

# Bildende Kunst in Theodor Fontanes Roman "Effi Briest"

---

**Svoren, Zrinka**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2023**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:113606>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-07**



*Repository / Repozitorij:*

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku  
Filozofski fakultet Osijek  
Dvopredmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti i povijest  
umjetnosti

Zrinka Svoren

**Umjetnost u romanu *Effi Briest*  
Theodora Fontanea**

Završni rad

Doc. dr. sc. Sonja Novak

Osijek, 2023.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za njemački jezik i književnost

Dvopredmetni preddiplomski studij njemačkog jezika i književnosti i povijest  
umjetnosti

Zrinka Svoren

**Umjetnost u romanu *Effi Briest***

**Theodora Fontanea**

Završni rad

Humanističke znanosti, filologija, germanistika

Doc. dr. sc. Sonja Novak

Osijek, 2023.

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek  
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek  
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur  
Zweifachstudium

Zrinka Svoren

**Bildende Kunst in Theodor Fontanes Roman**

*Effi Briest*

Abschlussarbeit

Univ.-Doz. Dr. Sonja Novak

Osijek, 2023

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek  
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek  
Abteilung für deutsche Sprache und Literatur  
Vordiplomstudium der deutschen Sprache und Literatur  
Zweifachstudium

Zrinka Svoren

**Bildende Kunst in Theodor Fontanes Roman**

***Effi Briest***

Abschlussarbeit

Geistwissenschaften, Philologie, Germanistik

Univ.-Doz. Dr. Sonja Novak

Osijek, 2023

Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao/napisala, da je rad nastao samostalnim istraživanjem zadane teme, da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova koji nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni, da je u radu odgovorno primijenjena suvremena tehnologija, odnosno da rad nije autorstvo umjetne inteligencije, što pokazuje i bibliografija upotrijebljena tijekom obrade teme.

Svjestan sam/svjesna sam da je *predaja seminarskog, završnog ili diplomskog rada čiji je sadržaj djelo drugog studenta, treće osobe ili umjetne inteligencije, prepisivanje većeg dijela ili cijelog seminarskog, završnog ili diplomskog rada* teška povreda studentskih obveza i etičkih načela znanstvene čestitosti, koja podliježe stegovnoj odgovornosti i, posljedično, sankcijama.

U Osijeku, 13. rujna 2023.

 0122236263

Ime i prezime studenta, JMBAG

## Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird Theodore Fontanes Werk *Effi Briest* (1895) analysiert. Der Roman *Effi Briest* ist ein kanonisches Werk des deutschen Realismus, das sich mit dem Leben Effis vom Moment ihrer Verlobung mit dem viel älteren Geert Insetten beschäftigt. Insetten ist ein preußischer Landrat in Kessin, der später Ministerialrat wurde, also er ist ein „Mann von Prinzipien“ aus der Adelsschicht. Eine Karriere in der Armee und Politik steht für Insetten an erster Stelle, was einen strengen ethischen und moralischen Verhaltenskodex und volle Hingabe an die Arbeit erfordert. Seine Arbeit lässt nicht zu viel Raum für Liebe und Familie, diese Pflichten muss bzw. möchte er auch aus gesellschaftlichen Gründen und wegen Prestige erfüllen. Die junge Effi ist sein komplettes Gegenteil, sie ist verspielt wie ein Kind, begierig auf Liebe und Aufmerksamkeit, aber sie verbringt ihre Tage allein in Kessin, isoliert einerseits von ihrer Familie in Hohen-Cremmen, andererseits aber auch von der Gesellschaft in Kessin, in die sie sich ebenfalls nicht integrieren konnte. Aufgrund ihrer Isolation und der unglücklichen Ehe mit Insetten begeht Effi Ehebruch mit dem viel charmanteren und entspannten Major Crampas und markiert damit den Beginn ihres unvermeidlichen Weges in den Ruin.

Viele Kunstwerke und Referenzen zu aktuellen Tendenzen und Strömungen in der Kunst sind in diesem Werk präsent, was die Beschreibungen des Raumes, in dem die Handlung stattfindet, vervollständigt. Diese Arbeit befasst sich mit der Erforschung der Symbolik der im Roman erwähnten Kunstwerke und ihrer Funktion in der Handlung des Romans. In der Arbeit werden die analysierten Kunstwerke in drei Teile gegliedert: die Analyse des japanischen Bettschirmes für das Schlafzimmer mit Schwerpunkt auf dem in der europäischen Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts präsenten Orientalismus, die Analyse der Werke des Malers Arnold Böcklin, beginnend mit dem Gemälde *Gefilde der Seligen* (1877) und die Analyse des Handlungsortes am Anfang des Romans mit Bezug zur christlichen Ikonographie.

Schlüsselwörter: Theodore Fontane, *Effi Briest*, Roman, Realismus, Ehebruch, Kunstwerk, Symbolik, Arnold Böcklin, Orientalismus, Erotik

## Inhalt

1. Einleitung .....	8
2. Der historische, künstlerische, soziologische, persönliche Hintergrund der Analyse .....	10
3. Analyse .....	12
<u>3.1. Exotik und Erotik</u> .....	12
<u>3.2. Leidenschaft und Tod – Arnold Böcklins <i>Gefilde/Insel der Seligen</i></u> .....	15
<u>3.3. Subtile christliche Ikonographie und Quellen</u> .....	19
4. Schlussfolgerung .....	23
5. Literaturverzeichnis .....	25
6. Abbildungsverzeichnis .....	27



## 1. Einleitung

Theodore Fontane (geb. 1819 Neuruppin – gest. 1898 Berlin) war preußischer Journalist, Prosaautor und der bedeutendste Vertreter des deutschen Realismus. Seine Karriere als freier Schriftsteller begann erst mit 55 Jahren. Als Prosaautor beschäftigte er sich mit politischen und sozialen Fragen und Konflikten zwischen gesellschaftlichen Schichten, Geschlechtern und Einzelnen. Diese Probleme und vielschichtige Konflikte werden in seinem Meisterwerk *Effi Briest* behandelt.

Fontanes Roman *Effi Briest* (1895) ist ein Klassiker des deutschen Realismus. Er folgt Effis Lebensgeschichte von ihrer Verlobung mit Landrat Insetten, als sie nur 17 Jahre alt war, bis zu ihrem Tod. Effis Ehemann Insetten ist ein typischer Vertreter der Adelschicht, in der die Familie und Liebe an zweiter Stelle zu stehen scheinen. Andererseits steht Effi, eine Träumerin, ein emotionales Mädchen, das noch immer von der Existenz wahrer Liebe überzeugt ist. Ein solches Paar ist zum Scheitern verurteilt; als Effi mit ihrer Ehe mit dem kalten und abwesenden Ehemann zunehmend unzufrieden wird, begeht sie Ehebruch mit dem Frauenheld Crampas. Das ist die Entscheidung, die ihr ganzes Leben zerstört: ihre Ehe zerbricht, Crampas wird im Duell getötet, sie wird von ihrem Kind und ihrer Familie getrennt, woraufhin sie, kränklich schon seit der Geburt ihrer Tochter, noch stärker erkrankt und stirbt.

