

Florian Hartling

**»Fassbinder, der als Regisseur permanent anwesend ist«**

**»Effi Briest« in Fassbinders Film »Fontane Effi Briest«- Vergleich zwischen Text  
und filmischer Lektüre**

Zitation:

Hartling, Florian, 2001: »Fassbinder, der als Regisseur permanent anwesend ist«.

<<http://www.hartling.org/publications/fassbinder.pdf>>

Florian Hartling

MLU Halle-Wittenberg

Medien- und Kommunikationswissenschaften

06099 Halle

Tel. 0345 – 55 23 588

E-Mail: [florian@hartling.org](mailto:florian@hartling.org)

WWW: <http://www.hartling.org/>

## Inhalt

1. Einleitung.....	3
2. Filmischer Lesevorgang .....	4
3. Fassbinders Interpretation.....	5
4. Verfilmung als Destillat.....	7
5. Darstellung der Hauptpersonen.....	9
5.1. Effi Briest .....	9
5.2. Geert von Innstetten .....	10
6. Erzähltechnik im Film .....	11
7. Exemplarische Verdeutlichung der Mittel Fassbinders: »Innstettens Rückkehr aus Berlin« .....	13
7.1. Personenkonstellation .....	13
7.2. Raumgestaltung .....	14
8. Resümee: Ist der Film verständlich, wenn man den Roman nicht kennt?.....	15
9. Quellen- und Literaturverzeichnis .....	17
9.1. Quellen .....	17
9.2. Literatur.....	17
Anhang .....	18
A Ausschnitt aus der »Rückkehr«-Szene im Roman .....	18
B Ausschnitt aus der »Rückkehr«-Szene in der Fassbinder-Verfilmung.....	19
C Analyse der »Rückkehr«-Szene .....	20

## 1. Einleitung

Fassbinders Film »Fontane Effi Briest«<sup>1</sup> stellt den vorläufig letzten einer Reihe von insgesamt vier Verfilmungen<sup>2</sup> des Fontaneschen Romans dar, der in der Forschung allgemein als der gelungenste, aber auch anspruchsvollste angesehen wird. Im folgenden möchte ich Argumente zusammentragen, die diese Auffassung untermauern können. Im speziellen gehe ich dazu auf die – mittlerweile anerkannte – These ein, dass Fassbinders Film keine »traditionelle« Literaturverfilmung darstelle, sondern als »filmischer Lesevorgang«<sup>3</sup> anzusehen sei. Diese Grundthese möchte ich an einigen ausgewählten Kennzeichen des Films auf ihre Plausibilität testen: Fassbinders Interpretation, Verfilmung als Destillat, Darstellung der Hauptpersonen Effi und Innstetten sowie die Erzähltechnik im Film. Mit Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden Platz können diese Ausführungen nur skizzenartig erfolgen, trotzdem sollten die grundlegenden Positionen der Forschung deutlich werden.

Anhand der Szene »Innstettens Rückkehr« möchte ich schließlich Fassbinders Mittel exemplarisch verdeutlichen sowie die Unterschiede zwischen Roman und Film herausarbeiten. Diese knappe Analyse soll zum einen noch einmal der Überprüfung der Grundthese dienen, zum anderen aber auch die Regiekunst Fassbinders verdeutlichen: Diese scheint meines Erachtens nahezu idealtypisch in dem kurzen zweiminütigen Ausschnitt auf. Im Anhang habe ich zur Illustration der Argumente die entsprechende Textpassage aus dem 21. Kapitel des Romans sowie das Transkript des Filmausschnittes abgedruckt. Außerdem findet sich dort auch eine sehr ausführliche Filmanalyse der Szene, welche die kurze Analyse in der Arbeit ergänzen und unterstützen soll.

Abschließend möchte ich im Resümee die Ausgangsthese wiederum aufnehmen und sie im Rahmen der Frage einschätzen: Ist Fassbinders Film auch verständlich, wenn man Fontanes Roman nicht kennt?

---

<sup>1</sup> Fontane Effi Briest. Spielfilm. BRD 1972-74, Tango Film. 35mm-Film, s/w; Länge: 135 Min.  
Buch und Regie: Rainer Werner Fassbinder  
nach dem Roman von Theodor Fontane  
mit Hanna Schygulla, Wolfgang Schenck, Ulli Lommel, Irm Hermann, Karlheinz Böhm  
Prädikat: besonders wertvoll.  
Internet Movie Database. <<http://german.imdb.com/>>

<sup>2</sup> Die anderen Verfilmungen sind: »Der Schritt vom Wege« (Gustaf Gründgens, Deutschland 1939), »Rosen im Herbst« (Rudolf Jugert, BRD 1955), »Effi Briest«, (Wolfgang Luderer DDR 1968).

Leider kann ich nicht näher auf das Problem der Literaturverfilmung an sich eingehen. Knappe Hinweise müssen mangels Zeit und Platz genügen. Die angegebene Literatur führt weiter in die Thematik ein, außerdem sei – vorerst – auf das breite Angebot an Arbeiten verwiesen, die sich sehr intensiv mit der spannungsgeladenen Beziehung zwischen Literatur und Film auseinandersetzen.

## 2. Filmischer Lesevorgang

Mit »Fontane Effi Briest« grenzte sich der avantgardistische Regisseur Fassbinder gegen ›traditionelle‹ Literaturverfilmungen, wie z.B. Luderers »Effi Briest«-Film (DDR 1968), deutlich ab.<sup>4</sup> So ging es ihm nicht vorrangig um eine direkte Überführung der Romanhandlung in das filmische Bild, um eine ›authentische‹ Nach- oder Neuerzählung, durch die der Film an die Stelle des Romans treten könnte. Fassbinder war der Auffassung, dass die Geschichte Effi Briests eigentlich »fast jeder schon [kennt]«<sup>5</sup>, weswegen sie nicht noch einmal erzählt werden musste.

Statt dessen setzt der Regisseur einen ›filmischen Lesevorgang‹ in Szene, der die Abschnitte des Romans herausheben soll, die ihm, Fassbinder, als Leser wichtig waren. Fassbinder kommentiert und interpretiert den Stoff, indem er solche Erzählpassagen in Szene setzt, die geeignet scheinen, sein Generalthema zu illustrieren. Mit einer Fülle von Signalen und verfremdenden Inszenierungstechniken wird der interpretatorische Charakter des Films immer wieder betont. Der Rezipient wird immer wieder dazu angehalten, die Bilder nicht als Abbild einer fiktiven Welt zu lesen, sondern als Abbildungen von Interpretamenten. Wolff bringt diesen Unterschied auf die treffende Formel:

Bietet Luderer also seinem Publikum eine Effi Briest anstelle des Romans, so führt Fassbinder im filmischen Medium vor, wie er zu einem bestimmten Zeitpunkt Fontanes Roman gelesen hat.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Lohmeier, Anke-Marie: Symbolische und allegorische Rede im Film. Die Effi Briest-Filme von Gustav Gründgens und Rainer Werner Fassbinder. In: Text + Kritik, Sonderband 1989, S. 233.

