

Die Judenbuche im Medienwechsel.

Visuelle Konfigurationen in Text und Film

von Christoph Kleinschmidt

Bei der Analyse von Adaptionen bzw. expliziten Bezugnahmen auf ein bestimmtes ästhetisches Objekt lohnt sich zunächst einmal der Blick auf das originäre Medium. Da die bis heute einzige und von der Forschung bisher noch nicht untersuchte Literaturverfilmung der *Judenbuche* von Rainer Horbelt aus dem Jahr 1980¹ neben ihrer auditiven Wahrnehmung primär visuell funktioniert, ist vor ihrer ausführlichen Thematisierung die Frage interessant, welche Komponenten des Visuellen sich im Bezugsmedium – also dem literarischen Text – ausmachen lassen. Als dasjenige Medium, das die größte Differenz zwischen der Sichtbarkeit seiner Gestalt und den vermittelten Vorstellungsbildern aufspannt, scheint sich der Text allerdings gegen eine solche Perspektivierung zu sträuben. Dieser Vorbehalt kann jedoch gerade mithilfe einer Umkehrung des Arguments ausgeräumt werden. Die Kategorie der Visualität auf literarische Texte zu beziehen, bedeutet dann, sich dreier Sichtbarkeitsinstanzen bewusst zu sein: 1. der ›signifikanten‹ Textgestalt, 2. der als Modifikation des Geschehens fungierenden Erzählperspektive, die je nach Gestaltung besondere Blickeffekte erzielen kann, und schließlich 3. spezifisch visueller Motivkonstellationen, die zu einer besonderen Bildhaftigkeit des Erzählten beitragen können.

In Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche* sind es gerade diese Motivkonstellationen, die zunächst besonders auffällig erscheinen. So verdichtet sie die Handlung gleich in einer der ersten von vielen unheimlichen Passagen² zu einer irritierenden bildhaften Szenerie, die gleichsam beispielhaft für die ganze Erzählung steht: Nachdem Friedrichs Rückkehr vom Ohm Simon schon lange Zeit überfällig ist, erblickt Margreth ihren vermeintlichen Sohn plötzlich im Widerschein des Herdfeuers. *Der Schein spielte auf seinen Zügen und*

¹ Für die Beschaffung des Films sei Jochen Grywatsch, Leiter der Droste-Forschungsstelle, nachhaltig gedankt.

² Zum Motiv des Unheimlichen und des Phantastischen in der *Judenbuche* vgl. Annette Krech: Schauererlebnis und Sinnengewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1992, S. 65-110.

gab ihnen ein widriges Ansehen von Magerkeit und ängstlichem Zucken. Margreth blieb in der Tennenthür stehen, so seltsam verändert kam ihr das Kind vor.³ Als der Junge nur einige unverständliche Worte⁴ vor sich hin stammelt, bekommt sie es mit der Angst zu tun: Margreth stand still; ihre Blicke wurden ängstlich. Der Knabe erschien ihr wie zusammengeschrumpft, auch seine Kleider waren nicht dieselben, nein, das war ihr Kind nicht! und dennoch – »Friedrich, Friedrich!« rief sie.⁵ Der nachhaltige Eindruck dieser Stelle, die sich in ihrer Gestaltung des Doppelgängermotivs bedient⁶, resultiert insbesondere aus ihrer spezifischen Bildhaftigkeit. Die ganze Szenerie funktioniert über einen visuellen Wahrnehmungsakt, dessen Konnex von Gesehenem und Kognition nachhaltig irritiert ist. Indem sich Friedrich der Identifikation durch den Blick in dem Maße entzieht, wie sie eingefordert wird, steigert sich die Situation zu einem beängstigenden und spannungsgeladenen Szenario, das sich erst auflöst, als der wirkliche Friedrich aus der Schlafkammer tritt und dem völlig verstörten Johannes Niemand ein Musikinstrument überreicht. Dabei ist dessen Beschreibung als Friedrichs verkümmertes Spiegelbild⁷ nicht nur der späteren Vermutung geschuldet, Johannes Niemand sei der uneheliche Sohn Simon Semmlers und damit Friedrichs Cousin, sondern sie ist Bestandteil des visuell geprägten Vokabulars, das in der *Judenbuche* häufig den Dualismus von Rätselhaftem und Wahrheitsfindung kennzeichnet. In der Verwechslungsszenerie konstruiert Annette von Droste-Hülshoff insofern ein narratives Spiel zwischen Verstehen und Unverständlichkeit, bei dem der Leser das Geschehen aus der Perspektive Margreths »wahrnimmt« und somit – aus erzähltechnischen Gründen – am Spannungsmoment partizipiert. Die Worte Margreths *ich kann dich nicht verstehen*⁸, die sie dem Gestammel Johannes' entgegnet, können dabei auf die hermeneutische Situation zwischen dem Text als Ganzem und dessen Leser

³ HKA V, S. 13.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Zum Motiv des Doppelgängers in der deutschen Literatur vgl. Andrew J. Webber: *The »Doppelgänger«*. *Double Visions in German Literature*. Oxford 1996. Im speziellen zu den Texten Annette von Droste-Hülshoffs vgl. S. 243-257; vgl. ebenfalls John Pizer: *Ego – Alter Ego: Double and/as Other in the Age of German Poetic Realism*. Chapel Hill/London 1998. Zur Doppelgängermotivik bei Droste-Hülshoff vgl. S. 20-39.

⁷ HKA V, S. 14.

⁸ HKA V, S. 13.

bezogen werden, für den die Identifikation Friedrichs (als Täter) ebenso zwingend erscheint, wie sie sich der Eindeutigkeit immer wieder entzieht.⁹

Die an dieser Stelle auftretende Trias von Sichtbarkeit, Unverständlichkeit und verzögerter Auflösung findet sich als kompositorisches Konglomerat an weiteren Stellen der *Judenbuche*. So bilden die drei Komponenten auch bei der zeremoniellen Beschriftung der *Judenbuche* die entscheidenden Konstituenten. Die Inschrift, die im Text in hebräischen Zeichen wiedergegeben wird, soll zunächst bewusst unverständlich bleiben, um mit ihrer Übersetzung am Schluss der Erzählung einen narrativen und moralischen Bogen zu spannen. In ihrer verweigerten Lektüre verweist sie auf ihre eigene Zeichenhaftigkeit, die in ihrem markant vom übrigen Text abgesetzten graphischen Erscheinungsbild sichtbar ist. Der Blick des Lesers wird so auf die Textgestalt gelenkt, um den artifiziellen Charakter der Inschrift zu potenzieren. Dass es mit der Übersetzung zum Ende der Erzählung jedoch keineswegs zur Auflösung kommt, sondern nur weitere Interpretationsmöglichkeiten entstehen, ist Ausdruck des spezifischen Charakters der *Judenbuche*. Eine eindeutige Interpretierbarkeit wird zugunsten einer Wiederholungslektüre im Sinne Roland Barthes' aufgegeben, indem die Titelgebende und die diegetische Funktion der »*Judenbuche*« über die Komponenten der Schrift und der Lektüre wechselseitig aufeinander verwiesen sind und sich so perpetuieren. Der »Unlesbarkeit der *Judenbuche*« stehen dabei visuelle Konfigurationen innerhalb des Textes gegenüber, die mithilfe zahlreicher bildhaft gestalteter Passagen erzeugt werden und damit den Imaginationsakt der Lektüre befördern.

So kann der Schein des Feuers, der bei der Verwechslung auf Johannes' Gesicht spielt, in seiner inszenatorischen Funktion in Verbindung gebracht werden mit den Lichtreflexen, die Friedrich beim Aufeinandertreffen mit den Jägern erfährt und die wie eine motivische Kette die gesamte Situation bis hin zur Gerichtsverhandlung verknüpfen. Wird Friedrich aus seiner Lethargie zunächst durch einen unbestimmten Lichtreflex aufgeschreckt – *Plötzlich fuhr er auf: über sein Gesicht fuhr ein Blitz*¹⁰ –, so kann dessen Herkunft nach dem Streitgespräch mit dem Förster Brandis klar identifiziert werden: *Da blitzte es noch einmal durch's Laub. Es war ein Stablenopf seines [Brandis', C.K.] Jagdrocks; nun war er fort.*¹¹ Dass diese visuell konnotierte Rahmung kein

⁹ Zu den zahlreichen Identifikationsmöglichkeiten und deren Entzug vgl. Herbert Kraft: »Mein Indien liegt in Rüschaus«. Münster 1987, S. 50.

¹⁰ HKA V, S. 18. Hervorhebung C.K.