Es ist einfach zu bemerken, dass in *Effi Briest* viele Kunstwerke erwähnt werden, von Gemälden und Gravuren bis hin zur Architektur in Italien und Berlin. Theodor Fontane bezieht sich auf viele existierende Gemälde und Architekturwerke wie Guido Renis *Aurora* oder Strozzis Palast in Florenz und erwähnt sie namentlich, „produziert“ aber gleichzeitig seine eigenen fiktiven Gemälde, die als Handlungsmittel dienen, wie das Porträt eines indischen Prinzen, das im Kapitel 7 erscheint. Insetten, Effis Ehemann, kennt sich gut mit Kunst und Kunstgeschichte aus, was bemerkbar ist, wenn er Effi während der Flitterwochen über italienische Kunst belehrt. Diese Tatsachen weisen auf die wichtige Rolle der Kunst in der Geschichte hin und implizieren oft zukünftige Ereignisse oder den Zustand der inneren Welt der Charaktere.

In dieser Arbeit wird *Effi Briest* mithilfe der Vielzahl von Kunstreferenzen durch das Prisma der Kunstgeschichte analysiert. Der Gebrauch und die Quellen dieser Bilder werden historisch und soziologisch recherchiert, um die Frage nach dem Zweck der Erwähnung der Kunstwerke zu beantworten. Die Analyse umfasst drei Typen dieser Referenzen: modische

Inneneinrichtung der Handlungsräume, die durch echte Gemälde, die in dem Roman erwähnt sind und Gemälde, die völlig oder teilweise als Vorbild der Situationen dienen, geprägt ist

Als der rote Faden in dieser Arbeit und in der Kunst allgemein dient Lionello Venturis Zitat und Verständigung des kritischen Systems in Kunst, wo der Inhalt und der „Sujet“, das Thema, trennbar sind. Er nennt ein Beispiel mit einer typischen Darstellung von Maria mit dem Christkind, wo Maria und Jesus das Thema oder Sujet sind, aber der wahre Inhalt versteckt sich hinter der physischen Abbildung; es könnte z. B. die Liebe der Künstler zu seiner Familie sein (vgl. Venturi 1956: 16). Ein ähnliches Phänomen tritt in der Literatur auf: z. B. in *Effi Briest* verfolgt der Leser die Geschichte von Effi als Einzelperson, doch durch Effi und andere Charaktere kommentiert Fontane die Gesellschaft und den Zeitgeist seines Zeitalters. Aufgrund dieser Interpretationsart der Kunst und Literatur kann man den latenten Inhalt der genannten Werke hinterfragen und beobachten, wie sie als Mittel des Geschichtenerzählers dienen.

## 2. Der historische, künstlerische, soziologische, persönliche Hintergrund der Analyse

Fontane selbst war über die Kunstwelt informiert. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steigt die Aufmerksamkeit der Forscher der deutschen Kultur auf Fontanes Beziehung mit Kunst und seine Kenntnis über sie, z. B. Peter-Klaus Schuster in seiner Monographie *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern* aus dem Jahr 1978 oder Karl S. Guthke mit seinen Artikeln *Fontanes Finessen* und „Kunst“ oder „Künstlerei“ (vgl. Riechel 1984: 39-40). Er war tatsächlich mit den aktuellen Künstlern verknüpft und er schrieb Rezensionen und Kritiken zu Ausstellungen in Berlin von 1860 bis 1870 (vgl. Riechel 1984: 42). Einige Kritiker befragten die Tiefe seine Kenntnis über die schönen Künste. Während einige argumentieren, dass sein Wissen nicht umfassender war als das einer allgemein gebildeten Person (vgl. Riechel 1984: 39-40), kann nicht negiert werden, dass sein Wissen in seinem literarischen Werk wichtig war, insbesondere in der Wahl der subtileren Motive, die nicht nur in *Effi Briest* vorhanden sind, sondern auch in seinen anderen Romanen wie *Irrungen*, *Wirrungen* und *Der Stechlin* usw (vgl. Riechel: 1984: 40). Riechel beschreibt Fontanes Sozialleben als Journalist in Berlin und führt an, dass Fontane die zeitgenössischen Trends, Ereignisse und wichtige Persönlichkeiten der Berliner Kulturszene gut kannte, eben wegen seiner Karriere als Journalist und Novellist. Ferner waren bekannte Künstler und Kunsthistoriker ein wichtiger Teil seines engsten Freundeskreises (vgl. ebd.: 43).

Riechel übermittelt, dass nach Schusters Interpretation von *Effi Briest* Fontane gut über Kunst informiert ist. Auch verwendet er die Kunst, um die zeitgenössische deutsche Gesellschaft



1. Artists impression of Le Trianon de Porcelaine, 1990.

naher zu beschreiben. In seiner Monographie *Theodor Fontane: Effi Briest – Ein Leben nach christlichen Bildern* (1978) argumentiert Schuster, dass Fontanes erfolgreichster Roman seine Kenntnisse der europäischen Malerei von dem 15. Jahrhundert (Stefan Lochner, Kölnische Schule) bis zu den Symbolisten der 1890er beweist. Die Kunstwerke und ihre Motive sind in der Handlung eingeflochten und bewusst zum Zweck des Geschichtenerzählen eingesetzt. (vgl. Riechel 1984: 39) Fontane war auch über aktuelle Trends informiert. Ein Trend in der Oberschicht der Gesellschaft oder in reichhabenden Mittelschichten waren Kunststücke, dekorative Objekte, Kleidung und Möbel aus dem Fernostern, Indien und der Türkei. Diese Waren heißen *chinoiserie*, *japonismen*, *turquerie* usw. Der Besitz solcher

Gegenstände bewies den Status der Familie, weil solche Waren teuer und schwer zu finden waren (vgl. Prager 2013: 127-128).

Der Mann, der diesen Trend anfang, war Louis XIV. Er baute 1670 in der Nähe von Versailles das *Trianon de Porcellaine* auf der Abbildung 1, das von Motiven des asiatisches, am meisten Chinesisches, Porzellan inspiriert war. Andere Höfe akzeptieren und replizierten es schnell. (vgl. Botica 2019: 53) In dem 18. und 19. Jahrhundert gab es einen Aufschwung des Interesses der westeuropäischen Gesellschaft für den Fernen und Nahen Ost; eine Vielzahl von Forschern und Reiseschriftsteller reisten nach Asien und brachten Mythen, Wahrheiten und Lügen, die sich auf „den Orient“ beziehen, zurück nach Europa. Eine Rolle in dem Interesse für den Fernen Osten spielte Japan, der 1854 mit Europa Handel zu trieben anfang (vgl. Prager 2013: 128).

Der Terminus „Orient“ als Beschreibung des Territoriums Asiens ist aufgrund des kolonialistischen Kulturverständnisses problematisch. Obwohl „der West“ nicht alle Bereiche Asiens okkupierte, waren einige Kulturaspekte dieses großen Territoriums generalisiert und falsch interpretiert<sup>1</sup>, was zu rassistischen Vorurteilen und Missverständnissen der Kultur und Sitten führte. Noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde Wissen über den Osten ausschließlich akzeptiert, wenn es von westlichen Gelehrten stammte, die im Falle des Studiums Chinas oft hochgebildete einheimische Bevölkerung hatten, die ihnen als Assistenten dienten. Es war klar: nur der westliche Mensch könne ein objektives Urteil fällen und eine erfolgreiche Analyse der Ereignisse durchführen (vgl. Lary 2006: 6). Die Europäer des 18. und 19. Jahrhunderts sahen den Orient als „das Gegenteil“ zu dem zivilisierten Westen: er war wild, gefährlich, ungebildet und allgemein minderwertiger als Europa und die westliche Welt. Auf der anderen Seite bot der Orient das an, was in Europa fast verboten und stark reguliert war, was aber als menschliches Grundbedürfnis angesehen werden kann: „For centuries, the Orient, and any part associated with that generalized abstraction, represented for Europeans the ambiguous, the forbidden, and the sexually charged.“ (Prager 2013: 127)

Die Ästhetik des Orients und orientalische Motive sind auch in *Effi Briest* präsent, wo Effi, als ein Produkt ihrer Zeit, den Orient mit Erotik verbindet.