<sup>4</sup> In der Forschung wird gerade Luderers Film immer wieder als besonders prägnantes Beispiel für eine konservative Literaturverfilmung als *Leseersatz* angeführt. Deshalb erfreut sich gerade der Vergleich der beiden jüngeren »Effi Briest«-Filme einer gewissen Beliebtheit. So z.B.: Jürgen Wolff: Verfahren der Literaturrezeption im Film, dargestellt am Beispiel der Effi Briest-Verfilmungen von Luderer und Fassbinder. In: Der Deutschunterricht 33,4 (1981), S. 47-75.

<sup>5</sup> In einem Interview mit Corinna Brocher: Fassbinders Fontane. Der Regisseur verfilmt den Roman »Effi Briest«. Der Tagesspiegel. Berlin (West). 11.02.1972. Zit. n. A.a.O., S. 55.

<sup>6</sup> A.a.O., S. 56.

Fassbinders Inszenierungskonzept zielt darauf ab, den Realitätseindruck des Kinos zu zerstören und dessen Zwang zum Naturalismus zu entgehen. Dies erreicht er zum einen durch eine ›antirealistische‹ Schauspielführung, in der die schauspielerische Mimesis unterdrückt wird: starres Bewegungsverhalten der Figuren, monotone Sprechweise, usw. Zum anderen gelingt ihm dies durch eine ›antirealistische‹ Raumaufteilung: Deren Ausstattung passt sich den Bedürfnissen der Fassbinderschen Sinnkonstitution an, wodurch z.B. Ausstattungsdetails je nach Bedarf vom Schlafzimmer in den Salon und zurück wechseln. Mit Anke-Marie Lohmeier tritt an die Stelle der erzählerischen Illusionierung von Wirklichkeit die Allegorie.<sup>7</sup>

›Traditionelle‹ Literaturverfilmungen beziehen den Zuschauer durch verschiedene Methoden, die unter dem Stichwort ›identifikatorisches Kino‹ zusammengefasst sind, in das Handlungsgeschehen ein. Sie ermöglichen ihm eine Identifikation mit dem Geschehen, was zu einem hohen Unterhaltungswert führt. Fassbinder dagegen nimmt den Zuschauer bewusst aus der Handlung heraus und setzt filmische Mittel ein, die zu einer ständigen Distanzierung und Reflexion im Brechtschen Sinne zwingen: der Verzicht auf den Farbfilm, die atavistischen Inserts, die Kommentare aus dem Off.<sup>8</sup>

### 3. Fassbinders Interpretation

Der filmische Lesevorgang soll Fassbinders Generalthema, *seine* Interpretation des Romans illustrieren. Diese Interpretation gibt der Regisseur bereits im barocken Titel seines Films an:

»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.«<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Vgl. Lohmeier (Anm. 3): Ebenda.

<sup>8</sup> Vgl. Wolff (Anm. 4): A.a.O., S. 57. Leider kann ich an dieser Stelle nicht ausführlich auf Brechts Theorie des epischen Theaters und deren Auswirkungen auf die Filmkunst der BRD in der Nachkriegszeit eingehen. Es würde meines Erachtens lohnen, Fassbinders Film auch auf den Einfluss Brechts zu untersuchen, wie es z.B. Sebastian Pfau in seiner Magisterarbeit über das frühe Fernsehspiel des Brecht-Schülers Monk vorgeführt hat. (Sebastian Pfau: Das frühe Fernsehspiel Egon Monks. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Halle 2000.) Damit möchte ich Helmut Schanze widersprechen, der die Auffassung vertritt: »Ob Fassbinder Brechts Kunst erreicht, sei dahingestellt« (Schanze, Helmut: Fontanes Effi Briest. Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Maria Fassbinder. In: Literatur der Massenmedien. Demontage von Dichtung? Hrsg. v. Friedrich Knilli u.a. München: Carl Hanser 1976. S. 137.) Natürlich bin ich mir dabei bewusst, dass ein einfacher *direkter* Vergleich zwischen Theater- und Filmregisseur unangemessen wäre.

<sup>9</sup> Zur besseren Lesbarkeit habe ich das Versformat des Untertitels aufgelöst. Korrekt lautet er: »Fontane / Effi Briest / oder / Viele, die eine / Ahnung haben / von ihren Möglich- / keiten und / ihren Bedürf- / nissen und trotz- / dem das herrschende System in ihrem Kopf / akzeptieren / durch ihre Ta- / ten und es so- / mit festigen / und durchaus bestätigen.«

Mit dieser einzigen zusammenhängenden Textstelle, die nicht dem Roman entstammt, zitiert Fassbinder eine Theater-Tradition, die sich vom ›Barockdrama‹ bis hin zum ›Epi-schen Theater‹ spannt.<sup>10</sup> Für Schanze macht die Emblemstruktur des Titels

deutlich, daß hier im Rahmen eines fixierten Normsystems ein »Bild« gefunden ist (»pictura«), dem eine lehrhafte »subscriptio« beigefügt werden kann.<sup>11</sup>

Jedoch verweist Claudia Gladziejewski darauf, dass das Motto nicht als eindeutiger Ap-pell an den Zuschauer zu verstehen wäre. Sie führt überzeugend aus, dass der distanziert vorgetragene Titel vielmehr eine Diagnose Fassbinders darstelle, welche sich mit einer Aussage des Regisseurs decke:

Der Fontane hat, ähnlich wie ich, eine Sicht der Welt, die man sicherlich verur-teilen kann, nämlich, daß die Sachen so sind wie sie sind und daß man sie so schwer verändern kann. Obwohl man begreift, daß man sie verändern müsste, setzt irgendwann mal die Lust aus, und man beschreibt sie dann nur noch.<sup>12</sup>

In diesen Ausführungen zu seiner und Fontanes Erzählmotivation klingt eine gewisse Resignation an, und sie zeigen, dass Fassbinder sich und Fontane durchaus mit einbe-zieht in die Gruppe der »vielen, die das System festigen«.

Die »Anklage« richtet sich für Lohmeier »global gegen die Gesellschaft als ganze und ihre Verkrustungen«.<sup>13</sup> Demnach erwiese sich »Fontane Effi Briest« als Kind der 68'er-Generation: Diese hatte gegen jene Verkrustungen angekämpft und musste zu Beginn der 70'er Jahre feststellen, dass sich die repressiven Kräfte der Gesellschaft als stärker erwiesen. Das daraus resultierende Gefühl von Ohnmacht und Vergeblichkeit sowie der offensichtliche Utopieverlust führte zu einer Flucht in Selbstmitleid, welches sich im Film niederschläge.<sup>14</sup>

Fassbinders Programm ist Gesellschaftskritik, die er vor allem über die Figur der Effi vor-trägt. Dazu setzt er sein Material sehr gezielt ein: Obwohl er sich relativ strikt an den

---

<sup>10</sup> Auch dies stellt eine Methode Brechts dar. Er wollte damit erreichen, dass sich die Zuschauer nicht mehr darauf konzentrieren, *was* in einer Handlung passiert, sondern *wie* es geschieht. Eine ähnliche Inten-tion ist meiner Ansicht nach auch bei Fassbinder erkennbar.

