

## Der Zerbroch(e)ne Krug – ein Lustspiel von Heinrich von Kleist Emil Jannings

Von Peter Scheinpflug  
(Version: 22.05.2010)

Die Verfilmung von Kleists „Lustspiel“ Der zerbrochene Krug aus dem Jahre 1937 gibt dem Zuschauer bereits im Vorspann unmissverständliche Lektüeranweisungen, wer als die kreative Kraft hinter dem Film zu verstehen sein soll. Noch vor der Titeleinblendung heißt es dort, nachfolgend sehe man „den Emil Jannings-Film“. Erst nach dem Titel folgt der Hinweis auf den Autor der Vorlage in der Einblendung „von Heinrich von Kleist“. Sollte der Zuschauer diese Hervorhebung des Stars übersehen haben, so folgt zuletzt – gleichsam wie eine Rahmung der Vorspanninformationen – auf die Nennung Ucickys in der Funktion der „Spilleitung“ statt des Regisseurs die erneute Nennung Emil Jannings in der alle Aspekte des Films regierenden Position der „künstlerische[n] Oberleitung“. Zugleich schwillt die Musik an und es wird vom Namen Emil Jannings zum idyllisch inszenierten Dorf übergeblendet, womit die Handlung des Spielfilms einsetzt.

Die Verfilmung galt als ein Wunschprojekt des Schauspielstars Emil Jannings, der nach seinem Oscargewinn aufgrund der Einführung des Tonfilms nach Deutschland zurückgekehrt war, wo man dem internationalen Star bereits bei seinem ersten deutschen Tonfilmprojekt, DER BLAUE ENGEL (Josef von Sternberg, 1930), große Freiheiten in der Mitgestaltung des Drehbuchs und in der Zusammenstellung der Filmcrew einräumte, was mit dem immensen internationalen Erfolg des Films belohnt wurde.<sup>1</sup> Auf seine Veranlassung hin wurden auch für die Prestigeproduktion DER ZERBROCHENE KRUG einige der kompetentesten und berühmtesten Filmschaffenden engagiert: Thea von Harbou, die langjährige Lebenspartnerin von Fritz Lang, zu dessen Filmen sie sich als Drehbuch- und Roman-Autorin verdient gemacht hatte, bearbeitete die Kleist'schen Verse zu einem Drehbuch; Fritz Arno Wagner führte die Kamera, wie er es bereits bei großen Klassikern des Stummfilms wie NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (F. W. Murnau, 1922) ebenso wie bei großen Klassikern des Tonfilms wie M (Fritz Lang, 1931)

getan hatte; Robert Herlth, mit dem Jannings bereits bei seinem großen Welterfolg DER LETZTE MANN (F. W. Murnau, 1924) zusammengearbeitet hatte und der an diversen anderen Filmen von Murnau und Lang beteiligt gewesen war, ist für die Ausstattung verantwortlich. Auch bei der Besetzung verließ sich Jannings größtenteils ganz auf ihm vertraute Schauspieler, die das Stück bereits mit ihm auf der Theaterbühne gespielt hatten (Silberman 93).<sup>ii</sup>

In der wissenschaftlichen Sekundärliteratur fand der Film bisher nur erstaunlich geringe Beachtung. In vielen Büchern zum deutschen Film der nationalsozialistischen Zeit kommt er gar nicht oder nur als Randbemerkung vor. So berichtet beispielsweise Waldman lediglich, dass Goebbels in seinen Tagebüchern dokumentierte, dass der Film zu Hitlers Lieblingsfilmen gezählt habe, worauf der Autor einzig zu der wenig reflektierten Schlussfolgerung kommt: „proving that even a genocidal butcher could cover his insanity with laughter“ (Waldman 162f). Oder als Hinweis auf die Vermarktung des deutschen Films als Kunstfilm in England (Fox 294). Wenn der Film nicht nur namentlich in einer Liste anderer Filme seiner Zeit genannt, sondern zumindest kritisch rezensiert oder sogar wissenschaftlich analysiert wird, so herrschen einige Urteile über den Film vor, die kritisch überdacht werden müssen.