---

<sup>1</sup> Dies zeigt sich auch im Begriff *Chinoiserie* selbst. Unter diesen Begriff wurde zunächst die Kunst mehrerer asiatischen Länder eingeordnet. Erst später entwickelten sich die Konzepte und Termini wie *Japonisme* und *Turquerie*.

### 3. Analyse

#### 3.1. Exotik und Erotik

Nach der Heirat mit dem Baron Instetten zieht Effi nach Kessin um und sie hat gewisse Vermutungen über die Stadt. Als eine junge Dame, voller Energie und Phantasie, erwartet Effi von Kessin etwas, was es in Hohen-Cremmen nicht gibt. Effi romantisiert Kessin durch orientalistische Tendenzen; sie platziert es näher zu Russland, aber es ist tatsächlich nur 240 km ostwärts von ihrer Stadt entfernt, die an der Ostsee liegt. Für Effi ist nur wichtig, dass es östlicher ist. Auf diese Weise macht Effi eine Verbindung zwischen Kessin und den Vorurteilen, die europäische Menschen über den Osten haben: sie erwartet, dass Kessin „exotisch“ ist. Instetten beschreibt ihr die Bürger in Kessin und die Landbevölkerung. Die Landbevölkerung, von welcher Effi „nicht viel hören und sehen“ wird, beschreibt Instetten als sehr unterschiedlich zu den Leuten in Kessin, weil sie zur ethnischen Gruppe der Kaschuben gehören. Darüber hinaus beschreibt er das Gebiet von Kessin als einen Mikrokosmos, in dem sich Menschen aus allen Teilen der Welt befinden:

Weil es eben ganz andere Menschen sind, ihrer Abstammung nach und ihren Beziehungen nach. Was du hier landeinwärts findest, das sind sogenannte Kaschuben, von denen du vielleicht gehört hast, slawische Leute, die hier schon tausend Jahre sitzen und wahrscheinlich noch viel länger. Alles aber, was hier an der Küste hin in den kleinen See- und Handelsstädten wohnt, das sind von weit her Eingewanderte, die sich um das kaschubische Hinterland wenig kümmern, weil sie wenig davon haben und auf etwas ganz anderes angewiesen sind. Worauf sie angewiesen sind, das sind die Gegenden, mit denen sie Handel treiben, und da sie das mit aller Welt tun und mit aller Welt in Verbindung stehen, so findest du zwischen ihnen auch Menschen aus aller Welt Ecken und Enden. Auch in unserem guten Kessin, trotzdem es eigentlich nur ein Nest ist. (Fontane 1994: 50-51)

Effi hat solche Menschengruppen noch nicht kennengelernt. Sie ist fasziniert von dieser Idee der Multikulturalität, was sie auch ihrem Ehemann artikuliert, wenn sie nach Kessin fahren:

„Aber das ist ja entzückend, Geert. Du sprichst immer von Nest, und nun finde ich, wenn du nicht übertrieben hast, eine ganz neue Welt hier. Allerlei Exotisches. Nicht wahr, so was Ähnliches meinstest du doch?

Er nickte.

„Eine ganz neue Welt, sag ich, vielleicht einen Neger oder einen Türken oder vielleicht sogar einen Chinesen.“ (Fontane 1994: 51)

Der Wunsch nach und Faszination mit „Allerlei Exotischem“ drückt Effis Streben nach einer Art von sexueller Befreiung, die durch orientalische Motive ausgedrückt wird. Solche

Erwartung ist ein Produkt Effis und Fontanes Zeit, wenn solche Motive mit freier Erotik gebunden waren (vgl. Prager 2013: 121, 128).

Bevor Effi und Instetten heiraten, fragt Effi ihre Mutter, ob sie ihr einen japanischen Bettschirm für ihr künftiges Schlafzimmer schenken möchte. Sie möchte ihr Schlafzimmer mit diesem Bettschirm und einem roten Licht romantischer machen. Ihre Mutter lehnt diesen Antrag ab und drückt aus, dass dieses romantische Märchen nicht möglich ist: „Und nun denkst du dir’s ganz wundervoll, einen Bettschirm mit allerhand fabelhaftem Getier zu haben, alles im Halblicht einer roten Ampel. Es kommt dir vor wie ein Märchen, und du möchtest eine Prinzessin sein.“ (Fontane 1894: 32)

Sie verbindet dieses rote Halblicht und den Bettschirm mit fremder Welt, Eskapismus und Effis unerfüllbaren erotischen Gedanken und Erwartungen (vgl. Prager 2013: 128) Prager weist darauf hin, dass man im Orient „nach sexuellen Erfahrungen suchen konnte, die in Europa nicht zu bekommen sind.“ (2013: 127) Effis unterbewusste Wünsche realisieren sich durch ihre Bitte um den Bettschirm.

Auf der anderen Seite ist solche Leidenschaft in dem Orient auch nicht ohne Konsequenzen. Das zeigt sich noch am Anfang, bevor Instetten und Effi sich verloben. Am Ende des ersten Kapitels spielt Effi mit ihren Freundinnen Hulda und Hertha, indem sie ein Boot mit Stachelbeeren im Teich neben dem Haus versenken. Effi bemerkt, dass untreue Frauen solche Behandlung erhalten:

„Hertha, nun ist deine Schuld versenkt“, sagte Effi, „wobei mir übrigens einfällt, so vom Boot aus sollen früher auch arme unglückliche Frauen versenkt worden sein, natürlich wegen Untreue.

„Aber doch nicht hier.“

„Nein, nicht hier“, lachte Effi, „hier kommt so was nicht vor.

Aber in Konstantinopel, [...]“ (Fontane 1994: 12)

Dies war der erste Moment, in dem Effis Zukunft schon vorgesagt war. Effi wird nicht ertrinken, sondern geistig und körperlich, wegen Instettens Unaufmerksamkeit, Isolation und vor allem wegen unerfüllten Wünschen und Erwartungen zerstört. Sie geht unter, also man kann im übertragenen Sinne tatsächlich über ein Ertrinken sprechen. Ihre hoffnungslose romantische Seele wird wegen gesellschaftlicher Erwartungen und durch ihre lieblose Heirat zerstört, sie ertrinkt zuerst in ihrer Einsamkeit und am Ende in ihrer Schuld und Trennung von ihrer Tochter.