¹¹ HKA V, S. 20. Hervorhebung C.K.

zufälliges Detail, sondern ein konstitutives Element darstellt, wird daran deutlich, dass ein Lichtreflex auch beim Auffinden des Ermordeten eine entscheidende Rolle spielt. So berichtet einer der Jäger bei der Gerichtsverhandlung, er habe auf der Suche nach den Holzfrevlern *etwas im Gestrüpp blitzen sehen; es war die Gurtschnalle des Oberförsters, den man nun hinter den Ranken liegend fand, grad ausgestreckt, die rechte Hand um den Flintenlauf geklemmt, die andere geballt und die Stirn von einer Axt gespalten*.¹² Die gleiche Axt ist es, die Friedrich – wiederum verbunden mit einem Lichtreflex – bei der Gerichtsverhandlung vorgehalten wird:

*Der Gerichtsschreiber saß unmuthig und verlegen da. Plötzlich fuhr er mit der Hand hinter sich und brachte etwas Blinkendes vor Friedrichs Auge. »Wem gehört dieß?« – Friedrich sprang drei Schritt zurück. »Herr Jesus! ich dachte Ihr wolltet mir den Schädel einschlagen.« Seine Augen waren rasch über das tödtliche Werkzeug gefahren und schienen momentan auf einem ausgebrochenen Splitter am Stiele zu haften. »Ich weiß es nicht,« sagte er fest.*¹³

Bei dieser auffälligen Dominanz visueller Begrifflichkeiten – die noch um die mahnenden Worte des Gerichtsschreibers, Friedrich solle sich die Axt genau ansehen¹⁴, ergänzt werden können – wird klar, dass Annette von Droste-Hülshoff hier über die Wiederholung visueller Denotate eine narrative Indizienkette gestaltet, die das als eindeutig erscheinen lässt, was gerichtlich nicht nachgewiesen werden kann: die Schuld bzw. die Mitschuld Friedrichs am Tod Brandis'. So stehen Friedrich, Brandis und das Mordinstrument mithilfe der visuellen Komponenten in einem Zusammenhang, der – angefangen vom Blitz auf Friedrichs Gesicht bis hin zur Autopsie, also der Inaugenscheinnahme des *Corpus Delicti* – einer konsequenten Relationssetzung folgt.

Eine weitere Passage in der *Judenbuche*, die ebenfalls äußerst raffiniert in Form eines visuellen Arrangements gestaltet ist, ist die viel zitierte, diabolisch assoziierte ›Abholung‹ Friedrichs durch dessen Onkel Simon Semmler, die zunächst aus der Perspektive Margreths geschildert wird, um dann eine perspektivische Ergänzung zu erfahren:

Und bald sah Margreth den Beiden nach, wie sie fortschritten, Simon voran, mit seinem Gesicht die Luft durchschneidend, während ihm die Schöße des rothen Rocks wie Feuerflammen nachzogen. So hatte er ziemlich das Ansehen eines feurigen Mannes, der unter dem gestohlenen Sacke büßt; Friedrich ihm nach, fein und schlank für sein Alter, mit

¹² HKA V, S. 23. Hervorhebung C.K.

¹³ HKA V, S. 24. Hervorhebung C.K.

¹⁴ *Sieh sie genau an* (HKA V, S. 24).

*zarten, fast edlen Zügen und langen blonden Locken, die besser gepflegt waren, als sein übriges Aeußere erwarten ließ; übrigens zerlumpt, sonneverbrannt und mit dem Ausdruck der Vernachlässigung und einer gewissen rohen Melancholie in den Zügen. Dennoch war eine große Familienähnlichkeit Beider nicht zu verkennen, und wie Friedrich so langsam seinem Führer nachtrat, die Blicke fest auf denselben geheftet, der ihn gerade durch das Seltsame seiner Erscheinung anzog, erinnerte er unwillkürlich an Jemand, der in einem Zauberspiegel das Bild seiner Zukunft mit verstörter Aufmerksamkeit betrachtete.*¹⁵

Annette von Droste-Hülshoff konstruiert hier ein geschicktes Blickarrangement, das eine zweifache Sehachse aufweist: Sie verbindet die Perspektive Margreths (und damit die des Lesers) auf Simon und Friedrich mit derjenigen Friedrichs auf seinen Onkel. Interessant ist dabei, dass keiner der beiden Blicke entgegnet wird. Die Szenerie erhält so Züge einer doppelten Bildbetrachtung, die im Falle Friedrichs auch explizit als solche benannt wird. Während die Sichtweise Margreths mit Schilderungen und Reflexionen über das Gesehene verbunden ist und so das Bild einer eingefrorenen Bewegung evoziert, zielt Friedrichs Blick ins »Visionäre und Halluzinative«¹⁶. Entscheidend dabei ist, dass dessen Zukunftsprojektion auf ihn zurückwirkt: Die Betrachtung wird hier zu einer Selbstbetrachtung, die einmal mehr das Doppelgängermotiv aufruft und in Simon Semmler einen ungleichzeitigen Doppelgänger Friedrichs figuriert. Als Medium der Reflexion dient dabei ein dem romantischen Inventar in der *Judenbuche* zuzurechnender *Zauberspiegel*¹⁷, der das Blickarrangement durch eine doppelte Sichtbarkeit noch potenziert: Indem er das Bild des höchst präsenten Onkels mit jenem der Zukunft Friedrichs überblendet, erzeugt er eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die in dieser Intensität filmischen Überblendungstechniken in nichts nachsteht.

Die Passage gibt darüber hinaus Aufschluss über das erzähltechnische Verfahren¹⁸, dessen sich Annette von Droste-Hülshoff bedient und das ver-

¹⁵ HKA V, S. 11.

¹⁶ Clemens Heselhaus: Annette von Droste-Hülshoff. Werk und Leben. Düsseldorf 1971, S. 161.

¹⁷ Zu romantischen Bezügen allgemein vgl. Andreas Kilcher, Detlef Kremer: Romantische Korrespondenzen und jüdische Schriftmagie in Drostes *Judenbuche*. In: Dialoge mit der Droste. Hg. von Ernst Ribbat. Paderborn [u.a.] 1998, S. 249-261.

¹⁸ Einen Überblick über die Forschungspositionen zur Erzählstruktur der *Judenbuche* geben Jochen Grywatsch, Stefan Evers: Neue Annäherungsversuche an einen kanonischen Text. Überlegungen zur Behandlung der *Judenbuche* in den verschiedenen Sekundarstufen im Kontext aktueller germanistischer und didaktischer Reflexionen.

antwortlich ist für die besondere Bildhaftigkeit ihres Schreibens. Viele Passagen der *Judenbuche* konstituieren sich über die wechselnde Fokussierung auf eine Figur, aus deren Sichtweise das Geschehen geschildert wird, ohne dass damit die Erzählinstanz in ihrer sprachlichen Funktion zurücktreten würde. Sie nimmt sich in diesen Passagen gewissermaßen nur perspektivisch zurück. So ist es im vorliegenden Fall auch die Erzählerfigur, die die Schilderungen und Reflexionen über die Szenerie der ›Abholung‹ äußert – dies jedoch perspektiviert über Margreths Blick. Damit findet scheinbar eine Annäherung von Figur und Erzählinstanz statt, die jedoch gleichzeitig auf eine kategoriale Trennung verweist. Die theoretische Begrifflichkeit zur analytischen Beschreibung dieses Verfahrens hat der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette eingeführt. In seinem Text »Die Erzählung« unterscheidet er erzähltheoretisch zwischen der Frage »Wer spricht?« und »Wer sieht?«. ¹⁹ Er erarbeitet dabei das Konzept der Fokalisierung, das den Sehenden vom Sprechenden in literarischen Texten trennt und so der Sichtweise eine dominante Rolle zuschreibt. Eine Erzählung kann somit über verschiedene Figuren fokalisiert sein, ohne damit den Erzähler als Sprechenden aufzugeben. In der *Judenbuche* hat dieses Verfahren Methode. So verkehrt sich der Vorwurf des »Schwankens und häufigen Wechselns in der Perspektive« ²⁰, der noch unter dem Einfluss traditioneller Konzepte der Erzähltheorie erhoben wurde, zur Anerkennung eines kunstvollen und konsequenten Verfahrens. Die sich an zwei Stellen selbst benennende und damit selbstreflexiv inszenierende Erzählerinstanz bleibt in ihrer sprechenden Funktion konstant ²¹, während die wechselnden internen Fokalisierungen zu einer Variation der Perspektive und so zu einer visuellen Intensivierung des Beschriebenen beitragen. Neben den bereits angeführten Passagen erklären sich so auch die Effekte zahlreicher anderer Stellen. So etwa die der Aufbahrung des toten Hermann Mergel, die aus der Sichtweise Friedrichs geschildert wird, der erst nach und nach den sich ihm vom Bett aus darbietenden Tumult zu interpretieren weiß. ²² Auch hier geht mit der verzögerten Aufklärung des Geschehens eine spezifisch visuelle Konstellation in Form eines eingeschränkten Blickkanals einher, der mithilfe der Fokalisierung über Friedrich funktioniert. Dagegen