Einerseits gilt der Film als Rarität der originaltreuen Verfilmung der Kleist'schen Verse: „this film has the distinction of probably being the first and only screen version of a classical stage play in which the entire text, word for word, was transferred intact“ (Stewart Hall 124f). Dieser Mythos der Originaltreue kann bei der Sichtung des Films, der seit 2005 auf DVD vorliegt, nur verwundern, da diverse Passagen gestrichen, modernisiert und re-arrangiert wurden. Wo andererseits diese Unterschiede zum Dramentext zum Gegenstand der wissenschaftlichen Analysen wird, herrscht die ideologiekritische Analyse vor. Scheinbar erregt dieses Stück in seiner kritischen Auseinandersetzung mit preußischen Reformen und mit einem ungerechten Richter den Generalverdacht des politischen Textes. So hat Baer hinsichtlich der DDR-Verfilmung von 1968 auf die Modifikationen der Vorlage hingewiesen, infolge derer Figuren wie Walters Frau Anabella oder ein Hauptmann ergänzt wurden und Ruprecht

durch den Kriegsdienst zum proletarischen Anführer des Dorfes in der Revolution gegen die herrschende Klasse wird, die vor allem durch den seine Macht missbrauchenden Richter Adam und einen dekadenten Walter repräsentiert wird. Baer liest den Film als propagandistische Befürwortung der NVA, in dem die Ambivalenz der Vorlage zur Dekadenz der herrschenden Klasse vereinfacht und die Ansätze zur dörflichen Revolution zum Exempel der sozialistischen Revolution ausgebaut wurden (Baer 59 - 61). Während es in der Verfilmung von 1937 keine vergleichbaren Ergänzungen gibt, hat sich jedoch Silberman darum bemüht, die Kürzungen der Vorlage ebenso ideologiekritisch im Bezug auf die Gleichschaltung aller gesellschaftlichen Ebenen im Nationalsozialismus zu erklären. In Silbermans ideologiekritischer Analyse wird Emil Jannings denn auch nicht als treibende künstlerische Kraft hinter der Filmadaption, sondern in seiner Funktion als Star innerhalb einer nationalsozialistisch regulierten Filmkultur behandelt (Silberman, insbesondere 87f).

Ein weiteres von Silberman nicht kritisch reflektiertes, populäres Urteil über den Film ist dasjenige, jener sei „a highly polished example of canned theater“ (Silberman 93). Diese Kritik, die sich vor allem an den theatralischen Schauspielstil und an eine als zu statisch empfundene Kamera richtet, mag aus einem Verkennen der Historizität des Films resultieren. Im frühen Tonfilm war die Mobilität der Kamera aufgrund der sehr sensiblen und zudem sehr großen technischen Geräte der Tonaufzeichnung stark eingeschränkt. Wie virtuos Wagner die Kamera in diesem Film trotz der Beschränkungen einsetzte, zeigt die detaillierte Analyse von Mayer Theaterraum – Filmraum. Figurenspiel und Kameraperspektive – dargestellt am Emil-Jannings-Film „Der zerbrochene Krug“ nach dem Lustspiel von Kleist.<sup>iii</sup> Die Figurenbewegung hingegen, wie sie im Film als Ausdrucksmittel verwendet wird, kann auch auf der Bühne verwendet werden. So verlässt zum Beispiel Licht seinen Platz des Schreibers, um zu Richter Adam zu treten, als er ihn vor dem neuen Revisor warnt. Aufgrund von dessen Ablehnung kehrt er jedoch an seinen Platz zurück. Als Richter Adam endlich den neuen Sachverhalt verstanden hat und er den Schreiber zur Mithilfe bei der Präsentation eines möglichst ordentlichen Gerichts bewegt, verlässt er

wiederum seinen Platz und tritt zum Pult des Schreibers. Durch diese entgegenlaufenden Bewegungen der Figuren wird das Umkippen der Situation durch Bedeutung tragende Bewegungen inszeniert. Während der Film derlei Ausdrucksmittel mit dem Theater teilt, findet sich jedoch auch wiederholt der Einsatz der Kamera, der Inszenierungen erlaubt, die im Theater nur bedingt oder gar nicht möglich wären. So akzentuiert die Kamera beispielsweise kleinere Gesten von Emil Jannings, deren Wirkung im Theater verschwindend gering wäre.

