überwinden vermag: Einer ungewissen Zukunft, die sowohl zum Scheitern verurteilt als auch von Erfolg gekrönt sein kann. Mag diese Konzeption auch den Zeitgeist treffen, eine tatsächliche Lösung des Konflikts ist es nicht. Arme Effi...

Literatur

Fontane, Theodor (2002) [1894]: Effi Briest. Stuttgart.

Krah, Hans (1999): Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* Nr. 1–2. S. 3–12.

Lotman, Jurij M (1993) [1972]: Die Struktur literarischer Texte. München.

Martenstein, Harald (2009): Zehn Minuten mit... Effi Briest. Harald Martenstein sieht mit Schrecken, wie ein Klassiker zum seichten Fernsehspiel mutiert:
<http://www.zeit.de/online/2009/08/martenstein-berlinale-7:>, S. 1 (gesehen am 03.06.2012).

Titzmann, Michael (1983): Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung. In: Richter, Karl/ Schönert, Jörg (Hg.). *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess*. Stuttgart. S. 98–131.

Titzmann, Michael (1989): Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Band XCIX. S. 47–61.

Titzmann, Michael (1993)[1977]: *Strukturelle Textanalyse*. München.

Wünsch, Marianne (2007): *Realismus (1850-1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Kiel.
http://www.wulfmansworld.com/Kinocharts/Kinocharts_2009