Darüber hinaus sieht Effi während der ersten Nacht in Kessin ein chinesisches Gespenst und zwar nachdem ihr Instetten die Geschichte über den toten Chnesen erzählt hat. Durch dieses

Motiv stellt Fontane eine weitere Verbindung zu exotischem Orient und Sexualität her. Es ist ein Gespenst, das Effi verfolgt, bis sie in eine Affäre mit Crampas verwickelt wird. Effi war von ihm fasziniert, aber seine Geschichte machte ihr Angst. Er war ein Diener beim Kapitän Thomsen und er verliebte sich in Thomsens Enkelin (oder Nichte, es ist nicht klar), Nina. Kapitän Thomsen mag das nicht und wegen gesellschaftlicher Normen zwingt er Nina zur Heirat mit einem anderen Kapitän. In dieser kurzen Erzählung identifiziert Effi sich mit Nina, weil sie heiraten muss, und dem Chinesen, weil sie an wahre, leidenschaftliche Liebe glaubt. Auf diese Weise ist der Chinese wie der japanische Bettschirm, ein Symbol von Effis Sexualität und innerem Verlangen nach anderen, fremden Welten mit anderen Sitten als im derzeitigen Europa.

### 3.2. Leidenschaft und Tod – Arnold Böcklins *Gefilde/Insel der Seligen*

Im dritten Kapitel des Romans machen Effi und ihre Mutter einen Ausflug nach Berlin, wo Effis Vetter Dagobert ihr in der Nationalgalerie das Gemälde *Insel der Seligen* (Böcklin 1877) zeigt.

Das Bild stellt eine idyllische Szene mit tanzenden Gestalten dar: ein Paar, das im Gras sitzt und einen Zentaur mit einer Nymphe auf dem Rücken und andere Nymphen, die im Wasser spielen.

*Insel der Seligen* wurde 1878 gemalt. Es sollte ein Ersatz für Böcklins *Triton und Nereide* (Bild 2.) sein, das als zu skandalös beschrieben wurde (vgl. Swales 1980: 114). Auf den beiden Gemälden, sowie auf anderen Gemälden von Böcklin, sind Nymphen, Zentauren, Satyren, halbanthropomorphe Wesen und andere



2. Arnold Böcklin: Triton und Nereide, 1877

Monster präsent. Böcklins Darstellung von diesen Wesen zerstört fast seine Karriere an ihrem Anfang, weil diese Mischung von Tierischem und Menschlichem, oder die Mischung von menschlichen Emotionen und Verhalten mit offensichtlich nichtmenschlichen Charakteren zu grausam für die Gesellschaft war (vgl. Delaney Grossman 2010: 87-88). Diese Monster flirteten miteinander, immer nackt. Sie stellen sinnliche und erotische Szenen dar, aber es darf nicht vergessen sein, dass es sich um imaginäre, mythische Wesen handelt. Sie kommen aus einer anderen Welt, wo dieses erotische Verhalten möglich ist. Diese Welt entspricht der Realität von Effis kalter bürgerlicher Welt nicht. Das Gespenst des Chinesen stammt aus einem anderen Land, wo Leidenschaft möglich ist (vgl. Swales: 1980: 113). Crampas stammt auch aus einer anderen Stadt, so ist er auf eine Weise dem Konzept dieser Bestien von irgendwo anders ähnlich. In Effis Welt ist es einfach zu verstehen, dass solches Verhalten nur in den Verfall und Tod führen kann.

Das Bild, obwohl sein Thema scheinbar leicht und fröhlich ist, ist in Wahrheit ein *Memento Mori*: sein Titel ist von Dagobert hergestellt, indem er die Titel von zwei Böcklins Gemälden zusammengesetzt wurde. Diese Gemälde sind



3. Arnold Böcklin: Gefilde der Seligen, 1877



*Gefilde der Seligen* (Bild 3) und *Lebensinsel* (Bild 4) (vgl. Hoesterey 1983: 568). Die Insel der Seligen ist ein Begriff, der aus der griechischen Mythologie stammt. Er bezeichnet den Ort des Jenseits für Helden, die von den Göttern nicht zum Sterben, und in den Hades zu gehen bestimmt waren, sondern auf einer Insel am Ende der Welt in vollkommenem Glück zu leben.



4. Arnold Böcklin: *Lebensinsel*, 1888

Die Zusammensetzung von den zwei Gemäldetiteln und ihre ähnliche Thematik weisen den Leser auf Böcklins *Lebensinsel* (Bild 4) weiter hin. Dieses Gemälde hat sein anderes Teil, oder sein Antibild, *Die Toteninsel* (Bild 5.). *Die Toteninsel* als Motiv hat Böcklin fünfmal bearbeitet, diese Gemälde wurden auch oft mit verschiedenen graphischen Techniken reproduziert, somit wurden sie populär in der



5. Arnold Böcklin, *Toteninsel*, 1880.

bürgerlichen Gesellschaft Berlins (vgl. Swales 1980: 114). Nachdem er mit *Toteninsel* und den Reproduktionen davon an der Kunstszene erschienen war, entwickelte das bürgerliche Publikum das Gefallen an seinen Gemälden, in denen er Allegorien mithilfe von erotischen Szenen darstellt. Die Gemälde, die seine Karriere beinahe ruiniert hatten, wurden bald beliebt und populär. In der Gesellschaft waren Affären fast tödlich, daher wurden Menschen mithilfe dieser Gemälde an die Folgen eines solchen Verhaltens erinnert, aber sie konnten sich mit diesen Figuren identifizieren, weil sie selbst nach etwas Leidenschaftlichem, Fremdem, aber Verbotenem strebten. Das sensuelle Thema konnten die Künstler nur durch klassische Allegorien und mythologische Motiven darstellen, weil das als moralisch gesehen war (vgl. Swales 1980: 114-115). Diese moralische Vorstellung war in Frage gestellt seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts, als z. B. einerseits Francisco Goyas *Nackte Maja* (1797—1800) als pervers und pornographisch, während Ingres' Odaliskens andererseits als ein akzeptabler Teil des Kanons der Kunst wahrgenommen war. Der Unterschied liegt darin, dass die Maja eine Angehörige der Unterschicht ist, sie ist also eine Frau von den Straßen der Stadt, während die Odaliske ein exotisches, klassisches Motiv ist, das an der Grenze zwischen Realität und Fantasie des Künstlers ist. Das Motiv der Toteninsel bearbeitete Böcklin erstmal im Jahr 1864.

Dieses Gemälde hat die gleiche melancholische Atmosphäre wie die Gemälde aus den 1880er. Im Jahr 1880 bestellte Madame Berna aus Florence, eine Witwe „Eine Landschaft über die man träumen kann“ (vgl. Burroughs 1926: 1). Am Anfang fragte die Witwe nach etwas Fröhlicheres, aber der Künstler bot ihr ein Gemälde mysteriöser und melancholischer Stimmung. Das Gemälde zeigt eine in Weiß gekleidete Frau, einen Sarg und eine mysteriöse Gestalt in einem Boot. Die mysteriöse Gestalt führt die Frau über das Wasser zu einer einsamen, im Nebel verlorenen Insel wie Charon die Seelen über den Fluss Styx führt. Die Zypresse, ein Baum, der mit Friedhöfen assoziiert ist, und die rauen Felsen bauen eine schreckende, bedrohende Vertikale und sie verwandeln die Insel in eine Krypta. Die erwähnten Gemälde von Böcklin, beginnend mit der fiktiven *Insel der Seligen*, stellen Verbindungen zu anderen Bildern her, von denen jedes eine Bedeutung hat, die mit dem letzten Bild verbunden ist. Die Bedeutungen änderten sich durch diese Kette von Bildern und zeigen am Ende die wahre Bedeutung, bzw. den Grund, warum Vetter Dagobert dieses Gemälde erwähnt hat. Es zeigt den Weg von Leidenschaft zum Tod.