In anderen Szenen findet die Kamera eine dem Theater gänzlich unbekanntes Verwendung. Als Licht den Richter mit seinen von ihm größtenteils noch nicht bemerkten Wunden konfrontiert, realisiert sich in der Abfolge der Kamerapositionen die Machtdynamik der Szene: Als Licht das malträtierte Gesicht des Richters inspiziert, wird Richter Adam aus Lichts Perspektive in einer *high-angle*-Perspektive gezeigt. Diese Perspektive, aus der Personen zumeist klein und schwach erscheinen, entspricht der Machtlosigkeit des Richters, sich seiner eigenen Situation nicht bewusst zu sein, wodurch er in arge Erklärungsnot gerät. Als Licht sich rechts um den Richter herum bewegt, um die weiteren Wunden zu inspizieren, bewegt sich die Kamera in der entgegengesetzten Richtung, um dem Zuschauer die soeben im Dialog geschilderten Wunden zu zeigen. Als Adam sich im Spiegel betrachtet und seiner Wunden gewahr wird, wird die Kamera auf seine Höhe abgesenkt, da er nun denselben Informationsstand wie Licht hat. Just als dieser jedoch eine weitere Wunde entdeckt, gleitet die Kamera erneut in eine *high-angle*-Perspektive und zeigt den Richter als in diesem Moment unterlegene Figur. Erst als er seine Lügengeschichte zur Erklärung der neu entdeckten Wunden erweitert, wird die Kamera wieder auf seine Höhe gesenkt, da er durch seine Rede vorerst wieder die Kontrolle über die Situation übernommen hat.

Wenn er seine Erklärungen spontan erfindet – wie etwa die zwei Geschichten zur Erklärung der abwesenden Perücke –, wird Richter Adam stets in einer Großaufnahme aus der Perspektive des Zuhörenden gezeigt. Durch diese Reduzierung des Blicks auf ihn und die Versetzung des Zuschauers in die Position dessen, dem die Erklärung gegeben wird, wird der Zuschauer eingeladen, die neue Erklärung

kritisch zu verfolgen und zu bewerten, als sei er der jeweilige Zweifler selbst. Diese inszenatorische Betonung der Lügengeschichten des Richters durch die Montage ist eine originär filmische Inszenierungsstrategie. Der Vergleich mit dem Theater greift also zu kurz. Stattdessen gilt es hier, den Film als solchen zu analysieren und die Unterschiede zum Dramentext sowohl im Bezug zu seinem Star Emil Jannings als auch im historischen Kontext seiner Entstehung zu diskutieren.

### **Der Film zum Lustspiel**

Wer die Äußerungen von Jannings und Rohmer, die für die wohl berühmtesten Versuche der filmischen Adaption Kleist'scher Texte verantwortlich waren, vergleicht, wird bei beiden die Betonung der Bildlichkeit der Kleist'schen Sprache als zentrales Argument für ihre außerordentliche Eignung zur Verfilmung bemerken (Sembdner 138, Doering 104-106).<sup>iv</sup> Manche Kürzungen in der Filmadaption von Der zerbrochne Krug können jedoch wiederum gerade darauf zurückgeführt werden, dass die bildliche Sprache in ihrer Kompaktheit und ihrem Anspielungsreichtum mit dem audiovisuellen Erzählen des Films disharmoniert, da es dessen auf Realismus bedachte Darstellung weit übertrifft. So fällt etwa der Vergleich der Wunden des Richters mit einem von Hunden durch Dornen gejagten Schaf (V. 39-41)<sup>v</sup> zugunsten der Inspektion der Wunden durch die Kamera aus, ohne jedoch den in der sprachlichen Beschreibung enthaltenen Sarkasmus des Vergleich mit einem Symbol der Unschuld zu kommunizieren. Der Kleist'sche Text erfuhr diverse solcher Kürzungen und Änderungen, die ob ihrer Anzahl nicht alle genannt werden können, weshalb nur die häufigsten kategorisiert und benannt seien: Teilweise wurde der Dialog sprachlich modernisiert, indem etwa „Metze“ durch „Hure“ oder „Session“ durch „Verfahren“ ersetzt wurde. Getilgt wurden hingegen fast alle eindeutigen Hinweise auf Sex und die eventuelle Entjungferung von Eve, sowie viele religiöse Anspielungen und insbesondere Flüche.<sup>vi</sup> Auch die geschichtlichen Hintergründe wurden größtenteils gestrafft, wobei nicht allein die Erwähnung der diversen Kriege in der Geschichte des Krugs entfielen, sondern auch manche historische Pointe wie der