verhält es sich bei dessen Rückkehr nach jahrelanger Gefangenschaft genau anders. Hier verweigert die Erzählung gerade die Fokalisierung über Friedrich. In Form einer unsicheren Blickinstanz – ähnlich der Untersicht einer Kamera – erscheint der Zurückkehrende zunächst vom Dorf aus gesehen: *Da bewegte sich von der Breder Höhe herab eine Gestalt langsam gegen das Dorf; der Wanderer schien sehr matt oder krank; er stöhnte schwer und schleppte sich äußerst mühsam durch den Schnee*, um dann selbst zum Beobachter zu werden: *An der Mitte des Hanges stand er still, lehnte sich auf seinen Krückenstab und starrte unverwandt auf die Lichtpunkte.* ²³ Mithilfe dieser Perspektivkreuzung wird ein Weit-Nah-Kontrast aufgebaut, der die Gleichzeitigkeit von Distanz und Zugehörigkeit zum Dorf illustriert und zugleich auf die Uneindeutigkeit seiner Identität verweist. Indem die Erzählung den Zurückkehrenden hier als einen Starrenden inszeniert, an dessen Perspektive der Leser jedoch nicht partizipiert, entsteht ein Entfremdungseffekt, der zur gemütlichen Weihnachtsidylle in scharfem Kontrast steht – und es bedarf kaum noch des Hinweises, dass dieser Effekt in der Korrespondenz von Blick und Illuminierung kulminiert. Die in dieser Szene auffällige Hell-Dunkel-Kontrastierung stellt darüber hinaus einen für die *Judenbuche* wesentlichen Subcode dar, mithilfe dessen zahlreiche Geschehnisse unterlegt sind und die den Modus der Wahrnehmung konstituieren: »Der Wechsel von Helligkeit und Dunkelheit bedingt eine veränderte Wahrnehmung der Dinge, trägt also zur Perspektivik bei.« ²⁴ Durch den visuellen Kontrast gelingt es Annette von Droste-Hülshoff, den Handlungszusammenhang selbst im Zwischen von Erkenntnis und Ungeklärtem zu situieren.

Die Analyse derartiger raffiniert gestalteter visueller Konfigurationen ließe sich weiter fortführen. Als charakteristisches Merkmal der Erzählweise stellen sie ein konstitutives Moment der *Judenbuche* dar – und damit eine Herausforderung an jene Künstler, die Annette von Droste-Hülshoffs Erzählung in die (audio-)visuellen Medien übertragen wollen. In ihrer kunstvollen Gestaltung bilden die spezifische Bildhaftigkeit der Erzählung, der Rekurs auf die Textgestalt in Form der Inschrift und der Fokalisierungswechsel den Maßstab, an dem sich Rainer Horbelts Literaturverfilmung messen lassen muss.

<http://www.lwl.org/kultur-download/droste/Judenbuche-Didaktik.pdf> (Oktober 2006), hier S. 2-8.

¹⁹ Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1994, S. 132-138.

²⁰ Kraft 1987 [Anm. 9], S. 61.

²¹ Vgl. HKA V, S. 22, 24.

²² Vgl. HKA V, S. 7f.

²³ HKA V, S. 35.

²⁴ Grywatsch, Evers 2006 [Anm. 18], S. 7. Vgl. hierzu auch Clifford Albrecht Bernd: *Enthüllen und Verhüllen in Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche**. In: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*. Festschrift für Benno von Wiese. Hg. von Vincent J. Günther u.a. Berlin 1973, S. 347-362.

II

Die Verfilmung der *Judenbuche* von Rainer Horbelt aus dem Jahr 1980 ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Ein wesentlicher Grund hierfür liegt sicherlich in ihrer misslungenen Umsetzung, die schon in den damaligen Rezensionen angemahnt wurde. So findet Eckhart Schmidt in seiner Kritik für die »Süddeutsche Zeitung« kurz nach der Erstausrahlung deutliche Worte: Die Verfilmung orientiere sich »zu sklavisch am Text der Vorlage, um je filmische Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit gewinnen zu können«; zudem habe sich Horbelt »schulfunkhaft bieder, fad und uninspiriert an den realistischen «sic» Ablauf der Szenen« gehalten; die Figuren seien »uninteressant und flach« und der gesamte Film in seinem »historisierenden Kostümfilm-Gehabe« eine »unauffällig brave, keinen Moment lang besessene Verfilmung«.²⁵ Dieser Verriss muss nachhaltig auf Horbelt gewirkt haben. Selbst in dessen Nachlass, der im Westfälischen Literaturarchiv (Münster) aufbewahrt wird, findet sich keine Kopie mehr des Fernsehfilms, der mit Diether Krebs in der Rolle des Försters Brandis gleichwohl eine prominente Besetzung aufweist. Immerhin kann mit dem Originaldrehbuch eine Rarität im Nachlass eingesehen werden, die Aufschluss über Regieanweisung, Requisitenauswahl und Szenenplanung gibt und so ermöglicht, einen stärkeren Einblick in den Prozess der Verfilmung zu erlangen.

Vor einer eingehenden Betrachtung der Umsetzung bedarf es jedoch zunächst einmal der Reflexion darüber, welches die grundsätzlichen Aspekte einer Verfilmung von Literatur sind und welchen Bedingungen die Literaturverfilmung als eine Art ästhetisches Zwischenprodukt unterliegt. Insofern literarischer Text, Drehbuch und Verfilmung kategorial zu unterscheiden sind, müssen Kriterien der Differenz entwickelt werden. Dabei ist zunächst zu beobachten, dass Literaturverfilmungen sich häufig der Kritik ausgesetzt sehen, sie trivialisierten die literarische »Vorlage«. Der Grund hierfür liegt in einer seit den Anfängen des Films bestehenden Höherwertung der Literatur vor dem als Massenmedium disqualifizierten Film.²⁶ Diese Vorurteile können allerdings mithilfe der von Emil Benveniste eingeführten Begriffunterscheidung von »histoire« und »discours« erzähltheoretisch geklärt und ausgeräumt werden. Erzählungen – ob literarischer oder filmischer Art – zeichnen sich durch die heuristisch zu trennenden, tatsächlich natürlich verschränkten

²⁵ Eckhart Schmidt: Braver Klassiker. Süddeutsche Zeitung. 1. Dezember 1980.

²⁶ Vgl. Anton Kaes: Einführung. In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. Hg. von Anton Kaes. Tübingen 1978, S. 1–37.

Bereiche des »Was« (histoire) und des »Wie« (discours) aus. Ob Film oder Literatur: die dargebotene Geschichte wird mithilfe der je spezifischen medialen Bedingungen inszeniert. Als Zeichenprodukte konstituieren Texte oder Filme ihre Geschichten durch ihr je eigenes semiotisches System. Literaturverfilmung ließe sich so ganz allgemein als Wechsel des »discours«, mithin als Medienwechsel verstehen. Mithilfe dieser Definition kann ein literarischer Text insofern vom Drehbuch unterschieden werden, als dass es dem Drehbuch gar nicht um eine literarische, also sprachliche Rezeption ankommt. Ein Drehbuch ist immer schon auf seine Visualisierung im Filmbild hin entworfen. Ein literarischer Text dagegen im Hinblick auf den Imaginationsakt der Lektüre, der sich wiederum an der spezifischen sprachlichen Verfasstheit bemisst.