<sup>11</sup> Schanze (Anm. 8): Ebenda.

<sup>12</sup> Brocher (Anm. 5): Ebenda. Zit. n. Gladziejewski, Claudia: Dramaturgie der Romanverfilmung. Systema-tik der praktischen Analyse und Versuch zur Theorie am Beispiel von vier Klassikern der Weltliteratur und ihren Filmadaptionen. Alfeld: Coppi 1998, S. 68.

<sup>13</sup> Lohmeier (Anm. 3): A.a.O., S. 237.

<sup>14</sup> Vgl. Ebenda.

Fontaneschen Text hält, erweisen sich seine Kürzungen von diesem Programm bestimmt.

#### 4. Verfilmung als Destillat

Eines der Grundprobleme der Literaturprobleme stellt, neben dem ›Medienwechsel‹ von Text zu Bild, die Notwendigkeit dar, die Textvorlage zu kürzen. Dies liegt vor allem darin begründet, dass ein Film viel langsamer ›läuft‹ als ein Roman und innerhalb der üblichen 90 Minuten bei weitem nicht die Komplexität eines Romans ›untergebracht‹ werden kann. Fassbinder musste also, wie jeder Drehbuchautor, den Roman zunächst kondensieren. Diese Kürzungen folgen dem Programm des Untertitels, stehen also im Dienst einer ganz bestimmten Sicht des Romans: Fassbinders Lektüre. Der Regisseur versucht, in seinem Sinne den ›Geist‹ Fontanes herauszudestillieren. Allerdings wird in der Verfilmung ein besonders hohes Maß von Authentizität angestrebt: Der Film *zitiert* den Roman und stellt, von Schreibfehlern und minimalen Abweichungen abgesehen, nahezu Wort für Wort ›puren Fontane‹ dar.<sup>15</sup>

In seiner Verfilmung folgt Fassbinder der Chronologie Fontanes und räumt – prozentual gesehen – den einzelnen Handlungsabschnitten ähnlich viel Raum ein. Gerade durch die detailgetreue Darstellung der kleinen Ereignisse im handlungsarmen ersten Teil der Kessin-Handlung kommt er dem Roman näher als die anderen Verfilmungen. Gladziejewski zeigt jedoch nachvollziehbar auf, dass trotzdem einige Verschiebungen der Aussage in der Bearbeitung enthalten sind: So verlagere Fassbinder die Grundstimmung im Kessiner Haus sowie die Motivation zum Ehebruch für Effi von Langeweile zu Angst. Dies sieht sie vor allem in den düsteren und einschüchternden Figuren Innstettens und Johannas begründet. Darüber hinaus würde die Betonung des Verjährungsgesprächs zwischen Innstetten und Wüllersdorf, das quasi ungekürzt übernommen wird, auf Kosten der im Roman sorgfältig entwickelten Entspannung im Eheleben von Effi und Innstetten gehen. »Das Zurückdrängen dieser positiven Entwicklung entspricht«, so Gladziejewski überzeugende Einschätzung, »durchaus der Fassbinderschen Erzählabsicht«<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Vgl. Schanze (Anm. 8): A.a.O., S. 134.

<sup>16</sup> Gladziejewski (Anm. 12): A.a.O. S. 65.

Der Regisseur folgt Fontane auch, indem er die äußerlich wichtigen Ereignisse, wie Verlobung oder Hochzeit, die z.B. in der Luderer-Verfilmung sehr ausführlich entwickelt werden, nur streift und sich nicht vor Abschnitten handlungsarmer Reflektion scheut. Statt dessen schildert der Film vor allem die zentralen Wendepunkte in Effis und Innstettens Leben<sup>17</sup> sowie das thematisch zentrale Verjährungsgespräch. Diese Sicht dient aber nur vordergründig einer Konzentration auf die für Effis Entwicklung relevante Handlungen. Statt dessen wird deutlich, dass die Kürzungen und Veränderungen Fassbinders nach programmatischen Gesichtspunkten erfolgten: Sie lassen Innstetten als kalten, rücksichtslosen und kleinherzigen Ehemann erscheinen. Dies gefährdet jedoch die Geltungsfähigkeit des gesellschaftskritischen Sinnmodells, weil Effis Schicksal als Folge einer falschen Partnerwahl missverstanden werden kann.<sup>18</sup>

An den Inserts lässt sich besonders gut Fassbinders programmatische Arbeitsweise erkennen: Bildeten diese während der Stummfilmzeit noch ein zum Verständnis notwendiges Beiwerk, wirken sie im Tonfilm dagegen atavistisch. Sie stellen, ähnlich wie der Verzicht auf Farbe, einen stilistischen Kunstgriff dar, der den Film strukturiert und konzentriert. Die Inserts sind in ihren medialen Möglichkeiten bewusst auf das Medium Schrift reduziert, in altdeutschen, schwarzen Lettern auf weißem Grund. Sie stellen Fassbinders ›Lesefrüchte‹ dar und vermitteln konzentriert die ihm wichtigen Ergebnisse seiner Romanlektüre: Dabei handelt es sich um Sätze, die ihm besonders auffielen oder einleuchteten, die aber auch gleichzeitig dem Rezipienten eine bestimmte Interpretation nahe legen. Dabei wird deutlich, dass der Leser Fassbinder vor allem Effis Beobachtungen und Einsichten notiert. So erscheint ihre Erkenntnis in den gesellschaftlich sanktionierten »Angstapparat aus Kalkül« als einziges Insert doppelt. Fassbinder, so wird an diesem künstlerischen Mittel mehr als offensichtlich, macht die Figur der Effi zum Medium seiner eigenen Mitteilung.<sup>19</sup>

Trotz der ›literarischen Texttreue‹, die die jüngste Verfilmung »Effi Briests« von ihren Vorgängern abhebt, existieren also entscheidende Unterschiede zwischen der Vorlage

---

<sup>17</sup> Gladziejewski bezeichnet diese Wendepunkte als *Kardinalfunktionen* und führt insgesamt vier auf: 1. Innstettens Heiratsantrag, Umzug nach Kessin, 2. Crampas bezeichnet Innstetten Effi gegenüber als Erzieher, Beginn der Affäre, 3. Innstetten berichtet Effi von seiner Versetzung, Ende der Affäre, 4. Innstetten entdeckt die kompromittierenden Briefe und erwägt die Notwendigkeit eines Duells. (Vgl. A.a.O., S. 65f.)

<sup>18</sup> Vgl. A.a.O. S. 67.