Vergleich der häuslichen Türklinke mit dem edleren Degen, durch den Licht den Richter aufs Glatteis führen will (V. 983 - 995). Diese subversiven Subtexte wurden zwar stark reduziert, aber keinesfalls gänzlich getilgt. So wurden zwar, wie Silberman kritisch bemerkte, manche Gewaltandrohungen der Eltern gestrichen, jedoch finden sich ebenso viele noch immer im Film. Jedoch werden diese zumeist als Slapstick inszeniert. So droht Veit, nachdem er sich vom Sohn belogen glaubt, ihm noch immer: „Dir brech ich alle Knochen noch“ (V. 52). Statt dem länglichen Dialog über die Einberufung Ruprechts und Veits Verdacht, dieser wolle sich der Pflicht entziehen, der auf „Doch dann der Teufel soll den Hals ihm brechen“ endet (V. 1360-1392), ohrfeigt der filmische Veit seinen Sohn wiederholt in wilder Raserei mit beiden Händen, bis dieser ihm entgegen brüllt, er sei unschuldig, worauf der Vater sich mit einem resignierten, unreflektierten „Ach so“ wieder setzt. Die Gewalt der Eltern ist also durchaus präsent, jedoch als burleske Komödie statt sozialer Kritik. Dies muss jedoch nicht unbedingt als Effekt einer ideologischen ‚Gleichschaltung‘ des Textes beurteilt werden, wenn man sich Jannings Auffassung vom Stück genauer ansieht.

Interviewt für die Ausgabe des Berliner Tageblatts vom 11.07.1937, erinnert er den Interviewer bzw. Leser daran, „daß die Sprache Kleists von einer unerhörten mimischen Beweglichkeit ist, eine Sprache, die Gebärde und Spiel geradezu herausfordert [...]“ (Sembdner 138) Im gleichen Interview konstatiert Jannings seine oft angeführte Absicht, das „dichterische Werk selbst“ in einer Weise zu adaptieren, die sowohl filmisch als auch dem Werk gerecht ist. Die Umsetzung hingegen ist ganz auf die Überführung des Kleist'schen Humors in Gestik und Mimik konzentriert. Nun könnte man vermuten, dass Jannings sich hier in seinen Aussagen dem Ergebnis einer nationalsozialistischen Vorabzensur des Films bei der Drehbuchabfassung angepasst haben könnte. Jedoch ist Jannings vor allem ein Star der Stummfilmschauspielkunst, also der theatralischen, exzessiven Gestik und Mimik, wie er sie auch im Erfolgsfilm DER BLAUE ENGEL zum besten gab. Dessen Erkennungsmelodie „Üb immer Treu und Redlichkeit“ erklingt auch in diesem Film als Melodie des Glockenspiels der Turmuhr zu Beginn dieses

Films. In dessen Verlauf übernimmt Jannings zudem auch manche berühmte Geste aus DER BLAUE ENGEL: Ebenso wie Professor Rath vor jeder Schulstunde sich die Nase laut schnäuzte, schnäuzt auch Richter Adam sich vor Beginn der Verhandlung laut die Nase. Durch diese Bezüge, die dem damaligen Publikum aufgrund der Popularität des Stars und des Films höchstwahrscheinlich bekannt gewesen waren, wird Emil Jannings als zentrale Attraktion des Films ausgestellt. Der Film gibt dem Publikum also sehr früh zu verstehen, dass es sich bei der Filmadaption eben nicht um das Kleist'sche Stück, sondern „de[n] Emil Jannings-Film“ „Der zerbrochene Krug“ handelt. Die meisten Änderungen in den Kleist'schen Dialogen, die diese nicht lediglich straffen, sondern modifizieren, finden sich daher auch bei der Figur des Dorfrichters Adam. Betrachtet man diese gemeinsam mit der Fokussierung des Films auf seinen Star Emil Jannings, so ist es dessen Präsenz hinter und vor der Kamera, die als „naive[] Kraft [voll] saftige[r] Einfälle“ – so sein Urteil über das Kleist'sche Stück (ebd.) – den Film dominiert.