Aus dieser Perspektive wird die Kritik an Literaturverfilmungen einsichtig: Als ein sprachliches Gebilde gilt für literarische Texte, dass ihre ästhetische Qualität in der spezifischen Sprachbehandlung liegt. Bei einer Verfilmung geht dieses spezifisch Literarische zwangsläufig »verloren«. Die Geschichte wird vom Medium Schrift getrennt und im Medium des Films, der bewegten Bilder inszeniert. Was die Kritik jedoch übersieht, ist die Tatsache, dass der Film über eigene sprachliche, ästhetische und technische Mittel verfügt, die denen der Literatur gegenüber keineswegs untergeordnet sind. Es ist allerdings auch richtig, dass das Genre der Literaturverfilmung per se der Literatur verpflichtet bleibt. So partizipiert die Literaturverfilmung an dem Bekanntheitsgrad, der Kanonizität des literarischen Textes und kann gar nicht anders, als sich einem Vergleich mit der literarischen »Vorlage« aussetzen. Im Gegenzug stellt eine Literaturverfilmung eine Form der Aktualisierung des literarischen Textes dar. Sie lenkt die Aufmerksamkeit wiederum auf den Text, auf die Literatur und kann zu erneuten bzw. neuen Lektüren anregen. Helmut Kreuzer situiert die Literaturverfilmung aufgrund dessen am »Schnittpunkt unterschiedlicher Traditionen«: der literaturgeschichtlichen und der filmgeschichtlichen.²⁷ Jenseits der Ressentiments, die von vornherein je nach Perspektive ein zu viel oder zu wenig einer der beiden Komponenten anprangern, können insofern zwei Fragen für die Untersuchung von Literaturverfilmungen im Allgemeinen und für die Verfilmung der *Judenbuche* im Speziellen fruchtbar gemacht werden: 1. Wie interpretiert

²⁷ Helmut Kreuzer: Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption. In: Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980. Hg. von Eduard Schaefer. Tübingen 1981, S. 23–46, hier S. 39.

der Regisseur den literarischen Text? und 2. Wie inszeniert er ihn? Die erste Frage betrifft die literarische, die zweite die filmästhetische ›Dimension‹ der Literaturverfilmung. Zu ersteren zählen Figurenzeichnung, Handlungsver- bzw. -bearbeitung, Dialogisierung, etc.; zur letzteren Kameraperspektive, Schnitt und Montage, Ausleuchtung etc., kurz: die visuellen Konfigurationen eines Films.

In der Anwendung dieser Fragestellungen auf die Literaturverfilmung der *Judenbuche* von Rainer Horbelt fällt zunächst einmal auf, dass sie mehr Antworten auf die erste Frage gibt, als dass sie sich durch das filmästhetische Repertoire ausschöpfende experimentelle Inszenierungen auszeichnet. So setzt sich der 104-minütige Farbfilm gleich in seiner Titelwahl in bemerkenswerter Weise ins Verhältnis zur literarischen ›Vorlage‹. Vollständig lautet er: »Die literarische Filmerzählung. Die Judenbuche«. Durch die sukzessive Einblendung von Ober- und Untertitel bildet der Text »Die literarische Filmerzählung« somit das erste sichtbare Bild des Films, und trotz des sich damit konventionell ausnehmenden Beginns ist es bezeichnend, dass die Schrift Vorrang vor dem Geschehen erhält. Der weiße Schriftzug setzt sich dabei vor einem schwarzen Hintergrund ab und kehrt so das traditionelle Schwarz-Weiß-Verhältnis (literarischer) Texte um, rekuriert aber noch in der Negation auf die medialen Bedingungen des Originals.

Die eher ungewöhnliche Wahl des Titels bedarf zudem einer genaueren Erklärung. Während die Literaturverfilmung als solche ein eigenes Genre darstellt, kann eine »literarische Filmerzählung« auf keine derartige Traditionsbildung zurückgreifen. Die zweifache Prononcierung des Literarischen – in Form der Attribution und der Kategorisierung als Erzählung – reduziert das Filmische so zu einer bloß vermittelnden Funktion. Zu dieser Aufwertung des Literarischen passt, dass der Film keine direkte Verfilmung der *Judenbuche* darstellt, sondern die Geschichte von Friedrich Mergel in einen Rahmen eingebettet ist, der von Horbelt frei hinzugefügt wurde. In einer Art biographistischen Reminiszenz an Annette von Droste-Hülshoff lässt er sie als Figur in seiner Verfilmung auftreten und die *Judenbuche* ihrem Vertrauten, Levin Schücking, vorlesen (vgl. Abb. 1). Dabei werden die Figuren über eine musikalische Unterlegung eingeführt. Mit der Einblendung des Titels beginnt ein Klavierstück zu erklingen, das diesen kompositorisch mit den ersten Szenen des Films verbindet und so die ästhetischen Komponenten der Schrift und des Bildes um die der Musik erweitert. Nachdem es den ankommenden Schücking begleitet und aus dessen Perspektive das Rüschnhaus als Kulisse eingeführt hat, wird die Quelle der Musik sichtbar: es ist An-

nette von Droste-Hülshoff, die am Klavier das von ihr vertonte Lied »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« intoniert.

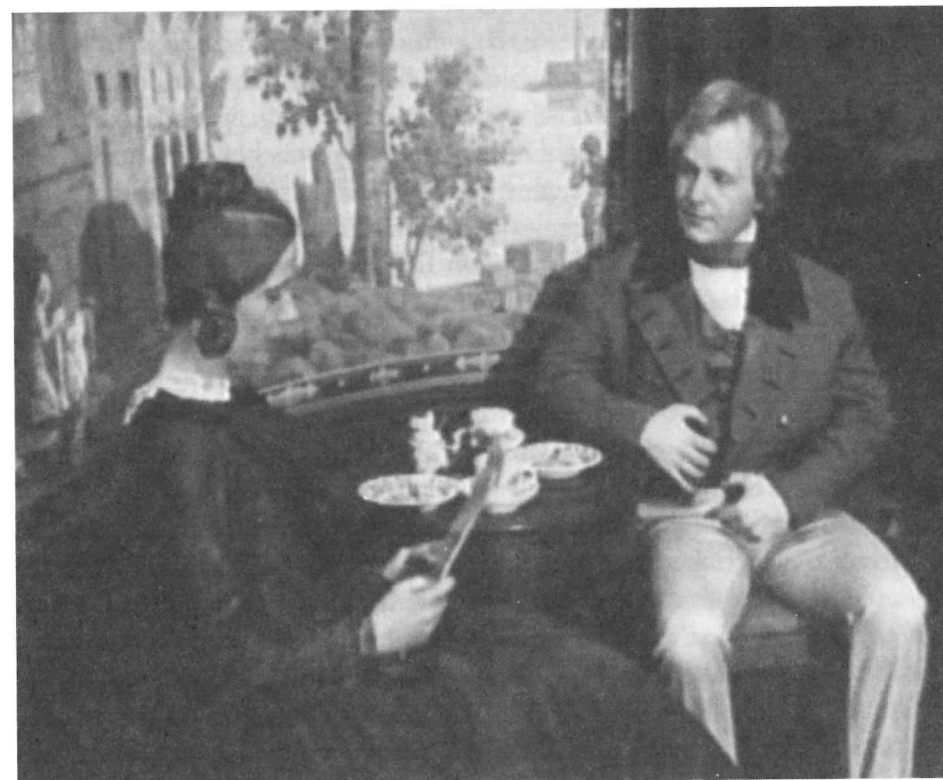


Abb. 1: Annette von Droste-Hülshoff (Christiane Lemm) liest Levin Schücking (Dietmar Köppel) die *Judenbuche* vor.

Schon nach diesen ersten Eindrücken des Films wird klar, dass er in Kostümen, Schauplätzen und Ausstattung um eine historische Korrektheit bemüht ist, zu der als Drehorte neben dem Rüschnhaus das Freilichtmuseum Detmold und das Schloß Tienhausen beitragen. Leider liegt hierbei ein falsches Verständnis von geschichtlich-literarischer Authentizität zugrunde, die in dem Maße, wie sie dem literarischen Text als ein *Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen* gerecht werden will, diesem Vorhaben entgegen wirkt. So unterbricht Levin Schücking Annette von Droste-Hülshoffs einleitende Worte »Meine Geschichte beginnt vor mehr als hundert Jahren im Jahre 1738 im Dorfe B.« impulsiv mit der Feststellung: »Das ist Bellersdorf«. Die Zustimmung Annette von Droste-Hülshoffs, »Ja, Bellersen im Teutoburger Wald«, markiert eine Festlegung, die der bewusst offenen Gestaltung im literarischen Text widerspricht. Mit der Lektüre der *Judenbuche*, die laut Drehbuch-

anweisung als Originalmanuskript Verwendung finden sollte, ist es Horbelt zudem zwar möglich, die beschreibenden Passagen des Originals im Wortlaut zu übernehmen, er beraubt sich aber dadurch auch der Möglichkeit, sie durch filmeigene Techniken zu inszenieren. Er reduziert das Filmische zumindest an diesen Stellen zu einer bloß bebildnernden, den literarischen Text visualisierenden Funktion – selbst wenn mit dem Übergang der Erzählstimme vom ›On‹ der Rahmung ins ›Off‹ des Binnengeschehens genau das Gegenteil intendiert ist. Darüber hinaus verfährt Horbelt mit der Rahmung des Geschehens inkonsequent, indem er den Film nicht mit dem Gespräch zwischen Levin Schücking und Annette von Droste-Hülshoff, das die Binnenhandlung immerhin vier Mal unterbricht, enden lässt. Aufgrund der Übernahme zahlreicher Dialoge, die nur partiell vom Original abweichen, bleibt der Film dem literarischen Text jedoch auch hier verpflichtet.