<sup>19</sup> Vgl. Schanze (Anm. 8): A.a.O. S. 135f.



und der destillierten Bearbeitung. Besonders herauszuheben ist dabei noch einmal die Tatsache, dass diese Veränderungen vor allem allein auf Textkürzungen beruhen. Plausibel erscheint jedoch auch Schanzes Hinweis auf die Modifikationen, die sich aus der Überführung des Textes in ein Drehbuch ergeben.<sup>20</sup>

## 5. Darstellung der Hauptpersonen

Wurde im letzten Abschnitt der filmische Lesevorgang Fassbinders unter dem Aspekt der Destillierung des Romans betrachtet, also vornehmlich auf der Ebene des Textes, soll der Focus nun auf die Leistung der Schauspieler verlagert werden. Aus Platzgründen wird nur auf die beiden Hauptpersonen Effi und Innstetten eingegangen, für ausführlichere Analysen der anderen Figuren sei auf Gladziejewski verwiesen, auf die ich mich auch im folgenden beziehe.

### 5.1. Effi Briest

Die Effi-Darstellung von Hanna Schygulla entspricht kaum dem temperamentvollen Romanvorbild: Sie wirkt in Mimik, Gestik und Sprache jederzeit beherrscht und maßvoll. Dadurch widersprechen die im Film übernommenen Zitate über Effi gelegentlich dem Gezeigten, was zu regelrechten ›Wort-Bild-Scheren‹ führen kann: Zu Beginn des Filmes umarmt Effi ihre Mutter sanft und vorsichtig, worauf diese sie, mit Fontanes Worten, »wild« und »leidenschaftlich«<sup>21</sup> schilt. Fassbinders Effi verfügt über ein größeres Urteilsvermögen, weshalb sie reifer und erwachsener wirkt. Damit wird die kindliche Unüberlegtheit als Motiv für Effis Verhalten ausgeschaltet. So erscheint sie noch mehr als passives Opfer männlichen Machtwillens als im Roman. Fassbinder betont darüber hinaus einseitig die Passagen, in denen deutlich wird, dass sie unter ihrer Ehe leidet. Das

---

<sup>20</sup> In seinem Aufsatz plädiert Schanze für die Nutzung der Drehbuchanalyse zur Untersuchung des Filmes. Dies kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, jedoch sei knapp auf die Unterschiede zwischen Roman und Drehbuch, laut Schanze, verwiesen: Während im Roman nur der »Kanal« des Erzählens, des Wortes, verwendet wird, arbeite ein Drehbuch mit bis zu vier »Kanälen« der Mitteilung: 1. in Szene gesetzter Dialog, 2. gestisch-mimische Elemente, 3. Erzähler im *off*, 4. schriftliche Mitteilung (Insert). Dazu käme als zusätzliche Technik der Veränderung des Ausgangstextes eben die völlige Streichung von Textteilen. (Vgl. A.a.O., S. 134.) Gladziejewski weist in Ergänzung auf den fünften »Kanal« der Musik hin, dem bei Fassbinder eine besondere Bedeutung zukäme. (Vgl. Gladziejewski (Anm. 12): A.a.O., S. 89. Anm. 119.)

<sup>21</sup> Theodor Fontane: Effi Briest. In: Theodor Fontane. Romane und Erzählungen. Berlin, Weimar: Aufbau 1973. S. 9.

Handeln Innstettens ihr gegenüber erscheint als kalkulierte, seelische Grausamkeit, was Fassbinder zur gezielten Sympathiesteuerung nutzt.

Die Effi im Film erscheint ruhiger, reiner, unschuldiger und reifer als die Romanprotagonistin. Fassbinder interpretiert kindliche in moralische Unschuld um, was insbesondere auf Innstetten ein schlechtes Licht wirft. Die Kritik wird aus dem Allgemeingesellschaftlichen in das Persönliche verlagert.<sup>22</sup>

## 5.2. Geert von Innstetten

Fassbinders Interpretation Innstettens folgt einer Interpretationstradition des Romans, die in der Figur nur den pedantischen Karrieristen und die Exekutionsmaschine eines unmenschlichen, reaktionären Systems sieht. Bereits optisch wird seine Strenge und Pedanterie deutlich: Die von Wolfgang Schenck gespielte Figur ist eine Erscheinung von düsterer Schwere, die sich durch korrekte Kleidung, gepflegtes Äußeres und einen kalten, emotionslosen Blick auszeichnet. Schenks Innstetten wirkt unnahbar und misstrauisch, ein Eindruck, der durch das Fehlen jeglicher Mimik, vor allem jedes Lächelns oder Lachens erzeugt wird. Besonders auffallend ist sein unterschwellig aggressiver Blick, der von der Kamera oft mehrere Sekunden lang fokussiert wird.

Aus dem Roman wurden gezielt diejenigen Repliken ausgewählt, die einen Eindruck von Zwielftigkeit entstehen lassen. Romanstellen, die Innstetten als liebevollen, geduldigen und zärtlichen Ehemann zeigen, fielen Streichungen zum Opfer. Das Fehlen jeglichen Humors in der Verfilmung – und damit auch selbstironischer Momente in der Figur Innstetten – stellt die einschneidenste Veränderung von Inhalt und Ton der Vorlage dar. So sind aus Innstettens Unzufriedenheitsmonolog am Ende des Romans die selbstironischen Passagen bei Fassbinder ganz gestrichen. Auch von zwei längeren Reue-Monologen Innstettens bleibt im Film nichts erhalten. Fontanes Bemühungen, die ambivalente Figur Innstetten durchaus differenziert zu zeichnen, wird somit konterkariert. Teilweise verändert allein Schencks strenge, unnachgiebige Vortragsweise komplett die Bedeutung von Dialogen, die wortwörtlich übernommen wurden. Bei Fassbinder fungiert Innstetten als Personifikation dessen, was der Regisseur an der Gesellschaft kritisiert.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. Gladziejewski (Anm. 12): A.a.O., S. 71-73.

<sup>23</sup> Vgl. A.a.O., S. 73-75.

## 6. Erzähltechnik im Film

Fontanes dialog- und handlungstragende Erzählweise scheint sich in besonderem Maße für den Film zu eignen. In seiner Verfilmung setzt Fassbinder die ausgewählten Handlungen und Dialoge so textgetreu um, wie kein anderer der Regisseure vor ihm. Allerdings wirkt er durch seinen literarisierten Inszenierungsstil der Unmittelbarkeit filmischen Erzählens entgegen. Die Filmfiguren stellen ›lebende Bilder‹ dar, sie spielen nicht, sondern *lesen* die Texte. Aus dem Off trägt Fassbinder selbst ›voice-over‹-Erzählpassagen vor, zu denen die Protagonisten bewegungslos verharren, als ob sie zuhören würden. Briefpassagen werden in großem Umfang von den jeweiligen Darstellern im Off gelesen, was gemeinhin als ›unfilmisch‹ gilt. Damit wird die Aufmerksamkeit ganz auf das Gelesene gelenkt, die Statik solcher ›Tableaux‹ stellt ein wesentliches Stilelement des Films dar.