Der Film beginnt entgegen den möglichen Erwartungen an eine getreue Adaption eines Dramentextes nicht mit den Kleist'schen Dialogen; stattdessen folgen auf den circa eineinhalbminütigen Vorspann etwa acht Minuten Exposition ohne jeglichen Dialog: Als Markierung des Schauplatzes als ein niederländisches Dorf wird die populärkulturelle Ikone der Niederlande, eine Windmühle, gezeigt. Die Kamera zeigt bei ruhiger Musik ein idyllisches Dorf im Winter. Dann folgt die Totale der Außenfassade des Gerichtshauses. Mayer las diese mit ihren wie zu einem Gesicht angeordneten Fenstern als ein kindliches Grinsen, das der Rezipient darin erkennen kann ( Mayer 149). Weniger diese Fassade, denn die Kamerafahrt im Anschluss daran zeigt die Verhältnisse im Dorf: das Gerichtsgebäude wird von einem grotesken Drachenkopf geschmückt, die Figur der blinden Justitia ist vereist. Metonymisch verweisen Drache und vereiste Justiz auf das Schild, das besagt, dass Dorfrichter Adam heute Gerichtstag halte. Diese Figuren liegen innerhalb des Wahrscheinlichen einer realistischen Darstellung eines Dorfgerichts. Jedoch werden sie von der langsamen Kamerafahrt so sehr akzentuiert, dass sie aus dem Schnee und Eis leicht herausragen und eindeutig als Symbole eines ungerechten Gerichtshauses erkennbar sind.

Es wird darauf zum eigentlichen Schauplatz des Kleist'schen Stücks überblendet: der Gerichtstube. Statt dem Richter, der sich sein Bein verbindet, wird jedoch ein intra-diegetischer Vorhang gezeigt. Die Kamera bleibt einige Sekunden auf diesem fokussiert, so dass der Zuschauer auf die Enthüllung des visuellen Spektakels wartet, während er ein lautes Schnarchen auf der Tonspur vernimmt. Stattdessen bewegt sich die Kamera zur Seite und zeigt eine Reihe intakter Krüge in der Stube. Dann treten die Mägde auf und bringen Holz und Wasser. Ihre laut schallenden Holzschuhe und das zu Boden fallen gelassene Holz überdecken kurz das kontinuierliche Schnarchen. Dadurch wird dem Filmzuschauer einerseits mitgeteilt, dass dort im Bett einer schläft, der von derlei lauten Geräuschen nicht geweckt werden kann, andererseits wird aber auch die Abwesenheit von Dialogen noch stärker betont. Eine Magd zieht letztlich den Vorhang beiseite und entblößt ein großes Gesäß, das als einziges Körperteil aus dem ungeheuren Berg dicker Winterdecken hervorragt. Durch einen Schlag auf eben dieses weckt sie den Richter. Dieser erhebt sich langsam und laut stöhnend vor Schmerzen. Diese wimmernden Laute setzen sich fort, da der Richter sich seine Glieder wieder einrenkt und seine Wunde am Bein beschaut. Durch einen abrupten Zoom wird als subjektive Kameraführung sein erstes Interesse am Morgen aus der Kulisse hervorgehoben; mit herab gefallen Hosen schleicht er zum Tisch, um einen Schnaps zu trinken. Auch von dem Alkohol, mit dem er seine Wunden säubert, nimmt er einen Schluck und befindet ihn durch ein erfreutes Nicken für gut. Zum Verbinden der Wunde zerreißt er ein neues Nachthemd. Erst darauf tritt Schreiber Licht auf. Wie aus dieser Beschreibung ersichtlich sein sollte, lässt sich der Film viel Zeit, um den Zuschauer auf die Kleist'schen Dialoge warten zu lassen. Stattdessen präsentiert er die Schauspielkunst Emil Jannings. Durch dessen Stummfilmdarstellung wird dem Zuschauer noch vor dem ersten Dialog der Richter als tumbe Gestalt vorgeführt, die dem Alkoholismus und einem lotterigen Leben zugeneigt ist, das mit der Würde des Richteramtes kaum vereinbar ist. Im Folgenden werden die weiteren im Dialog angelegten Unsitten des Richters zur burlesken Komödie ausgebaut, in der Jannings seine theatralische Gestik voll ausspielen kann. So schreit

er seine Mägde nicht allein an, verleumdet und beschuldigt sie, sondern ohrfeigt sie auch mehrfach und jagt sie durch die Gerichtsstube. Richter Adam wird als brutaler Grobian gezeigt, während die Kleist'schen Verse im hektischen Rasen des Hauptdarstellers alle Macht weitgehend einbüßen.