Für die Handlung kann dies allerdings nur bedingt konstatiert werden. Folgt die Geschichte zwar im Großen und Ganzen den Vorgaben der ›Vorlage‹, so gibt es doch entscheidende Variationen. Im Vergleich zur literarischen Erzählung hat Horbelt bestimmte Figuren – wie Franz Semmler – aus dem Inventar gestrichen und die *Judenbuche* auf eine Lektüre reduziert, die dort auf Eindeutigkeit setzt, wo das Original bewusst vieldeutig gestaltet ist. Während sich im Text etwa die Blaukittelbande ihrer Sichtbarkeit und damit Identifizierung ständig entzieht, beginnt die eigentliche Handlung in der Verfilmung mit eben dieser Gruppe, die auch noch von Hülsmeier und Simon Semmler angeführt wird. Daneben erdichtet Horbelt eine Komplizenschaft der Blaukittel mit dem Juden Aaron, der sie für die Holzlieferung bezahlt und damit viel früher als in Drostes Erzählung und zudem negativ konnotiert in das Beziehungsgeflecht der Figuren eingeführt wird. Im gesamten Film erhält so auch der antisemitische Diskurs eine stärkere Konturierung. Ebenfalls früh erfährt jene silberne Uhr ihre motivische Einführung, die zum Schluss des Films aus der Tasche des Erhängten gezogen wird und diesen damit eindeutig als Friedrich identifizieren soll. Während der Übergabe von 82 Talern an Hülsmeier zieht Aaron sie aus der Geldschatulle, und auffällig lange verweilt die Kamera in einer Großaufnahme auf ihr. In dieser Explizitheit offenbart die Einstellung einen grundsätzlichen Hang des Films zum Überpointierten. Problematisch bei der Konstellation ist zudem, dass der Holzfrevel hauptsächlich mit der Blaukittelbande verknüpft ist. Der rechtliche Diskurs der *Judenbuche* verpufft in seiner Vielschichtigkeit so zu einem eindeutig strafbaren Tatbestand. Hinzu kommt, dass durch die explizite Figuration Simon Semmlers als Anführer der Blaukittelbande auch Friedrichs Teilhabe an deren Verbrechen offenkundig ist. Bleibt dies zwar in

der Gestaltung des Aufeinandertreffens mit dem Förster Brandis noch im Bereich der Spekulation, so wird im Verlauf des Films auch um diese Komplizenschaft keinen Hehl gemacht – dies allerdings auf wenig kunstvolle Weise. Denn wenn Simon Semmler unmittelbar nach der Gerichtsverhandlung direkt vor den Augen des Gerichtsschreibers seinen Neffen mit kaum gedämpfter Stimme instruiert: »Geh zum Juden! Sag' ihm, es sei alles wieder beruhigt. Von heute an in fünf Tagen können wir wieder schlagen«, so entbehrt dies jeglicher situativer Glaubwürdigkeit und der Film scheitert am eigenen Maßstab des realistischen Inszenierens. Der schon konstatierte Hang zur Überpointierung erhält hier seinen negativen Höhepunkt, indem die bewusst arrangierte Ungeklärtheit des Verbrechens in der Vorlage Annette von Droste-Hülshoffs – *Denjenigen, die vielleicht auf den Ausgang dieser Begebenheit gespannt sind, muß ich sagen, daß diese Geschichte nie aufgeklärt wurde* [...] ²⁸ – im Film um die Identifizierung der Verantwortlichen aufgegeben wird, selbst wenn sie auch hier einer richterlichen Bestrafung entgehen.

Es gehört sicherlich zu den Bedingungen des Films, dass er aufgrund seiner visuellen Unmittelbarkeit dort Festlegungen vornehmen muss, wo die Literatur hinsichtlich der je verschiedenen Vorstellungen des Lesers uneindeutig bleibt. Dennoch kann auch der Film Mehrdeutigkeiten inszenieren, etwa durch Effekte des Unheimlichen oder subtile Anspielungen, die nicht eingelöst werden. Unterlässt er es, beraubt er sich eines wesentlichen inszenatorischen Moments. Im Falle der Verfilmung der *Judenbuche* gründet sich die Unterlassung auf den Anspruch der Werktreue, die allerdings selbst auf eine allzu einseitige Interpretation der literarischen Vorlage zurückgeht.

Es ist insofern bezeichnend, dass Horbelt auch am zentralen dramaturgischen Effekt eine Änderung vornimmt: Während das Rätsel der Inschrift im Text eine verzögerte, finale Auflösung erfährt, wird die Inschrift im Film unmittelbar nach ihrer Gravur übersetzt. Vom Amtsschreiber Kapp wird sie dem Baron vorgetragen und zusätzlich in einer frei hinzugefügten Wirtshausszene dem zurückgekehrten Friedrich von Bauern in einer Art schaurigen Volksversion höhnisch erzählt. Damit ist die Kausalitätskette der literarischen Vorlage umgedreht. Während im Text die Inschrift magische Züge erhält, da in der Übersetzung die Prophezeiung gleichsam zurückwirkt und neben der Erklärung auch eine Bedingung für das Geschehene bietet, beraubt sich der Film dieses doppelten Effekts. Friedrich weiß hier bereits um die Bedeutung der Worte und insofern muss sein Handeln mit der Weissagung in Verbindung gebracht werden. Der innere Kampf von Schuld und

²⁸ HKA V, S. 24.

Sühne, der im Text im Verborgenen bleibt, und nur über die späte Auflösung angedeutet wird, erfährt eine deutliche Signatur in den Zügen des Zurückgekehrten. Da er für den Zuschauer allerdings allzu deutlich dem jungen Friedrich ähnelt, geht das im literarischen Text geschickt arrangierte Spiel der Identität und die bewusst gestaltete Unentscheidbarkeit hinsichtlich der Frage, ob es sich beim Zurückgekehrten um Friedrich oder Johannes Niemand handelt, völlig verloren (vgl. Abb. 2a und 2b).



Abb. 2a: Friedrich (Roland Teubner) bei der Gerichtsverhandlung. Im Hintergrund: Hülsmeier (Josef Tratnik, links) und Simon Semmler (Eberhard Feik, rechts).



Abb. 2b: Friedrich nach der Rückkehr – kaum verändert.

Mit der veränderten Handlung vollzieht sich auch eine Verschiebung innerhalb der Figurenkonstellation. Im Film wird Simon Semmler, dessen Charakter durchweg gelungen diabolisch gezeichnet ist (vgl. Abb. 3a), zur eigentlichen Hauptfigur der Erzählung. Der Film stellt seine Einflussnahme nicht nur auf Friedrich heraus, sondern auch auf viele andere Figuren. Mit seinen Verbündeten in der Blaukittelbande, Hülsmeier und Aaron, erhalten von Beginn an gleich drei Figuren eine Negativzeichnung, die im Falle des später ermordeten Juden besonders problematisch erscheint, da sie die Grausamkeit seiner Ermordung ein Stück weit relativiert. Im Gegensatz zum Text werden im Film auch deutliche Hinweise für die Verantwortlichkeit Simon Semmlers an dessen Tod gegeben. So reagiert Semmler bei den Hochzeitsfeierlichkeiten auf den Bericht Hülsmeyers, Aaron wolle aus dem Holzgeschäft aussteigen, weil ihm dies durch den Mord am Förster zu heikel geworden sei²⁹, mit dem Kommentar: »Vielleicht müssen wir ihn ein wenig das Fürchten lehren«.

²⁹ Wörtlich heißt es: »Er will nichts mehr verschiffen. Er sagt, seit wir den Oberförster... Er sagt, es ist ihm zu gefährvoll!«

Dass er zudem mit dem Mord am Förster Brandis zu tun hat, wird durch die räumliche Anordnung der Figuren beim Verhör Friedrichs überdeutlich. Etwas versetzt flankieren Hülsmeier und er jeweils links und rechts den Verdächtigen (vgl. Abb. 2a), der sich, als ihm das Mordinstrument vors Gesicht gehalten wird, Hilfe suchend zu Semmler umblickt und so – leider wieder allzu offenkundig – die Schuld auf den eigentlich Verantwortlichen weiterleitet, da er in der Axt diejenige seines Vormundes erkennt. Im Zuge dieser diabolischen Figuration Semmlers verwundert es auch kaum, dass Horbelt ihm die Schuld am Tod des alten Hermann Mergel andichtet. Im Film überrascht der völlig Betrunkene, der laut den »Papen von Eystrup« singend durch den Wald torkelt, die Blaukittel bei einer nächtlichen Aktion. Auf Semmlers Anweisung: »Schaff' den Kerl weg«, platzieren ihn die Blaukittel derart ungünstig, dass ihn in der nächsten Einstellung ein Baum erschlägt. Die ausdrückliche Instruktion des Drehbuchs, dass dies »kaum wahrnehmbar« gestaltet sein soll, ist allerdings einer allzu expliziten Inszenierung gewichen, die den späteren, gerade auf der ungeklärten Todesursache beruhenden Bauernmythen um den durchs Unterholz spukenden Geist des alten Mergel an Intensität nimmt.