Im Gegensatz zur filmischen Konvention wird dem Zuschauer immer wieder vor Augen geführt, dass hier *erzählt* wird und dass Dialoge vor allem der Informationsübermittlung dienen. Gleichzeitig verfremdet Fassbinder das Gezeigte, um eine Distanzierung beim Zuschauer zu erreichen. Auf der wortsprachlichen Ebene erreicht der Regisseur die Desillusionierung des Zuschauers durch vier wesentliche Eingriffe in die Romanvorlage, die auf Kürzung und sprachlicher / mimischer Darstellung beruhen:

1. Entfernung von Humor und Ironie aus den Dialogen,
2. Verzicht auf poetisch verklärende und vorausdeutende Elemente der Vorlage,
3. Verzicht auf für andere Verfilmungen typische Dramatisierung von Szenen, die im Roman nur beschrieben werden (Verlobungsfeier)
4. Reduktion von Fontanes komplizierten Satzgefügen, die verschiedene Deutungen ermöglichen, durch prägnante Einzelaussagen, Inserts, teilweise Entstellung von Zitaten<sup>24</sup>

Auf der bildsprachlichen Ebene lässt sich das Phänomen feststellen, dass sich Bild und Text gegenseitig denunzieren, wie im oben erwähnten Ausruf Frau Briests »Nicht so wild, Effi, nicht so leidenschaftlich.«<sup>25</sup>. Hier scheint Fassbinder dezidiert keine Illustrationen anzubieten, sondern zwei völlig divergente Informationsstränge geben zu wollen: den Fontaneschen Text, der fast immer Zitatcharakter aufweist, und eine optische In-

---

<sup>24</sup> Vgl. A.a.O., S. 87f.

szenierung, die diesem Text entgegenläuft. Es wird deutlich, dass Fassbinder nicht einfach ›illustriert‹, sondern nur mit der ›Außenhaut‹ arbeitet, wie es Eva Schmid ausdrückt: Was hinter den Fassaden der ›lebenden Bilder‹ geschieht, muss der Zuschauer aus den Indizien im Text schließen. Das Bild dient hier als Ergänzung des Textes, nicht als dessen Wiederholung, der Rezipient muss die Mitteilungen aus beidem zusammenführen, um die Aussage des Filmes zu verstehen.<sup>26</sup>

Indem Fassbinder die Fontanesche Erzähltechnik offen legt und ihre distanzierenden Elemente verstärkt, betont er seine eigene Leserrolle. Schließlich verhindert vor allem die auffällige Kameraführung eine effektive Illusionsbildung und versetzt somit den von Natur aus eher passiven Zuschauer in die Rolle des aktiven und selbstbewussten Beobachters. Auch der Verzicht auf den Farbfilm, die atavistischen Schriftinserts, die Blenden, die ›indiskreten‹ Naheinstellungen auf die Gesichter der Figuren zielen auf die Aktivierung des Zuschauers. Er wird zu einer eigenen Haltung gezwungen, weil er sich ständig der Manipulation durch Kamera bzw. Erzähler bewusst ist. Diese Strategie Fassbinders entspricht für Gladziejewski der ›Unzuverlässigkeit‹ des Erzählers bei Fontane. Eine Deutung, die durchaus plausibel erscheint.<sup>27</sup>

Mit Eva Schmid lässt sich feststellen, dass Fassbinder den literarischen Text »Effi Briest« illustriert und dabei gleichzeitig diese Methode, die traditionelle, ›authentische‹ Literaturverfilmung, ad absurdum führt. Mit dem langen Untertitel spricht Fassbinder seine Interpretation des Romangeschehens aus und bekennt sich zu seiner eigenen Aussage. Den Roman Fontanes benutzt er als Material, um ihm seine individuelle Note zu geben. Fassbinder gibt *seine* Lesart, er bezieht den Stoff auf seine aktuelle Situation und engt damit Fontanes Weltsicht auf ein enges Spektrum ein.<sup>28</sup> Als »›lesender‹ Regisseur«, so unterstreicht Wolff, ist Fassbinder »permanent anwesend«<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Fontane (Anm. 21): Ebenda.

<sup>26</sup> Vgl. Schmidt, Eva M.: War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier »Effi Briest«-Verfilmungen. In: Literaturverfilmung. Hrsg. v. Wolfgang Gast. Bamberg: C. C. Buchners 1993. S. 78f.

<sup>27</sup> Vgl. Gladziejewski (Anm. 12): A.a.O., S. 89f.

<sup>28</sup> Vgl. Schmidt (Anm. 26): Ebenda.

<sup>29</sup> Wolff (Anm. 4): A.a.O., S. 50.

## 7. Exemplarische Verdeutlichung der Mittel Fassbinders:

### »Innstettens Rückkehr aus Berlin«

Wie sich die Anwesenheit Fassbinders in seinem Film darstellt, welche Mittel er dafür benutzt, möchte ich anhand der kurzen Szene »Innstettens Rückkehr aus Berlin«<sup>30</sup> skizzieren. Durch ihre Kürze sowie durch ihre Beschränkung auf die beiden wichtigsten Personen eignet sie sich meines Erachtens<sup>31</sup> sehr gut für einen Vergleich von Roman und Film. Zudem sind in der zweiminütigen Szene alle wesentlichen, inhaltlichen und stilistischen Merkmale der Fassbinder-Verfilmung enthalten.

#### 7.1. Personenkonstellation

Wenn Innstetten das Gespräch im Roman auf seine Beförderung lenkt, ist seine Frage durchaus als Bitte um Zustimmung interpretierbar. Verstärkt durch Schencks selbstgefällige Pose und Tonfall, wirkt die Frage im Film sehr »schulmeisterlich« und wird so auch von Effi aufgefasst. Über ihr naives Erstaunen sowie ihre eitle Bemerkung, sie sei erst achtzehn, kann Innstetten im Buch lachen. Fassbinder jedoch verzichtet auf dieses Lachen ebenso wie auf Innstettens selbstironische Ergänzung »vielleicht kommen noch allerhand Gaben in mir heraus«<sup>32</sup>. Statt dessen wahrt er eine frostige Distanz. Im Film wirkt sein verstörtes »Steh auf, Effi. Was hast Du?«<sup>33</sup> durch den schneidenden Tonfall ganz anders, bedrohlich und autoritär. Seine Nachfrage, ob er Effi ein Schrecknis gewesen sei, klingt im Roman schuldbewusst und besorgt, Fassbinder jedoch interpretiert die Einlassung als Argwohn. Somit kann Effi mit ihrer Entgegnung »Daß du noch fragen kannst, Geert«<sup>34</sup> mit der Identifikation des Zuschauers rechnen, dem sowohl ihr Kessiner Leben als auch Innstetten selbst tatsächlich als Schrecknis erscheinen muss. Im Roman dagegen ist die Sympathieverteilung weniger eindeutig, denn Innstettens Argwohn wird erst durch Effis konfuse Rechtfertigung geweckt. Allerdings unterdrückt er

---

<sup>30</sup> Im Roman befindet sich diese Szene in der zweiten Hälfte des 21. Kapitels, Fassbinder setzt bei Innstettens Frage »Sag, wie denkst du dir ein Ministerium?« ein und blendet nach Effis Vorwurf »Daß du noch fragen kannst, Geert« aus. (Fontane (Anm. 21): A.a.O., S. 190-191.) Auf dem vorliegenden Videomitschnitt umfasst die Szene etwa den Abschnitt 01:12:22 – 01:14:33. Ein Textauszug aus dem Roman sowie ein Transkript der Filmpassage ist im Anhang zur Untermauerung meiner Erkenntnisse abgedruckt. Zudem findet sich dort die ausführliche Filmanalyse.