Jannings greift immer wieder auf solch übertriebene Gesten zurück, um die Situation des Richters sehr eindeutig zu kommunizieren. So schwingt er während der Vernehmung Ruprechts ein langes Holz wie einen Prügel. Als Ruprecht deklariert, er habe den anderen Mann in Eves Kammer mit der Türklinke am Hinterkopf verletzt, sagt Jannings sein „Darum“ (V. 40) nicht so, dass noch Raum zur Interpretation als Versprecher oder richterliche Erkenntnis bliebe, sondern kratzt sich zugleich demonstrativ am Hinterkopf und schaut dann verlegen zu Walter, der dies kritisch beäugte. Wenn Richter Adam sich wenig darauf zur Unterbrechung der Verhandlung ein lächerlich überdimensioniertes Glas Wasser bringen lässt, da die Verhandlung sich zu seinen Ungunsten entwickelte und er als Sündenbock Ruprecht oder Leberecht erklären muss, reibt er sich wie ein Kind mit der Faust das Auge, verschluckt sich an seinen Worten und dem Wasser, da er zwischen den einzelnen Schlucken immer wieder abwechselnd die Namen von Ruprecht und Leberecht sagt. Letztlich ringt er laut hustend nach Luft, worin seine Not in der Situation gänzlich in der übertriebenen Geste ihre komödiantische Überspitzung findet. Solche Kippmomente des Stückes, da der Richter bemüht ist, sich aus der Affäre zu ziehen, sind stets als grobe Späße inszeniert, in denen die körperliche Präsenz Jannings den Dialog dominiert.

In sein kindliches Verhalten fügt sich auch, dass diverse Aussagen des Richters in der Filmadaption durch Wiederholungen ersetzt wurden. Der Richter wiederholt in diesen Fällen mehrere Male, was ein anderer vor ihm gesagt hat. Am Anfang betrifft dies vor allem die Aussagen Lichts, zuletzt vor allem die Anweisungen Walters. Nun könnte man vermuten, dass hier ein ‚allmähliches Verfertigen der Gedanken beim Reden‘ stattfindet, da der Richter versucht, sich der ihm entdeckten Tatsachen zu bemächtigen und sie in sein Lügengespinnst einzugliedern. Doch dahingegen wird dadurch allein die

Verwirrung und Hilflosigkeit des Richters gezeigt, der nur gewaltsam der Situation Herr werden kann. Richter Adam ist im Film kein Manipulator und erringt nie auch nur ansatzweise die Kontrolle über die Situation. Durch Großaufnahmen wird im Verlauf der Verhandlung auch gezeigt, wie Richter Adam die Gesten Walters imitiert, wie etwa die aufrechte Kopfhaltung oder das Tippen mit dem Zeigefinger. Wird dies von Walter entdeckt und kritisch beäugt, so zieht der filmische Adam eine verlegene Grimasse – die natürlich als Großaufnahme inszeniert wird.