Abweichend vom Droste-Text schärft der Film das böartige Profil Simon Semmlers zusätzlich, indem er dessen sexuellen Ausschweifungen ein stärkeres Gewicht verleiht. So wird die Vermutung Margreths, bei Johannes Niemand handele es sich um seinen Sohn – im Film stammelt Margreth vor sich hin: »Johannes ist doch Dein Sohn, Dein unehelicher Sohn, Simon Semmler!« – auf vielfache Weise bestätigt, indem er sich in drei Szenen an Mägden vergeht. Eine dieser Szenen parallelisiert der Film mit der Obduktion eines Kahlschlags durch den Baron und den Förster Brandis. Von einer Totalen auf die in der Ferne Vorbeiziehenden schwenkt die Kamera dabei auf den im Gestrüpp mit einer Magd liegenden Semmler, der für die Drohungen gegen die Blaukittel nur höhnisches Lachen übrig hat. Das gleiche Lachen trifft die unter ihm Liegende, weil sie – das deutet der Film an – kurz zuvor Simon eine Heirat vorgeschlagen hat. Durch einen recht derben Verweis auf die Standesunterschiede fegt er ihre Einwände weg, und trotz der Ablende ist klar, dass Semmler sich keineswegs von seinem eigentlichen Vorhaben abbringen lässt. Die so gestaltete Verknüpfung von Holzfrevel und sexueller Ausnutzung seiner Position intensiviert damit noch einmal Semmlers Funktion als Verkörperung des Bösen.



Abb. 3a: Simon Semmler – diabolisch



Abb. 3b: Baron Haxthausen (Franz Rudnick) – besorgt

Diese dominante Positionierung verlangt nach einem Gegengewicht, die der Film folgerichtig in der Gestalt des Barons einführt. Dieser fungiert zum diabolischen Semmler als gutmütiger Widerpart (vgl. Abb. 3b), der aufgrund einiger Szenenzusätze im Film erheblich mehr Präsenz erhält, als es der Droste-Text vorsieht. So hat Horbelt etwa die Beerdigung Hermann Mergels ins Bild gesetzt, um den von weitem zusehenden Baron daran teilhaben zu lassen. Dem Bericht des Amtsschreibers Kapp, Hermann Mergel sei im Brederholz von einem Baum erschlagen, begegnet er mit einem wissenden Lachen – zurecht vermutet er mehr als einen Zufall hinter dessen Tod – und nimmt damit in Form eines motivischen Kontrapunkts zu Semmler dessen Gebärde auf. Ähnlich wie die örtliche Situierung findet allerdings auch in Bezug auf die Figur des Barons eine Identifizierung statt, die in der literarischen ›Vorlage‹ bewusst offen gehalten ist. Der bei Annette von Droste-Hülshoff als *Herr von S.* titulierte Gutsherr verwandelt sich im Film in den Baron Haxthausen. Bei dieser Namensgebung ist einmal mehr ein biographischer Hintergrund virulent, der auf die Entstehungsgeschichte der *Judenbuche* rekurriert. Horbelt integriert mit der Anlehnung des Namens an den Onkel der Droste, August von Haxthausen, jene Person, deren »Geschichte eines Algerier-Sklaven« als maßgebliche Quelle für die *Judenbuche* gilt. Innerhalb des Rahmengesprächs findet er sogar eine direkte Erwähnung: Auf die Nachfrage Schückings, ob es die Blaukittel wirklich gegeben habe, entgegnet Annette von Droste-Hülshoff: »Ja natürlich. Mein Onkel der von Haxthausen hat es mir so erzählt«. Während der ›historische‹ Haxthausen so die Authentizität der Erzählung verbürgt, stellt die Figur des Barons, in dessen Besitzungen sich die Verbrechen ereignen, analog die eigentliche moralische und rechtliche Instanz dar.

Bei dieser allzu polaren Anlage – Simon Semmler als Verkörperung des Bösen bzw. des Unrechts auf der einen und Baron Haxthausen als Verkörperung des Guten bzw. des Rechts auf der anderen Seite – gehen zwangsläufig bestimmte Aspekte verloren. Im Falle der Verfilmung ist es der eigentliche Protagonist, der der Gewichtsverschiebung in der Figurenkonstellation zum Opfer fällt. Gleichwohl er die zentrale Figur der Handlung darstellt, bleibt Friedrich Mergels Konturierung im Film blass. Sein bubenhaftes Äußeres, das auch noch im Greisenalter erkennbar ist und dieses so desavouiert (vgl. Abb. 2b), kann in keiner Weise die im literarischen Text angelegte Ambivalenz von Verschlagenheit und Beau zur Darstellung bringen. Ähnliches gilt für dessen »verkümmertes Spiegelbild« Johannes Niemand. Die Schauspielerauswahl sowohl des jungen als auch des erwachsenen Niemand tendiert eher zum Lächerlichen, als dass sie den melancholischen Nuancen seiner Charakterisierung gerecht werden könnte. Auch das Mitwirken von Dieter Krebs wirkt wenig förderlich für den Film. In der Rolle des Försters agiert er größtenteils lustlos. Neben Simon Semmler ist es dagegen vor allen Dingen Margreth Mergel, die gelungen gezeichnet ist: Ihre zunehmende Apathie macht ihre Figur zum Spiegelbild der Entwicklung, die der Einflussnahme Semmlers auf der einen und der Protektion des Barons Haxthausen auf der anderen Seite ausgesetzt ist.

Ambivalent zu sehen sind die Figurationen von Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking. Die monotone Art des Vorlesens und die von Levin Schücking immer wiederkehrende historische Bezugsetzung nehmen der Dramaturgie des Films einerseits an Spannung, andererseits ist das Rahmengespräch in Bezug auf eine Gesamteinschätzung des Films besonders aufschlussreich. Während der Unterbrechungen, die mitunter an einen heiter-gemütlichen Kaffeeklatsch erinnern, diskutieren Annette von Droste-Hülshoff und Levin Schücking die Erzählung und nehmen dabei Positionierungen vor, die den ohnehin schon auf Eindeutigkeit zielenden Film in diese Richtung verstärken. In dieser Form gibt das Gespräch Auskunft darüber, wie der Film selbst die literarische Erzählung der *Judenbuche* interpretiert. Erstaunlich ist dabei, dass Horbelts Droste die künstlerische Freiheit vor den Maßstäben historischer Korrektheit verteidigt:

Weißt du Schücking, bei einer solchen Arbeit dürfen meine Intentionen keineswegs der historischen Wahrheit geopfert werden. Vorerst kann ich nur schreiben, was ich gesehen habe, was ich erlebt habe, wenn auch unter anderen Verhältnissen und in anderen Formen. So schleichen sich bei meinen Personen unwillkürlich individuelle Züge ein.

Die so reklamierte Priorität künstlerischer Freiheit vor historischer Faktizität kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie in Bezug auf die Gestaltung des Rahmens selbst wieder unterlaufen wird. Dadurch dass Levin Schücking Annette von Droste-Hülshoff fragt, ob auch er in einer der Rollen verkörpert sei, wertet der Film die Relevanz der »historischen Wirklichkeit« wieder auf. Diese Diskrepanz erklärt sich aus den zwei Zeitebenen des Films: Während das Geschehen um Friedrich Mergel überwiegend der zeitlichen Vorgabe der literarischen Erzählung folgt und damit in den Jahren 1738 bis 1788 spielt, datiert der Besuch Schückings im Rüschaus auf den März des Jahres 1841. Was für den Anspruch der Figur Annette von Droste-Hülshoff gilt, ist somit durch eine zeitgenössisch-biographische Relationssetzung wieder aufgehoben.