Dies wird auch durch die Kommentare von Dagobert und Effis Vater belegt. Als Effi ihrem Vater die *Insel der Seligen* erwähnt, denkt er sofort an den Inspektor Pink, den er feuern musste, nachdem er sich auf eine Affäre mit der Gärtnersfrau eingelassen hatte: „Ihr habt mir da vorhin von der Nationalgalerie gesprochen und von der „Insel der Seligen“ – nun, wir haben hier, während ihr fort wart, auch so was gehabt: unser Inspektor Pink und die Gärtnersfrau. Natürlich habe ich Pink entlassen müssen, übrigens ungern“ (Fontane 1994: 27)

Vetter Dagobert weist darauf hin, dass Effi sich mit Themen und Inhalt dieser Gemälde bekanntmachen sollte, bevor sie heiratet, damit sie nicht denselben Fehler macht, den die Nymphen auf den Gemälden gemacht hatten: „[...] Fräulein Cousine stehe zwar auf dem Punkte, sich zu verheiraten, es sei aber doch vielleicht gut, die Insel der Seligen schon vorher kennengelernt.“ (Fontane 1994: 23-24) Effis Vater und ihr Vetter möchten durch ihre Kommentare ausdrücken, dass solches Verhalten in den Tod führen kann und wird.

Auch der Vater weist darauf hin, dass die ganze Situation sehr fatal sei (Fontane 1994: 27). Das Wort „fatal“ selbst hat Assoziationen, die Leidenschaft und die daraus resultierenden negativen Folgen verbinden. Interessant ist schon der Gegensatz zwischen *Femme fatale* und *Femme enfant*, bei dem die Gesellschaft Effi dazu auffordert, sich eher wie eine *Femme enfant*, eine unschuldige Mädchen-Frau zu verhalten, aber ihr Ehebruch ist eine Tat, die eher eine *Femme fatale* begehen würde.

Auf allen drei Bildern ist Wasser vorhanden. In der christlichen Ikonographie ist es ein Symbol für Unschuld und Reinigung der Sünde, z. B. Pontius Pilatus als das Volk den Christus zum Tod verurteilte. Es symbolisiert auch den Eintritt in ein neues Leben, aber aufgrund seiner sich verändernden Natur kann es auch Qual symbolisieren. In Böcklins fröhlicheren Bildern sind Schwäne zu sehen. In der griechischen Mythologie singen diese Wasservögel vor ihrem Tod (vgl. Aristotel 1910: 615b) und dadurch verkünden sie, was Effi passieren wird. Ein anderes Wasser-Ungeheuer am Gemälde *Gefilde der Seligen* ist ein Triton, ein Fischmensch, der von Nereiden begleitet ist. Sie dienen als der Wassergegenstück zu Dionysos und seinen Bacchantinnen am Land. Er ist ein sterbliches Wesen, das wie andere Hybriden in der Mythologie seine tierischen Instinkte nicht kontrollieren kann, genau wie Effi sich mit Crampas nicht kontrollieren konnte (vgl. Milinović 2013: 78, 80). Tritonen wurden auch auf den Sarkophagreliefs der Römer verwendet, wo die der Verstorbenen symbolisch zur Insel der Seligen trugen (vgl. Milinović 2013: 82). Effi wird wegen ihres Ehebruchs nicht so behandelt. Auf dem Gemälde *Gefilde der Seligen* ist sie mit einer Nymphe zu identifizieren die auf dem Rücken von einem Zentauren getragen wird, vermutlich Chiron, dem weisesten aller Zentauren (vgl. Hoesterey 1983: 568). Auf der *Toteninsel* ist dieser Zentaur durch Charon ersetzt, der Menschen über den Fluss Styx zum Hades transportiert. Durch diese subtilen Details der bekannten Gemälde verbindet Fontane Effis Welt mit der Realität und kommentiert dadurch sie und ihre Moral. Er deutet bereits im dritten Kapitel des Romans voraus, fast wie ein Prophet, wie Effis Schicksal aussehen wird. Obwohl es einfach ist, dem Gemälde, das Effi auf ihrer Reise sieht, keine allzu große Aufmerksamkeit zu schenken, kann man verstehen, dass dieses Gemälde ein großes *Memento Mori* ist. Wenn man Böcklins Werk und Mythologie kennt, wird es deutlich, dass sich hinter *Gefilde der Seligen* eigentlich die *Toteninsel* versteckt.

### 3.3.Subtile christliche Ikonographie und Quellen

In der Handlung des Romans *Effi Briest* sind auch verborgene Symbole und Elemente christlicher Ikonographie eingewoben. Um diese Symbole zu interpretieren, hat sich Schuster in seinem Werk *Theodor Fontane „Effi Briest“, ein Leben nach christlichen Bildern* auf sie konzentriert, als ob er eine Kamera hätte, die die Gegenstände vergrößern könnte. Solcher Ansatz zur Analyse von Objekten, die neben der Handlung oder nur als Hintergrund für die Handlung erscheinen, ist in Nordeuropa seit dem 15. Jahrhundert präsent. Bei



6. Jan van Eyck: Arnolfini Hochzeit, 1434.

altniederländischen und altdeutschen Malern der Spätgotik und nordischer Renaissance, die italozentrische Kunstgeschichte „Flämische Primitiven“ ernannte, kommen oft realistische und naturalistische Darstellungen von alltäglichen Szenen mit Stillleben im Hintergrund vor. So hat auf eine Weise in diesen Bereichen eine Renaissance vor der Renaissance existiert. Die gemalten Objekte haben eine Reihe von ikonographischen Bedeutungen, die Schuster als versteckten Symbolismus oder „disguised Symbolism“ (1978: 13) beschreibt.



7. Stefan Lochner: Maria im Rosenhag, um 1450.

Ein anerkanntes Beispiel ist die *Arnolfini-Hochzeit* von Jan van Eyck, gemalt in 1434. Über den Köpfen der Jungvermählten hängt ein Kronleuchter, der wegen des frühen Todes der Gattin auf ihrer Seite ausgeschaltet ist. Das Gemälde war nach dem Tod von Arnolfinis Frau gemalt. Hinter Arnolfini auf der linken Seite, auf einem kleinen Schrank, liegt eine Orange, ein Symbol seines Wohlstandes. Die Orange trägt diese Bedeutung in nordeuropäischer Malerei, weil sie importiert werden musste, was ihren Preis steigerte.