<sup>31</sup> Eine Einschätzung, die von Frau Gladziejewski geteilt wird, auf die ich mich im Folgenden stütze.

<sup>32</sup> Fontane (Anm. 21): A.a.O., S. 190.

<sup>33</sup> A.a.O., S. 191.

<sup>34</sup> Ebenda.

sofort seine Eifersucht, bittet Effi um Verzeihung und sucht statt dessen die Schuld für den Ausbruch bei sich.

Bei Fontane weist diese Szene wesentlich mehr emotionale Umschwünge auf als in der Verfilmung: Nach Exposition, Hinführung und Höhepunkt der Szene erfolgt eine überraschende Wende zur Selbstanklage Innstettens und der Erleichterung Effis. Fassbinder dagegen verzichtet auf Innstettens Einlenken sowie Effis konfusen Rechtfertigungsversuch. Entsprechend seiner Figurenkonzeption sind die Umschwünge stark vereinfacht, der Film endet auf dem Höhepunkt der Szene, welcher in seiner Bedrohlichkeit verschärft wird: Die Kamera verharrt nach Effis Ausruf ca. 12 Sekunden auf Innstettens misstrauischem, düsterem Gesicht – was, wie Gladziejewski zuzustimmen ist – durchaus nicht ›filmtypisch‹ ist. In dieser Szene wird deutlich, dass die Hauptpersonen bei Fassbinder einer eindeutigen Sympathieverteilung unterzogen werden, die im Roman in dieser Einfachheit nicht angelegt ist. Dies gilt, so ließe sich zeigen, für den ganzen Film und entsprechend für die anderen Protagonisten.<sup>35</sup>

## **7.2. Raumgestaltung**

Ein anderes wichtiges Mittel Fassbinders ist die Raumgestaltung, für die es im Roman keine Hinweise gibt, sieht man von der Erwähnung des Sofas und eines Stuhls mit hoher Lehne ab. Bereits in der Länge der Einstellungen (sieben Takes, die jeweils ca. 20 Sekunden umfassen) wird die Statik des Films deutlich, die durch die Sparsamkeit der Figurenbewegung zusätzlich betont wird. Schenck verharrt nahezu die gesamte Szene hindurch wie angewurzelt in der Tür, Schygulla sitzt bzw. steht die meiste Zeit über wie entrückt in der Szenerie. Die Kamera löst das Gespräch in klassischer Art und Weise im Schuss-Gegenschuss-System auf, wobei sie größtenteils in der jeweiligen Kadrierung verharrt. Allein zwei Zooms bzw. ein Schwenk, alles sehr langsam ausgeführt, können diese Statik teilweise auflösen. Auffällig ist zudem die symbolische Ausstattung der Szenerie, die Einengung und Distanz zwischen den Personen bzw. Selbstentfremdung der Personen selbst suggerieren: Der Spiegel stellt ein Symbol für Effis Identitätssuche dar, während die gitterähnlichen Sprossentüren das Ehepaar trennen.

Innstetten wird vor den hellen Fenstern leicht untersichtig gezeigt, also aus der Perspektive Effis, wodurch er ihr überlegen wirkt. Diese Überlegenheit wird umgekehrt durch

---

<sup>35</sup> Vgl. Gladziejewski (Anm. 12): A.a.O., S. 93-95.

eine übersichtliche Einstellung auf die sitzende Effi betont sowie durch die einrahmenden Bücher: Diese sind als Symbole für Innstettens Bildung und seine Macht über Effi anzusehen, sie erdrücken förmlich die zarte Frau. Hier wird wiederum die einseitig negative Interpretation der Figur Innstetten deutlich.<sup>36</sup>

Fassbinder erzielt diese Abweichung von der Romanintention nicht durch Veränderung der Dialoge, sondern allein durch deren gezielte Kürzung sowie durch die filmische Raumgestaltung.

## 8. Resümee: Ist der Film verständlich, wenn man den Roman nicht kennt?

Zunächst seien noch einmal thesenartig die wichtigsten Befunde zusammengefasst:

1. Es ist deutlich geworden, dass »Fontane. Effi Briest« tatsächlich einen »filmischen Lesevorgang« Fassbinders darstellt. In diesem trägt er über die Figur der Effi Briest seine Kritik an der bundesrepublikanischen Gesellschaft der 70'er Jahre vor. Es wurde gezeigt, wie Fassbinder die Hauptfiguren darstellt, programmatisch kürzt und die spezielle Erzähltechnik im Film nutzt, um seine Intention zu vermitteln: Er betont zum einen die Opferrolle Effi Briests, zum anderen die einseitig negative Interpretation der Figur Innstettens.
2. Durch verschiedene Mittel, wie z.B. den Inserts sowie den Verzicht auf Farbe, macht Fassbinder deutlich, dass es sich bei seinem Film um seine *eigene* Lektüre zu einem *bestimmten* Zeitpunkt handelt. Er verzichtet auf den Versuch, den Roman zu bebildern. Statt dessen stellt er die Unmöglichkeit einer »authentischen, werkgetreuen« Verfilmung heraus.
3. Fassbinder erweist dem Fontaneschen Text gegenüber hohen Respekt: Er *zitiert* den Roman und macht ihn zum zentralen Gegenstand seines Films, dem er konsequent die traditionellen schauspielerischen und filmischen Mittel unterordnet. Seine Intention verwirklicht der Regisseur allein durch die zielgerichteten Kürzungen des Textes sowie durch die filmische Inszenierung.

Es bleibt, die Frage zu klären: Ist Fassbinders Film verständlich, wenn man Fontanes Roman nicht kennt?

---

<sup>36</sup> Vgl. A.a.O., S. 95-97.

Schmidt verneint und verweist auf den »großen Reiz«, den das »Rätselhafte im Film«<sup>37</sup> aufweisen würde. Dagegen vertritt Wolff die Auffassung, dass »der Film aber auch zurück zu Fontane [führt], indem dieser Film uns veranlasst, den Roman nochmals zu »überprüfen«<sup>38</sup> Mithin scheint die Frage falsch gestellt oder weniger von Bedeutung zu sein: Indem Fassbinder ganz absichtlich eine Bebilderung des Romans verweigert und den *aktiven* Zuschauer auffordert, seine Interpretation zu bewerten, verlagert sich die Frage vom *Was?* auf das *Wie?* Die »Überprüfung« der Fassbinderschen Interpretation am Original erscheint geradezu zwingend notwendig: Damit jedoch verlagert sich der Fokus des Interesses auf die *Art und Weise*, wie die Verfilmung erfolgte. »[I]st Fontane tatsächlich so modern?« fragt Wolff und verweist auf die Chance, dass »diese Art der Literaturverfilmung gerade zum Original wieder zurückführen«<sup>39</sup> würde. Gerade für die *Literaturwissenschaft* scheint diese Einschätzung aber mehr als tröstlich zu sein.