Der Film ergänzt und modifiziert im Falle des Richters auch wiederholt Szenen, die diesen als lächerlich tumben Bösewicht zeigen. Die Meldung, dass die Kläger vor dem Gerichtsgebäude warteten, ereilt ihn so ausgerechnet auf der Toilette. Vor der Eröffnung des Verfahrens blättert Adam in dem Gesetzbuch, Walter beäugt dies bereits kritisch, als Adam das Buch auf den Kopf dreht und weiter blättert. Will man lieber nicht annehmen, es solle gar impliziert werden, der Richter sei des Lesens nicht mächtig, so wird doch zumindest das Konsultieren des Gesetzbuches als hohle Geste ausgestellt, die zur Selbstinszenierung des Richters als juristische Autorität gehört. Es werden auch neue *running gags* für Richter Adam eingeführt: Zur demonstrativen Eröffnung des Verfahrens läutet er seine Glocke so laut, dass Walter sich die Ohren mit den Händen schützen muss. Als Walter dieses erste Verfahren als ebenso gewaltsam kritisiert, wie zuvor die Glocke gewaltsam geläutet wurde, und die Verhandlung von neuem beginnen lässt, läutet Adam die Glocke nun ganz sanft – mit einem demütigen Blick zu Walter.<sup>vii</sup> In dieser Geste wird Adams Anpassung an Walters Vorgaben und sein Versuch, diesem wohl zu gefallen, zwar auch kommuniziert, primär wird die Geste jedoch, die von Jannings übertrieben gespielt wird, als Stummfilmhumor inszeniert. So wird Adam zuletzt auch nicht vom Tribunal gestürzt, sondern wirft dieses selbst gewaltsam um, zerschmettert demonstrativ einem Geständnis gleich ein Tongefäß zwischen sich und den Dorfbewohnern<sup>viii</sup> und flieht dann. Statt der andeutungsreichen Beschreibung der Flucht durch Beobachter, wird diese im Film in Slapstick-Manier gezeigt, in der der Richter von den Kindern des Dorfes erst wiederholt in den Bach gestoßen und dann aus dem Dorf gejagt wird.

Es mag bei dieser Konzentration auf den körperlichen Humor auch wenig verwundern, dass in der Filmadaption diverse Textstellen, durch die der Richter sich verrät oder in denen die Beteiligten andeutungsvolle Bemerkungen machen, ausgelassen wurden. So wird beispielsweise im Dialog, da der Richter Eve fragt, ob es nur um den Krug ginge, sein „Den ich, soviel -?“ gekürzt (V. 525). Allerdings muss im Film die Schuldfrage und die Enthüllung des geheimen Geschehens kaum mehr sprachlich ausgedrückt werden, da Emil Jannings die Vertuschungsversuche des Richters allesamt so offenkundig in seinem gestischen Spiel kommuniziert, dass seine Körpersprache allein schon von seiner Schuld und seiner Manipulation des Verfahrens zeugt. Die sprachlichen Nuancen würden im Vergleich dazu ihren Effekt einbüßen oder mit dem burlesken Spiel gar konfliktieren, da sie dessen Inhalt doch nur sprachlich duplizierten. Viele der Kürzungen der Kleist'schen Dialoge können mithin durch die Konzentration des Films auf die schauspielerischen Leistungen seines Stars erklärt werden.

### **Der zerbrochene Krug als nationalsozialistischer Film**

Wie Silberman mag man sich zuerst wundern, dass ein Kleist'sches Drama mit so vielen kritischen Anspielungen auf Militarismus und ein korruptes Staatssystem, in dem letztlich gar eine kleine völkische Revolution erprobt wird, da die korrupte Autorität in Person des Richters auf Eves Geheiß vom Tribunal gejagt wird, zur Zeit des Nationalsozialismus als Unterhaltung für das Volk produziert wurde: „Kleist's thematic reference [...] could have become explosive material in the hands of a filmmaker during the Third Reich“ (Silberman 95). Wie aus den vorherigen Ausführungen jedoch hervor ging, wurde der politische Zündstoff des Stückes weitgehend entschärft. Aus dem Exempel eines maroden Staates wurde der Einzelfall eines Bösewichts, das Stück wurde zur burlesken Komödie, die im Stück bereits angelegt ist, verkürzt. Silberman ist darum bemüht, die Veränderungen am Dramentext im Kontext des Nationalsozialismus ideologiekritisch zu erklären: „The reconciliation between Eve and Ruprecht and Marthe's insistence on restitution [...] seem to be mere footnotes to the burlesque, and the issue of who