Fontane setzt diese malerische Tradition in seinem schriftstellerischen Werk fort. Der Handlungsort am Anfang des Romans findet in Effis Garten in Hohen-Cremmen statt. Dieser Handlungsort, oder seine Kulisse, ist laut Riechel (1984: 39) nach einem von



Fontanes Lieblingswerken der Mittelaltermalerei, *Maria im Rosenhag* (Lochner, um 1450) modelliert. Effi sitzt mit ihrer Mutter und sie arbeiten an einem Altarteppich. Sie sind in einem geschlossenen Garten, der auf mittelalterlichen Gemälden oft in Darstellungen von Maria gezeigt wird. In christlicher Ikonographie heißt dieser Garten *hortus conclusus*, der geschlossene Garten. Auf dem Gemälde sitzt das Christkind auf Marias Schoß und hält einen Apfel in der Hand und andere Kinder bieten ihm mehr Äpfel



**8. Stefan Lochner: Maria im Rosenhag, um 1450.**

an. Der Apfel ist natürlich ein Symbol der Sünde in Christentum und es verkündet Effis künftiges Verbrechen gegen die Moral. Schon bei der Wahl des Gartens, in dem die Handlung beginnt, deutet Fontane auf die künftige Handlung und ihr unvermeidliches Ende hin. Dieser Hinweis ist jedoch so subtil, dass er die Handlung nicht verrät, im Sinne, dass der Leser beim Höhepunkt der Handlung unbefriedigt bleibt und die Handlung antiklimatisch findet. Die erwähnten Kunstwerke deuten auf Effis Untreue und Untergang hin, sie haben aber auch die gleiche Wirkung wie die Handlung am Anfang, d. h. sie erzählen dem Leser alles, der Leser hat aber dennoch einen Grund, sich in das Buch zu vertiefen. Am Ende sind die Leser\*innen nicht unzufrieden, sondern empfinden Mitgefühl und erreichen Katharsis, den Höhepunkt des emotionalen Zustands, der durch das Lesen erreichbar ist. Die ständige Erwähnung von Details, die auf Effis künftige Untreue hinweisen, bestätigen, dass Fontane sie bewusst und systematisch eingesetzt hat.



**9. Jean-Honoré Fragonard, Les Hasards Heureux de L'Escarpolette (Die Schaukel), 1767.**

Die Form des von Fontane konstruierten literarischen Gartens ist auch kein Zufall. Der Garten hat die Form des Hufeisens, das Haus erstreckt sich nach Süden und Westen, die Kirche und der Friedhof markieren die nördliche Grenze des Gartens. Die einzige offene Seite des Gartens ist die östliche Seite, die Freiheit und Wunscherfüllung repräsentiert (vgl. Prager 2013: 123). Die kulturellen Normen im Kapitel 3.1 *Exotik und Erotik* beschreiben näher die Beziehung der Deutschen mit dem Osten oder Orient, zu dem sie ein fetischistisches Verhältnis haben.

Ein weiteres Zeichen für die zukünftigen Ereignisse ist eine Schaukel im Garten. Obwohl sie kein sakrales Symbol ist, weist sie auf Effis Zukunft und Geisteszustand in der Gegenwart, aber auch in der Zukunft hin. Schuster (1978: 21) weist darauf hin, dass sie eine Repräsentation von Effis „Unbeständigkeit“ ist. Er erwähnt auch Jean-Honoré Fragonards *Schaukel* (1767), wo eine Frau ihr Bein hochhebt, während ein Mann unter ihren Rock schaut und ein anderer Mann im Schatten steht. So frech stellt Fragonard eine Affäre dar, was man auch mit Fontanes Konstruktion von Effis Affäre mit Crampas vergleichen kann.

Im ersten Kapitel des Romans arbeiten Effi und ihre Mutter an einem Altarteppich. Effi steht auf, um sich ein bisschen die Beine zu strecken und Zimmergymnastik zu machen. Als sie mit dieser Arbeit, die eher mit den Verpflichtungen ihrer Mutter zusammenhängt, aufhört, macht ihr ihre Mutter Vorwürfe: „Effi, eigentlich hättest du doch wohl Kunstreiterin werden müssen. Immer am Trapez, immer Tochter der Luft. Ich glaube beinah, daß du so was möchtest.“ (Fontane 1994: 6) Effi antwortet, dass sie dieses Verhalten von ihr geerbt habe: „Vielleicht, Mama. Aber wenn es so wäre, wer wäre schuld? Von wem hab ich es? Doch nur von dir. Oder meinst du von Papa? Da muß du nun selber lachen“ (Ebd.) In diesen Zitaten ist sichtbar, dass ihre Mutter ihr vorwirft, dass sie zu kindisch ist, obwohl sie tatsächlich chronologisch immer noch ein Kind ist, bzw. minderjährig. Das Motiv des Trapezes und die Beschreibung von Effi als „Tochter der Luft“ haben die gleiche Bedeutung wie das Motiv der Schaukel, sie beschreiben Effis Persönlichkeit als unbeständig, mit dem Kopf in den Wolken, instabil, verspielt und kindisch naiv. Ihre Mutter verhielt sich angeblich ähnlich, aber sie war sich bewusst, dass ein solches Verhalten in der Gesellschaft nicht angemessen war, und wandte sich daher einem Verhalten zu, das ihr nicht angeboren war. Sie heiratete beispielsweise Herrn Briest statt Instetten, den sie eigentlich liebte, weil sie sich dadurch einen besseren sozialen Status sicherte. Der größte Unterschied zwischen Effi und ihrer Mutter ist, dass ihre Mutter ein Mitläufer dieses Systems ist, während Effi sich nie daran anpassen konnte.

Im 18. Kapitel des Romans kommt noch ein Motiv des *hortus conclusus* vor. Als Effi und Crampas zum Weihnachten im Schlitten sitzen, rezitiert ihm Effi das Gedicht *Die Gottesmauer* Clemens Brentanos.

„Dies Gedicht heißt die ›Gottesmauer‹, und ich hab es bei unserm Hohen-Cremmner Pastor vor vielen, vielen Jahren, als ich noch ganz klein war, auswendig gelernt.“

„Gottesmauer“, wiederholte Crampas. „Ein hübscher Titel, und wie verhält es sich damit?“

„Eine kleine Geschichte, nur ganz kurz. Da war irgendwo Krieg, ein Winterfeldzug, und eine alte Witwe, die sich vor dem Feinde mächtig fürchtete, betete zu Gott, er möge doch ›eine Mauer um sie bauen‹, um

sie vor dem Landesfeinde zu schützen. Und da ließ Gott das Haus einschneien, und der Feind zog daran vorüber.“ (Fontane 1994: 176)

In diesem Gedicht bittet eine Witwe Gott, Mauern um sie herum zu bauen, sodass die feindlichen Soldaten nicht dorthin eindringen können, um sie zu vergewaltigen. (vgl. Schuster 1978: 1) Auf ähnliche Weise war heilige Barbara von ihrem Vater vor Männern geschützt, aber sie war nicht freiwillig in einem Turm eingesperrt (vgl. Ivančević 2006: 157). Ein Turm oder geschlossener Garten sind Versionen des *hortus conclusus*-Motivs und sie repräsentieren die Jungfräulichkeit Effis oder Barbaras. (vgl. Schuster 1978: 2) Das Motiv erscheint, wenn Instetten kommt, um Effi zu verloben und markiert damit das Ende ihres Kindeslebens und ihrer Jungfräulichkeit. Crampas identifiziert sich mit dem Feind im Gedicht, was in seiner Reaktion sichtbar ist: „Crampas war sichtlich betroffen und wechselte das Gespräch.“ (Fontane 1994: 176). Wenn Effi *Die Gottesmauer* nacherzählt, markiert sie das Ende ihrer Hingabe an ihren Ehemann und das Ende ihrer naiven Liebe zu Instetten, Treue zu ihrer Ehe und der Hoffnung, dass die Ehe gelingen wird. Diese Situation kann man mit derjenigen der heiligen Barbara vergleichen, die ihre Hingabe an ihren Vater und seinen Glauben und Pläne verlassen hat, als sie selbstständig das Christentum akzeptiert hat. Barbara und Effi vollziehen diesen Akt der Selbstbestimmung und -befreiung, obwohl sie beide wohl wissen, dass ihre Entscheidungen nicht ohne negative Folgen sind.