Ebenso ambivalent wie Handlungsbearbeitung, Figurenzeichnung und Rahmung verhält es sich mit der inszenatorisch-visuellen Ausrichtung des Films. Die Kriterien, an denen sich dieser Aspekt ausrichtet, lassen sich zurückführen auf semiotische Theorien des Films, die mit der Unterscheidung von Denotation und Konnotation die Bedeutungskomplexität des Filmbildes beschreiben.³⁰ Die Bedeutungsüberschüsse (Konnotationen) des unmittelbar Sichtbaren (Denotat) erklären sich so aus der spezifischen Komposition des Filmbildes in Bezug auf das Verhältnis von Gefilmtem und Kameraperspektive. Die Kunstfertigkeit eines Regisseurs bemisst sich demnach an der Ausschöpfung der inszenatorischen Mittel und der Subtilität seiner Arrangements. Grundsätzlich gilt: Wird das Denotat, also das Gezeigte, zum Konnotat, entsteht der Effekt des Überbetonens. Im Falle der Verfilmung von Horbelt geschieht dies etwa bei der beschriebenen motivischen Einführung der silbernen Uhr. Das sekundenlange Festhalten in Großaufnahme weist auch noch den unkonzentrierten Filmschauenden darauf hin, dass ihr eine besondere Bedeutung zukommt. Ähnliches ist in vielen anderen Szenen des Films zu beobachten: In seiner Inszenierung reduziert der Film die Handlung dort auf eine Eindeutigkeit, wo die literarische Erzählung Bedeutungsüberschüsse generiert. Im direkten Vergleich mit den visuellen Konfigurationen, die den Text von Annette von Droste-Hülshoff kennzeichnen, zeigt sich dies besonders deutlich. Während zwar die Aufbahrung des alten Mergel – analog zur Fokalisierung über Friedrich im Text – durch eine subjektive Kameraeinstellung aus dessen Sicht gefilmt ist, vermag der Film das geschickte Blickarrangement der Abholung durch Semmler in keiner Weise umzusetzen. Hier schaut sich Friedrich sogar noch einmal um. Das Bewe-

³⁰ Vgl. Christian Metz: *Semiologie des Films*. München 1972.

gungsbild kehrt so die Zukunftsprojektion des Textes in einen rückwärtigen Blick, der die hypnotische Anziehungskraft Semmlers auf Friedrich in einen Defätismus degeneriert. Auch die filmische Gestaltung des Doppelgänger-motivs entbehrt jeglicher Subtilität: Zu eindeutig erscheinen die Unterschiede von Friedrich und Johannes Niemand. Weil für den Zuschauer schon in der Rückansicht auf den am Herdfeuer Stehenden klar ist, dass es sich nicht um Friedrich handeln kann, verkehrt sich die Spannung der Szenerie in eine eher belustigende Wirkung.

Trotz dieser kritisch zu bewertenden Mängel an inszenatorischer Fertigkeit gelingen der konventionell und szenisch gedrehten Verfilmung einige interessante visuelle Effekte. So lässt die Gestaltung des Aufeinandertreffens von Friedrich und dem Förster Brandis zwar die visuelle Motivkonstellation des »Blitzens« und »Blinkens« außer Acht, gleicht dies allerdings – ähnlich wie die Abholungsszenerie im Text – durch den Aufbau einer doppelten Blickachse aus (vgl. Abb. 4).



Abb. 4: Kreuzung der Blickachsen. Förster Brandis (Diether Krebs) fixiert Friedrich. Im Hintergrund entfernt sich der Suchtrupp.

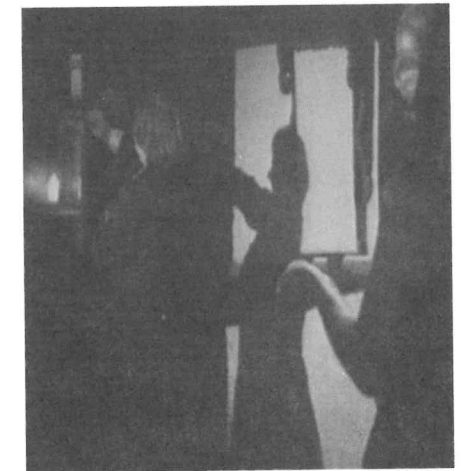


Abb. 5: Friedrich wirft Johannes Niemand heraus. Seinen Schatten wird er jedoch nicht los.

Während der Oberförster Friedrich fixiert und – verstärkt durch die Abhanglage – zu einer ernststen Bedrohung für ihn erwächst, richtet sich der Blick des Zuschauers auf die in der Tiefenebene des Bildes sich entfernenden Begleiter des Försters. Die Anordnung der Figuren Friedrichs und Brandis' bildet dabei eine interne Rahmung, die einen erstaunlichen Effekt aufweist: in der Zweidimensionalität des Bildes scheinen auch sie die Abziehenden in den Blick zu nehmen. Horbelt gelingt es auf diese Weise, ver-

schiedene Handlungsmomente innerhalb einer Einstellung zu integrieren und sie über den Blick, der im folgenden Geschehen eine entscheidende Rolle spielt, in einen Zusammenhang zu bringen. Er bereitet somit simultan das vor, was sich im weiteren Verlauf ereignen wird: Die Abwehr der tödlichen Bedrohung für Friedrich – angezeigt durch die Spitze des Gewehrs, dessen Lauf auf sein Gesicht gerichtet ist – und die tödliche Konsequenz für Brandis. Der visuelle Effekt erhält dabei seine narrative Fortführung und Auflösung, da Friedrich in der nächsten Szene Brandis' den Abhang herunter schickt, mit dem Verweis darauf, er habe gesehen, wo dessen Leute hingegangen seien. Bei gleich bleibendem Kamerastandort führt der Film so die Blickkreuzung diegetisch weiter und kehrt das Bedrohungsverhältnis schließlich räumlich um.

Eine weitere ambitionierte visuelle Konfiguration ist am Anfang der Gerichtssequenz zu beobachten, bei der eine für den Film ungewöhnliche Kameraperspektive eingesetzt ist (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Vertikalperspektive auf die Gerichtsverhandlung.



Abb. 7: Gravur der Judenbuche.

Während der Schilderung des Tathergangs durch den Gerichtsvorsteher bleibt die Kamera zunächst in einer Aufsicht fast vertikal auf den Gerichtssaal gerichtet und pointiert somit die Relation der angeordneten Figuren. Im Zentrum des Bildes befinden sich Hülsmeier und Simon Semmler, um die herum sich die Szenerie arrangiert: halbrechts vor ihnen der Gerichtsvorsitzende Kapp, flankiert von drei Förstern, die Brandis bei der Suche nach den Blaukitteln begleitet haben; halbrechts hinter ihnen der Gerichtsschreiber und zur Linken einige Bauern, darunter auch Friedrich. Das Auffällige an der Anordnung ist, dass Hülsmeier und Semmler gar nicht angeklagt sind, sie aber dennoch den Mittelpunkt der Szenerie bilden. Der Film identifiziert so durch seine visuelle Gestaltung die eigentlichen Verantwortlichen und verweist über die spezifische Situation hinaus auf die grundsätzliche Kons-

tellation zwischen Recht und Unrecht. Dieser Eindruck wird verstärkt durch das schachbrettartige Muster des Fußbodens, der die Figurenkonstellation als solche noch einmal betont.

Ebenfalls einem durchdachten Aufbau folgt die Inschrift der Judenbuche (vgl. Abb. 7). Kreisförmig sind hier die Juden um den Baum gruppiert, den sie mit ihren Blicken fixieren, während die Gravur selbst zunächst nicht im Bild zu sehen ist. Anders als bei der Gerichtsverhandlung ist die Kamera hierbei horizontal, im rechtwinkligen Verhältnis zur Handlungsachse positioniert und integriert so den am rechten Bildrand verlaufenden Weg. In seiner tangentialen Ausrichtung zum Kreis der Juden ist er einerseits ins Verhältnis zur Zeremonie gesetzt und lenkt andererseits den Blick des Zuschauers vom zentralen Akt weg. Durch die umstehenden Bäume, die den Weg nach oben hin verengen, und die gradlinige Ausrichtung suggeriert der Korridor die Unausweichlichkeit der eingravierten Prophezeiung. In seiner Schauplatzwahl und der Bildgestaltung bereitet der Film in dieser Szene so den späteren Tod des Zurückkehrenden vor. Dessen eindeutige Identifizierung als Friedrich steht allerdings im krassen Gegensatz zum Arrangement und dem darin zum Ausdruck kommenden Verständnis für die Wirkungen der Bildkadrierung.