---

<sup>37</sup> Schmidt (Anm. 26): A.a.O., S. 80.

<sup>38</sup> Wolff (Anm. 4): A.a.O., S. 71.

<sup>39</sup> Ebenda.



## 9. Quellen- und Literaturverzeichnis

### 9.1. Quellen

Fassbinder, Rainer Werner: Fontane Effi Briest. Spielfilm. BRD 1972-74.

Fontane, Theodor: Effi Briest. In: Theodor Fontane. Romane und Erzählungen. Berlin, Weimar: Aufbau 1973. S. 7-310.

### 9.2. Literatur

Gladziejewski, Claudia: Dramaturgie der Romanverfilmung. Systematik der praktischen Analyse und Versuch zur Theorie am Beispiel von vier Klassikern der Weltliteratur und ihren Filmadaptionen. Alfeld: Coppi 1998.

Internet Movie Database. <<http://german.imdb.com/>>

Lohmeier, Anke-Marie: Symbolische und allegorische Rede im Film. Die Effi Briest-Filme von Gustav Gründgens und Rainer Werner Fassbinder. In: Text + Kritik, Sonderband 1989, S. 229-241.

Schanze, Helmut: Fontanes Effi Briest. Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Maria Fassbinder. In: Literatur der Massenmedien. Demontage von Dichtung? Hrsg. v. Friedrich Knilli u.a. München: Carl Hanser 1976. S. 131-138.

Schmidt, Eva M.: War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier »Effi Briest«-Verfilmungen. In: Literaturverfilmung. Hrsg. v. Wolfgang Gast. Bamberg: C. C. Buchners 1993. S. 74-99.

Wolff, Jürgen: Verfahren der Literaturrezeption im Film, dargestellt am Beispiel der Effi Briest-Verfilmungen von Luderer und Fassbinder. In: Der Deutschunterricht 33,4 (1981), S. 47-75.

## Anhang

### **A Ausschnitt aus der »Rückkehr«-Szene im Roman**

Theodor Fontane: Effi Briest. In: Theodor Fontane. Romane und Erzählungen. Berlin, Weimar: Aufbau 1973. S. 7-310.

Ausschnitt: Zweite Hälfte des 21. Kapitels, S. 190-192.

»Gut, daß du das sagst. Alle Teufel, da muß man sich ja zusammennehmen. Und ich kann von Glück sagen, daß ich von so was, das wie Zusammennehmen aussieht oder wenigstens ein Zusammennehmen in Zukunft fordert, so gut wie direkt herkomme ... Sage, wie denkst du dir ein Ministerium?«

»Ein Ministerium? Nun, das kann zweierlei sein. Es können Menschen sein, kluge, vornehme Herren, die den Staat regieren, und es kann auch bloß ein Haus sein, ein Palazzo, ein Palazzo Strozzi oder Pitti oder, wenn die nicht passen, irgendein anderer. Du siehst, ich habe meine italienische Reise nicht umsonst gemacht.«

»Und könntest du dich entschließen, in solchem Palazzo zu wohnen? Ich meine in solchem Ministerium?«

»Um Gottes willen, Geert, sie haben dich doch nicht zum Minister gemacht? Gieshübler sagte so was. Und der Fürst kann alles. Gott, der hat es am Ende durchgesetzt, und ich bin erst achtzehn.«

Innstetten lachte. »Nein, Effi, nicht Minister, so weit sind wir noch nicht. Aber vielleicht kommen noch allerhand Gaben in mir heraus, und dann ist es nicht unmöglich.«

»Also jetzt noch nicht, noch nicht Minister?«

»Nein. Und wir werden, die Wahrheit zu sagen, auch nicht einmal in einem Ministerium wohnen, aber ich werde täglich ins Ministerium gehen, wie ich jetzt in unser Landratsamt gehe, und werde dem Minister Vortrag halten und mit ihm reisen, wenn er die Provinzialbehörden inspiziert. Und du wirst eine Ministerialrätin sein und in Berlin leben, und in einem halben Jahre wirst du kaum noch wissen, daß du hier in Kessin gewesen bist und nichts gehabt hast als Gieshübler und die Dünen und die Plantage.«

Effi sagte kein Wort, und nur ihre Augen wurden immer größer; um ihre Mundwinkel war ein nervöses Zucken, und ihr ganzer zarter Körper zitterte. Mit einem Male aber glitt sie von ihrem Sitz vor Innstetten nieder, umklammerte seine Knie und sagte in einem Ton, wie wenn sie betete: »Gott sei Dank!«

Innstetten verfärbte sich. Was war das? Etwas, was seit Wochen flüchtig, aber doch immer sich erneuernd über ihn kam, war wieder da und sprach so deutlich aus seinem Auge, daß Effi davor erschrak. Sie hatte sich durch ein schönes Gefühl, das nicht viel was anderes als ein Bekenntnis ihrer Schuld war, hinreißen lassen und dabei mehr gesagt, als sie sagen durfte. Sie mußte das wieder ausgleichen, mußte was finden, irgendeinen Ausweg, es koste, was es wolle.

»Steh auf, Effi. Was hast du?«

Effi erhob sich rasch. Aber sie nahm ihren Platz auf dem Sofa nicht wieder ein, sondern schob einen Stuhl mit hoher Lehne heran, augenscheinlich weil sie nicht Kraft genug fühlte, sich ohne Stütze zu halten.

»Was hast du?« wiederholte Innstetten. »Ich dachte, du hättest hier glückliche Tage verlebt. Und nun rufst du ›Gott sei Dank‹, als ob dir hier alles nur ein Schrecknis gewesen wäre. War *ich* dir ein Schrecknis? Oder war es was anderes? Sprich.«

»Daß du noch fragen kannst, Geert«, sagte sie, während sie mit einer äußersten Anstrengung das Zittern ihrer Stimme zu bezwingen suchte. »Glückliche Tage! Ja, gewiß, glückliche Tage, aber doch auch andre. Nie bin ich die Angst hier ganz losgeworden, nie. Noch keine vierzehn Tage, daß es mir wieder über die Schulter sah, dasselbe Gesicht, derselbe fahle Teint. Und diese letzten Nächte, wo du fort warst, war es auch wieder da, nicht das Gesicht, aber es schlurrte wieder, und Rollo schlug wieder an, und Roswitha, die's auch gehört, kam an mein Bett und setzte sich zu mir, und erst als es schon dämmerte, schliefen wir wieder ein. Es ist ein Spukhaus, und ich hab es auch glauben sollen, das mit dem Spuk – denn du bist ein Erzieher. Ja, Geert, das bist du. Aber laß es sein, wie's will, soviel weiß ich, ich habe mich ein ganzes Jahr lang und länger in diesem Hause gefürchtet, und wenn ich von hier fortkomme, so wird es, denk ich, von mir abfallen, und ich werde wieder frei sein.«