#### 4. Schlussfolgerung

In dieser Abschlussarbeit wurden die Bedeutungen und soziologischen Hintergründe der Kunstwerke in Theodor Fontanes Roman *Effi Briest* analysiert, um die Frage nach dem Zweck ihrer Erwähnung zu beantworten. Es wurde erläutert, wie die erwähnten Kunstwerke als versteckte Erzählmittel in der narrativen Logik des Romans dienen. Obwohl sie so oft im Roman vorkommen, ist ihre Bedeutung und Symbolik eher versteckt oder subtil, wie es Schuster mit dem Begriff des "versteckten Symbolismus" erklärt.

Die Analyse umfasst drei Typen bzw. Funktionen von Kunstreferenzen. Im ersten Teil der Analyse untersucht die Arbeit die Symbolik des japanischen Bettschirms und der Geschichte des Chinesen, die als Symbole für Effis Sehnsucht und Sexualität zu verstehen sind. Der Kontext des Gebrauchs dieses Möbelstücks und Effis Kommentare über die Bewohner in Kessin sprechen für den zeitgenössischen breiteren soziologischen Kontext der Deutschen, die am Ende des 19. Jahrhunderts ein stärkeres Interesse für den Osten und den Orient entwickelten. Für die Deutschen waren diese unheimlichen Gegenden Orte voller Exotik und Leidenschaft, aber auch Gefahren; diese Orte waren sehr attraktiv, aber gleichzeitig galten als unzivilisiert, wild und von niedrigem Wert, gesellschaftlich nicht akzeptabel.

Der zweite Teil der Arbeit analysiert das Bild *Gefilde der Seligen* (Böcklin, 1877), das Effi auf einem Ausflug mit ihrer Familie nach Berlin sieht. Durch die Analyse dieses Bildes und anderer Bilder von Böcklin, die auf *Gefilde der Seligen* verweisen, kommt man zur Schlussfolgerung, warum dieses Gemälde in dem Werk erwähnt wurde. Dieses Gemälde ist ein *Memento Mori* für Effi und alle anderen Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft dieser Zeit. Es erinnert die Menschen, dass solche Leidenschaften, die auf den Gemälden vorhanden sind, Folgen mit sich tragen. Ein solches Verhalten bringt dem Menschen nur Verfall und Tod.

Der letzte Teil der Analyse beschäftigt sich mit dem Motiv des *hortus conclusus*, eines geschlossenen Gartens, in dem Effi und ihre Mutter am Anfang stehen. Es ist von *Maria im Rosenhag* (Lochner, um 1450), das als einem von Fontanes Lieblingsgemälden aus dem Mittelalter gilt, inspiriert. Hier wird die Ikonographie der Details in den Beschreibungen von Effis Umgebung und dem Gemälde besprochen, wobei der Apfel als Motiv Effis zukünftige Sünde und der Garten ihre Jungfräulichkeit bezeichnet. Die Schaukel im Garten andeutet ihren kindlichen und verspielten Charakter, aber auch Ehebruch, wenn man Fragonards Gemälde *Schaukel* (1767) berücksichtigt.



Alle erwähnten Motive - der Chinese, die *Gefilde der Seligen*, *Maria im Rosenhag*, und *Die Gottesmauer* – haben das Folgende gemeinsam: Leidenschaft und Tod. Effis Zukunft war bereits am Anfang durch die *Maria im Rosenhag*, die als Quelle für den Aufbau der Szene diente vorhergesagt. Das Christkind hält einen Apfel und andere Kinder bieten ihm mehr Äpfel an, indem sie auf die Erbsünde hindeuten. Effis Rolle in der Gesellschaft ist ihr klar, aber sie wird in den Apfel beißen und eine Sünderin werden, obwohl sie eine keusche, christliche und gehorsame Frau wie Maria sein sollte. Die Verwendung und Mischung dieser Motive, wahrer und fiktiver Gemälde bereits am Anfang der Handlung beweisen Fontanes kunsthistorisches Wissen. Das ermöglicht ihm, mit der Kunst bewusst zu spielen und ein Netzwerk aus Motiven, Referenzen und Assoziationen zu schaffen. Auf diese Weise dienen die Kunststücke als subtile und poetische Erzählmittel im Hintergrund.

Viele Markierungen und versteckte Symbole, die im gesamten Roman vorhanden sind, weisen auf Effi Briests Weg in den Untergang hin. Durch die ständige Wiederholung Effis Zukunft mithilfe verschiedener Details, die von Fontane systematisch und sehr bewusst eingesetzt sind, erhöht Fontane die Spannung, ohne dem Leser alles vorzeitig zu verraten. Diese Details verweisen auf größere, allgegenwärtige Konzepte in der damaligen Gesellschaft, die Effi in den Mittelpunkt eines Storms bringen, der es ihr nicht erlaubt, ihr Leben nach ihren Wünschen, sondern nach den Regeln und Erwartungen der Gesellschaft zu leben. Dies erhöht das Mitgefühl der Leser\*innen für Effi, da sie von Effis Situation einen stärkeren Eindruck von Hoffnungs- und Ausweglosigkeit bekommen und auch als eine Warngeschichte zu verstanden werden können. Man geriet oft in Situationen, die aufgrund äußerer Einflüsse auswegslos erscheinen, weshalb man sich mit Effi stark identifizieren und am Ende Katharsis erreichen kann. Effis Geschichte ist eine Kritik an der Abhängigkeit des gesellschaftlichen Erfolgs von der Einhaltung festgelegter Standards. Solches Verhalten ist für einige Menschen nicht möglich. Solche Menschen sind dazu gezwungen, sich anzupassen und ihre wahre Identität und ihr wahres Glück abzulehnen. Diese Kritik ist im ewigen Kampf für Frauenrechte immer noch relevant, denn trotz der scheinbaren Freiheit der Frauen gibt es immer noch soziale und rechtliche Hindernisse, die völlige Freiheit der Selbstbestimmung der Frauen (und Männer) beschränken,

## 5. Literaturverzeichnis

Aristotel (1910). *Historia animalum*. Übersetzt von: Wentworth, Thompson D'Arcy, Oxford, Clarendon Press.

[https://archive.org/details/historiaanimaliu00aris\\_0/page/n421/mode/1up?view=theater](https://archive.org/details/historiaanimaliu00aris_0/page/n421/mode/1up?view=theater). (7. 9. 2023)

Botica, Dubravka (2019). *Arhitektura baroka*. Zagreb: Filozofski fakultet.

Burroughs, Bryson (1926). The Island of the Dead by Arnold Böcklin. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 21, nr. 6, 146–48. <https://doi.org/10.2307/3254675>.

Fontane, Theodor (1994). *Effi Briest*. Berlin: Ullstein Verlag.

Grossman, Joan Delaney (2010). A Love Affair with the World's Waters. In *Ivan Konevskoi: "Wise Child" of Russian Symbolism*, Academic Studies Press, 81–100. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxsjgb.7>.

Hoesterey, Ingeborg (1983). Bildende Kunst Als Literatur: Zum Problem Der Rezeption Arnold Böcklins. In: *The German Quarterly* 56, nr. 4, 563–79. <https://doi.org/10.2307/405273>.