Durch eine geschickte Lichtkomposition schafft es Horbelt dennoch an einer Stelle, das Verhältnis von Friedrich und Johannes Niemand so herauszustellen, wie es die literarische Vorlage durchgängig vorgesehen hat. Nachdem Friedrich sein »verkümmertes Spiegelbild« bei den Hochzeitsfeierlichkeiten vor die Tür geworfen hat, weil dieser des Butterdiebstahls überführt wurde, wirft der Lichtschein einer neben ihm aufgestellten Kerze auffällig seinen Schatten an die Wand (vgl. Abb. 5). Durch die Positionierung der Kerze schrumpft der Schatten zu eben jener Größe, die Johannes Niemand aufweist. Der Blick des Zuschauers erhält durch die am rechten Bildrand befindliche Magd, die als Beobachterin der Szene fungiert, Verstärkung, wodurch der Vorgang generell in seiner Betrachtung betont wird. Mithilfe des Schattenwurfs und der rückwärtigen Ansicht Friedrichs inszeniert Horbelt jenes Doppelgängermotiv, das durch die allzu offenkundige sichtbare Differenz von Friedrich und Johannes Niemand sonst durchgängig misslingt. Mit der Inszenierung von Lichtquelle (Kerze), Projektion (Schattenwurf) und Betrachtungsinstanz (Magd) verweist der Film zudem auf die eigenen medialen Bedingungen. Insgesamt gelingt dem Film eine derartige Bedeutungskomplexität seiner Bewegungsbilder leider viel zu selten. Einzig das Bild des im Baum Aufgehängten vermag zum Schluss noch einmal ansatzweise einen visuellen Effekt des Unheimlichen zu erzeugen (vgl. Abb. 8). Insgesamt aber

tendiert der Film zur Eindeutigkeit und schlägt das visuelle Potenzial der literarischen ›Vorlage‹ allzu oft aus. Durch deren besondere Bildhaftigkeit sieht sich der Film allerdings auch einer Schwierigkeit ausgesetzt, die schon für andere Verfilmungen problematisch war. So verpuffen etwa die Montageeffekte von Döblins »Berlin Alexanderplatz« in dessen Verfilmung, da das Medium Film ohnehin schon den Bedingungen der Montage unterliegt.



Abb. 8: Der Erhängte in der Judenbuche.

Ähnliches gilt für die Verfilmung der *Judenbuche*. Um der Bildhaftigkeit der literarischen Erzählung gerecht zu werden, bedarf der ohnehin bildhaft funktionierende Film in seinen Einstellungen zusätzlicher Konnotationen, um der singulären Bedeutung des Gezeigten einen Mehrwert abzugewinnen. Neben der Handlungsreduktion ist deshalb auch die Form der Darstellung bei Horbelt kritisch zu bewerten, da sie die ästhetische Komplexität der literarischen Erzählung nicht erreicht. Selbst wenn der Film sich ansatzweise um eine ambitionierte Inszenierung bemüht, die subtilen visuellen Arrangements der *Judenbuche* von Annette von Droste-Hülshoff erreicht deren Literaturverfilmung nicht.

DROSTE-JAHRBUCH

6

2005/2006

Im Auftrag der Annette von Droste-Gesellschaft

herausgegeben von

JOCHEN GRYWATSCH

und

WINFRIED WOESLER

Redaktion:
Julia Flache

Bibliographische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe



Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

1. Auflage 2007
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de

Umschlaggestaltung durch den Verlag
Satz: Julia Flache, Münster
Druck und Bindung: Fuldaer Verlagsanstalt

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier ISO 9706

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany
© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISBN: 978-3-86525-066-7

INHALT

Verzeichnis der Siglen.....	7
Vorwort.....	9

Sammeln und Bewahren.

Joseph von Laßberg, Jenny und Annette von Droste-Hülshoff

Kolloquium in Meersburg 1998

ULRICH GAIER Laßberg, Schwab und Schwaben.....	13
CARSTEN ARBEITER Laßberg und Uhland: Konservative und Liberale im Vormärz.....	43
MARTIN HARRIS Joseph Maria von Laßberg und die Schweiz.....	61
WINFRIED WOESLER Jenny von Laßberg, die Droste und Joseph von Laßberg.....	79
MEINOLF SCHUMACHER <i>Ein Wüstenberold für die Noth.</i> Zu Pragmatik und Aktualität von Annette von Droste-Hülshoffs <i>Geistlichem Jahr</i>	105
FRANZ SCHWARZBAUER »Der Königin der deutschen Dichterinnen.« Über die Wirkungsge- schichte der Droste in Meersburg.....	123

Werk

ANGELA STEIDELE <i>Sind denn so schwül die Nächte' im April?</i> Frauenliebe in Annette von Droste-Hülshoffs Leben und Werk.....	143
ANJA PETERS <i>Ich späb' deiner Augen Schein.</i> Die Macht des Blicks in Annette von Droste-Hülshoffs Ballade <i>Der Graf von Thal</i>	167

ORTRUN NIETHAMMER

Wahrheit als Herausforderung? Friedrich Schiller: »Das verschleierte Bild zu Sais« – Annette von Droste-Hülshoff: *Das Fräulein von Rodenschild*..... 183

Biographie

JOCHEN GRYWATSCH

Alltag im Rüschaus, oder: die Praxis der Familienkorrespondenz. Droste-Brief an Therese von Droste-Hülshoff vom 17./18. April 1841 vollständig – mit Abdruck des bisher unbekanntem Briefschlusses..... 205

WINFRIED WOESLER

Neuerwerbungen von Droste-Autographen durch die Universitäts- und Landesbibliothek Münster 2002 und 2003..... 215

Rezeption

CHRISTOPH KLEINSCHMIDT

Die Judenbuche im Medienwechsel. Visuelle Konfigurationen in Text und Film..... 223

JOCHEN GRYWATSCH

Droste im Internet. Zum Relaunch der Website »www.droste-forschung.de«..... 245

Miscellen

ULRICH GAIER

»...aus ihren tiefglühenden Poesieen«. Ein ungedruckter Brief Gustav Schwabs zum Tod Annette von Droste-Hülshoffs..... 257

JOCHEN GRYWATSCH

Seelenverwandtschaft. Droste, Ludwig (Louis) von Madroux und *Die junge Mutter*. Mit einem unbekanntem Rezeptionszeugnis..... 261

Bücherschau..... 265

Mitarbeiterverzeichnis..... 279

Verzeichnis der Siglen

Die Werke und der Briefwechsel der Annette von Droste-Hülshoff werden zitiert nach der Historisch-kritischen Droste-Ausgabe (HKA). Direkte Nachweise im laufenden Text erfolgen unter Angabe von römischer Band- und arabischer Seitenangabe (z.B.: III, 72); in Fußnoten wird vervollständigt: HKA III, S. 72. Bei der Bandangabe wird zwischen einzelnen Teilbänden nicht unterschieden.

- HKA Annette von Droste-Hülshoff. Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel. 14 Bde in 28. Hg. von Winfried Woesler. Tübingen: Niemeyer 1978-2000.
- Werke
- I,1 Gedichte zu Lebzeiten. Text. Bearb. von Winfried Theiß. 1985. S. I-IX, 1-380.
- I,2 Gedichte zu Lebzeiten. Dokumentation. Teil 1. Bearb. von Winfried Theiß †. 1997. S. I-IX, 381-1308.
- I,3 Gedichte zu Lebzeiten. Dokumentation. Teil 2. Bearb. von Winfried Theiß †. 1998. S. I-VII, 1309-2066.
- II,1 Gedichte aus dem Nachlaß. Text. Bearb. von Bernd Kortländer. 1994. S. I-XI, 1-338.
- II,2 Gedichte aus dem Nachlaß. Dokumentation. Bearb. von Bernd Kortländer. 1998. S. I-XI, 339-1023.
- III,1 Epen. Text. Bearb. von Lothar Jordan. 1980. S. I-V, 1-234.
- III,2 Epen. Dokumentation. Bearb. von Lothar Jordan. 1991. S. I-X, 235-1035.
- IV,1 Geistliche Dichtung. Text. Bearb. von Winfried Woesler. 1980. S. I-VII, 1-214.
- IV,2 Geistliche Dichtung. Dokumentation. Bearb. von Winfried Woesler. 1992. S. I-IX, 215-700.
- V,1 Prosa. Text. Bearb. von Walter Hüge. 1978. S. I-V, 1-188.
- V,2 Prosa. Dokumentation. Bearb. von Walter Hüge. 1984. S. I-VII, 189-754.
- VI,1 Dramatische Versuche. Text. Bearb. von Stephan Berning. 1982. S. I-V, 1-262.
- VI,2 Dramatische Versuche. Dokumentation. Bearb. von Elisabeth Blakert. 2000. S. I-VI, 263-730.
- VII Literarische Mitarbeit, Aufzeichnungen, Biographisches. Text und Kommentar. Bearb. von Ortrun Niethammer. 1998. S. I-XIII, 1-839.