Innstetten hatte kein Auge von ihr gelassen und war jedem Worte gefolgt. Was sollte das heißen: »Du bist ein Erzieher?« und dann das andre, was vorausging: »Und ich hab es auch glauben sollen, das mit dem Spuk«. Was war das alles? Wo kam das her? Und er fühlte seinen leisen Argwohn sich wieder regen und fester einnisten. Aber er hatte lange genug gelebt, um zu wissen, daß alle Zeichen trügen und daß wir in unsrer Eifersucht, trotz ihrer hundert Augen, oft noch mehr in die Irre gehen als in der Blindheit unsres Vertrauens. Es konnte ja so sein, wie sie sagte. Und wenn es so war, warum sollte sie nicht ausrufen: »Gott sei Dank!«

Und so, rasch alle Möglichkeiten ins Auge fassend, wurde er seines Argwohns wieder Herr und reichte ihr die Hand über en Tisch hin: »Verzeih mir, Effi, aber ich war so sehr überrascht von dem allen. Freilich wohl meine Schuld. Ich bin immer zu sehr mit mir beschäftigt gewesen. Wir Männer sind alle Egoisten. Aber das soll nun anders werden. Ein Gutes hat Berlin gewiß: Spukhäuser gibt es da nicht. Wo sollen die auch herkommen? Und nun laß uns hinübergehen, daß ich Annie sehe; Roswitha verklagt mich sonst als einen unzärtlichen Vater.«

Effi war unter diesen Worten allmählich ruhiger geworden, und das Gefühl, aus einer selbstgeschaffenen Gefahr sich glücklich befreit zu haben, gab ihr ihre Spannkraft und gute Haltung wieder zurück.

### ***B Ausschnitt aus der »Rückkehr«-Szene in der Fassbinder-Verfilmung***

Fontane Effi Briest. (Fassbinder, BRD 1974)

Ausschnitt: 01:12:22 - 01:14:33

Innstetten: Sage, wie denkst du dir ein Ministerium?

Effi: Ein Ministerium? Nun, das kann zweierlei sein. Das können Menschen sein, kluge und vornehme Herren, die den Staat regieren. Und es kann auch ein Haus sein, ein Palazzo.

Innstetten: Und könntest du dich entschließen, in solchem Palazzo zu leben? Ich meine in solchem Ministerium?

Effi: Um Gottes willen, Geert, sie haben dich doch nicht zum Minister gemacht? Gieshübler sagte so was. Und der Fürst kann alles. Der hat es am Ende durchgesetzt. *Schaut in den Spiegel* Und ich bin erst achtzehn.

Innstetten: Nein, Effi, nicht Minister, so weit sind wir noch nicht. Und wir werden, die Wahrheit zu sagen, nicht einmal in einem Ministerium wohnen, aber ich werde jeden Tag ins Ministerium gehen. Und du wirst eine Ministerialrätin sein und in Berlin leben,

und in einem halben Jahre wirst du kaum noch wissen, dass du hier in Kessin gewesen bist und nichts gehabt hast als Gieshübler und die Dünen und die Plantagen.

Effi fällt Innstetten vor die Füße: Gott sei Dank!

Innstetten: Steh auf, Effi. Was hast du? *hilft Effi auf die Beine* Was hast du? Ich dachte, du hättest hier glückliche Tage verlebt. Nun sagst du »Gott sei Dank«, als ob dir alles hier nur ein Schrecknis gewesen wäre. *Effi wendet sich ab, setzt sich* War ich dir ein Schrecknis? Sprich!

Effi: Dass du noch fragen kannst, Geert.

### C Analyse der »Rückkehr«-Szene

Ein- stel- lung	Timecode	Kamera position / - bewegung	Kadrierung	Kommentar	Dialog
1	01:12:22	Schuss	Total	Innstetten steht in der Tür, Effi (von hinten zu sehen) im Zimmer	Innstetten: Sage, wie denkst du dir ein Ministerium? Effi: Ein Ministerium? Nun, das kann zweierlei sein. Das können Menschen sein, kluge und vornehme Herren, die den Staat regieren. Und es kann auch ein Haus sein, ein Palazzo. Innstetten: Und könntest du dich entschließen, in solchem Palazzo zu leben? Ich meine in solchem Ministerium?
2	01:12:48	Gegenschuss / Zoom, Schwenk	Halbtotale → Groß → Halbnah	Kamera zoomt ab »Gieshübler« auf Effis Gesicht, nach »durchgesetzt« schwenkt sie zum Spiegel, in dem sich Effi betrachtet	Effi: Um Gottes willen, Geert, sie haben dich doch nicht zum Minister gemacht? Gieshübler sagte so was. Und der Fürst kann alles. Der hat es am Ende durchgesetzt. Und ich bin erst achtzehn.
3	01:13:10	Schuss	Halbnah	Innstetten steht vor den hellen Fenstern	Innstetten: Nein, Effi, nicht Minister, so weit sind wir noch nicht. Und wir werden, die Wahrheit zu sagen, nicht einmal in einem Ministerium wohnen, aber ich werde jeden Tag ins Ministerium gehen.
4	01:13:23	Gegenschuss	Groß	Effi wendet bei »und in Berlin leben« ihr Gesicht Innstetten wieder zu, sieht ihn lange an	Innstetten: Und du wirst eine Ministerialrätin sein und in Berlin leben, und in einem halben Jahre wirst du kaum noch wissen, dass du hier in Kessin

					gewesen bist und nichts gehabt hast als Gieshübler und die Dünen und die Plantagen.
5	01:13:42	Schuss / Zoom	Halbtotale → Halbnahe	Effi geht zunächst unentschlüsselt, schließlich sehr energiegeladend auf Innstetten zu, fällt ihm bei »Gott sei Dank!« zu Füßen und umklammert seine Beine. Innstetten wendet mit »Steh auf Effi« pikiert sein Gesicht ab und hilft ihr beim zweiten »Was hast du?« auf die Beine. Dann Zoom auf das Paar - Innstetten hält Effis Schultern fest und redet eindringlich auf sie ein. Nach »gewesen wäre« wendet sich Effi ab und setzt sich. Die Kamera verharrt auf Innstetten in »Schulmeisterpose«.	Effi: Gott sei Dank! Innstetten: Steh auf, Effi. Was hast du? Was hast du? Ich dachte, du hättest hier glückliche Tage verlebt. Nun sagst du »Gott sei Dank«, als ob dir alles hier nur ein Schrecknis gewesen wäre. War ich dir ein Schrecknis?
6	01:14:09	Gegenschuss	Nah	Effi hat zunächst das Gesicht abgewandt, sieht Innstetten nach »Sprich!« vorwurfsvoll an, sagt »Dass du noch fragen kannst, Geert« und wendet ihr Gesicht wiederum ab.	Innstetten: Sprich! Effi: Dass du noch fragen kannst, Geert.
7	01:14:21	Re-Establishing-Shot	Groß	Kamera verharrt auf Innstettens ausdruckslosem Gesicht, das »Effi«-Thema setzt ein, Innstetten blickt zur Seite.	