Ivančević, Radovan et al. (2006). *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

Janson, Horst Woldemar (1987). *Historija umetnosti*. Beograd: Prosveta.

Lary, Diana (2006). Edward Said: Orientalism and Occidentalism. In: *Journal of the Canadian Historical Association* 17:2. 3-15. <https://id.erudit.org/iderudit/016587ar> (12. 9. 2022)

Milinović, Dino (2013). Triton: kročenje antičkog čudovišta. In: Milinović, Dino, Belamarić, Joško (Hrsg.): *Metamorfoze mita: Mitologija u umjetnosti od srednjeg vijeka do moderne*. Zagreb, Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 77–91.

Prager, N. Debra (2013). „Alles so orientalistisch“: The Elaboration of Desire in Theodor Fontane's *Effi Briest* (1896). In: *Women in German Yearbook*, 29, 118-141. <https://www.jstor.org/stable/10.5250/womgeryearbook.29.2013.0118> (12. 9. 2022.)

Riechel, C. Donald (1984). Theodor Fontane and the Fine Arts: A Survey and Evaluation. In: *German Studies Review*, 7: 1, 39-64. <https://www.jstor.org/stable/1428817> (12. 9. 2022)

Schuster, Peter-Klaus (1978). „Effi Briest“, ein Leben nach christlichen Bildern. In: Barner, Wilfried, Brinkmann, Richard, Sengle, Friedrich (Hrsg.): *Studien zur deutschen Literatur*. Tübingen: Niemeyer Verlag. 1-207.

[https://books.google.hr/books?hl=hr&lr=&id=lZAhAAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP7&dq=effi+briest&ots=RDoA2NvbX9&sig=J3ksM-B7kPIQRIDW2AOm29cIysY&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=true](https://books.google.hr/books?hl=hr&lr=&id=lZAhAAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP7&dq=effi+briest&ots=RDoA2NvbX9&sig=J3ksM-B7kPIQRIDW2AOm29cIysY&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true) (12. 9. 2022)

Swales, Erika (1980). Private Mythologies and Public Unease: On Fontane's "Effi Briest". In: *The Modern Language Review*, 75: 1, 114-123. <https://www.jstor.org/stable/3727896> (12. 9. 2022)

Venturi, Lionello (1952). *Od Giotto do Chagalla*. Zagreb: Mladost.

## 6. Abbildungsverzeichnis

1. Artist's impression of the Trianon de Porcelaine, um 1680, Wikipedia, abgerufen am 14.9.2022, [https://en.wikipedia.org/wiki/Trianon\\_de\\_Porcelaine#/media/File:Artists\\_impression\\_of\\_Le\\_Trianon\\_de\\_Porcelaine.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Trianon_de_Porcelaine#/media/File:Artists_impression_of_Le_Trianon_de_Porcelaine.jpg), S. 10.
2. Böcklin, Arnold (1877). Triton und Nereide, Wikipedia Commons, abgerufen am 14.9.2022, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold\\_B%C3%B6cklin\\_-\\_Triton\\_und\\_Nereide.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_-_Triton_und_Nereide.jpg). S. 15.
3. Böcklin, Arnold (1877). Gefilde der Seligen, Meisterdrucke, abgerufen am 14.9.2022, <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Arnold-B%C3%B6cklin/32348/Die-Gefilde-der-Seligen.html>, S. 15.
4. Böcklin, Arnold (1888). Lebensinsel, Wikipedia Commons, abgerufen am 14.9.2022, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%B6cklin\\_-\\_Die\\_Lebensinsel\\_-\\_1888.jpeg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%B6cklin_-_Die_Lebensinsel_-_1888.jpeg), S. 16.
5. Böcklin, Arnold (1883). Toteninsel, Google Arts and Culture, abgerufen am 14.9.2022, <https://artsandculture.google.com/asset/die-toteninsel-arnold-b%C3%B6cklin/0wFgMTIQ3kZCpg?hl=de>, S. 16.
6. Jan van Eyck (1434). Arnolfini Hochzeit, Wikipedia, [https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Van\\_Eyck\\_-\\_Arnolfini\\_PortraitFXD.jpg#file](https://hr.wikipedia.org/wiki/Datoteka:Van_Eyck_-_Arnolfini_PortraitFXD.jpg#file), S. 19.
7. Lochner, Stefan, (um 1450). Maria im Rosenhag, Wikipedia, abgerufen am 14.9.2022, [https://de.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_im\\_Rosenhag#/media/Datei:Stefan\\_Lochner\\_Madonna\\_im\\_Rosenhag.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Madonna_im_Rosenhag#/media/Datei:Stefan_Lochner_Madonna_im_Rosenhag.jpg), S. 19.
8. Lochner, Stefan, (um 1450). Maria im Rosenhag (Detail), Wikipedia, abgerufen am 14.9.2022, [https://de.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_im\\_Rosenhag#/media/Datei:Stefan\\_Lochner\\_Madonna\\_im\\_Rosenhag.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Madonna_im_Rosenhag#/media/Datei:Stefan_Lochner_Madonna_im_Rosenhag.jpg), S. 20.
9. Fragonard, Jean- Honoré (1767). Les Hasards Heureux de L'Escarpolette (Die Schaukel), Artsy, abgerufen am 14.9.2022, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-undressing-erotic-symbolism-the-swing-fragonards-decadent-masterpiece>, S. 20.

## Kratki sadržaj

U ovom će se radu analizirati djelo Theodora Fontanea *Effi Briest* iz 1895. godine. Roman *Effi Briest* kanonsko je djelo njemačke književnosti realizma koje se bavi životom Effi, od trenutka sklapanja zaruka s mnogo starijim Geertom Instettenom, pruskim okružnim upraviteljem koji kasnije postaje državni tajnik. Karijera u vojsci odnosno politici je Instettenu na prvom mjestu, što zahtjeva strog etički i moralni kodeks ponašanja te potpunu predanost poslu, što ne ostavlja previše prostora za ljubav i obitelj, no iz društvene i staleške perspektive on mora i želi ispuniti i te obveze. Mlada Effi je njegova totalna suprotnost, zaigrana poput djeteta, željna ljubavi i pažnje, provodi dane u Kessinu sama, izolirana od svoje obitelji koja se nalazi u Hohen-Cremmenu te izolirana od društva u Kessinu u koje se također nije uspjela integrirati. Zbog svoje izolacije i nesretnog braka sa Instettenom, Effi počini preljub s mnogo šarmantnijim i opuštenijim Crampasom, što označava početak njenog neizbježnog puta u propast.

U ovom su djelu prisutna mnoga umjetnička djela i reference na aktualne trendove i strujanja u umjetnosti, što upotpunjuje opise prostora u kojem se radnja odvija. Ovaj završni rad bavi se istraživanjem simbolike umjetničkih djela te djela primijenjene umjetnosti spomenutih u romanu i njihovog mjesta, to jest funkcije u narativu romana. U radu će se analizirana djela grupirati u tri dijela: analiza japanskog paravana za spavaću sobu, s naglaskom na orijentalizam prisutan u europskom društvu pod kraj 19. stoljeća, analiza djela slikara Arnolda Böcklina, počevši od slike *Gefilde der Seligen* (1877.) te analiza smještaja radnje na početku romana, s osvrtom na kršćansku ikonografiju.