serves in the military for what reasons – a sensitive matter in 1937 as Hitler was mobilizing for war in violation of the articles of the Versailles Treaty – is lost in laughter“ (Silberman 97). Ein weiteres Beispiel Silbermans für die Kürzungen des Dramentextes, die sich als Anpassung an die politischen Interessen des Nationalsozialismus lesen ließen, ist die Abschwächung der Gewaltandrohungen von Marthe Rull und Veit Tümpel, wodurch die Elterngeneration ihre Souveränität wahren darf. Auch verweist Silberman auf die diversen kleineren Änderungen der Vorlage, die in einigen Fällen die Aussage des Stücks variieren – wie etwa im dem Falle, da Richter Adam nicht seine Richterrobe zuletzt entrissen wird, er also nicht dem Symbol seiner Autorität beraubt wird (Silberman 96f). Dem wäre zu ergänzen, dass Richter Adam bei seiner Flucht auch nicht von der eigenen Perücke gepeitscht wird, als wäre dieses Dingsymbol der Autorität einer weltlichen Justiz Justitia selbst, die den Amtsmissbrauch bestraft (V. 1959). Auch die Rahmung liest Silberman als eine Gleichschaltung des Kleist'schen Materials mit den Interessen des Nationalsozialismus, da dadurch letztlich eine Geschlossenheit und Rückkehr zu einer stabilen und friedlichen Normalität suggeriert würde. Zu diesen kritischen Bemerkungen ließen sich noch andere hinzufügen, wie etwa die weitgehende Aussparung der Thematisierung der Kassen und der Veruntreuung durch Staatsvertreter, die kurz nach dem Hoch der Massenarbeitslosigkeit auf das deutsche Publikum wohl wenig erheiternd gewirkt haben mögen. Auch kleinere Aussparungen wie das Zerwürfniss des Richters mit dem Lehrer und dem Pastor nach Abschaffung des Sackzehnten (V. 385-387) mag als gewaltsame Harmonisierung der öffentlichen Ämter gelesen werden können. Eine solche Spurensuche mag letztlich jedoch als ein dem Stück angepasstes ‚gewaltsames Verfahren‘ – so der berühmte Vorwurf Walters an Richter Adam – erscheinen, da jüngere Beiträge zum nationalsozialistischen Film diesen anders perspektivieren.

1998 hat Witte dafür argumentiert, dass die essentialistische Analyse der notwendigen Charakteristika, die aus einem Film einen faschistischen Film zu machen schienen, abgelöst werden müsse durch die diskursanalytische Diskussion eines Films bzw. eines Genres in seinem historischen

Kontext. Der faschistische Film ist somit als Film in seiner historischen Funktion innerhalb der faschistischen Ideologie zu sehen (Witte 23f).<sup>ix</sup>

Diskursanalytisch wurde gezeigt, dass Kleist sich großer Beliebtheit erfreute in der nationalsozialistischen Agenda der ‚völkischen‘ Kultur. War sein 150. Geburtstag 1927 auch bereits zu Zeiten der Weimarer Republik vielerorts gefeiert worden, so gedachte man seiner zu seinem 125. Todestag als „Klassiker der nationalsozialistischen Literatur“, als „größte[m] vaterländische[n] Dichter“ (Gärtner 80 FN 12/13, 100). Auf der einen Seite fügt sich der Film also in eine medienübergreifende Feier einer deutschen Tradition, wie sie vom Nationalsozialismus propagiert wurde. Auf der anderen Seite ist der Film eindeutig ein Starvehikel und auch Emil Jannings erfreute sich großer Beliebtheit sowohl in der nationalsozialistischen Führungsriege als auch beim Publikum. Moeller hat anhand der Aufzeichnungen von Goebbels und von archivierten Dokumenten der UFA gezeigt, dass dieser Ruhm Jannings viele Freiheiten erlaubte, viele seiner Wunschprojekte jedoch auch von Goebbels abgelehnt worden waren – wie etwa eine Verfilmung von „Michael Kohlhaas“ (Moeller 163). Dies mag den Anschein erwecken, dass die Verfilmung von Der zerbrochene Krug als ein Propagandafilm geplant war. Goebbels hatte jedoch ein sehr differenziertes Bild vom Massenmedium Film als Propagandamedium. Offen propagandistische Filme wie Riefenstahls Spektakel eines nationalsozialistischen Narzissmus lehnte er ab zugunsten von Unterhaltungsfilm, die die Ideologie nicht forsch proklamieren, sondern in ihren basalen Erzählstrukturen performieren. Goebbels verstand Propaganda als kulturelle Hegemonie, die die Ideologie im Volk ohne dessen Bewusstsein davon implementiert. (Silberman 91) Es mag also doch beinahe so erscheinen, als diene die heitere Filmkomödie DER ZERBROCHENE KRUG zur Vermittlung eines nationalsozialistischen Kleist, dessen burleske Scherze betont und dessen Ambiguitäten und politische Kritik aus Propagandazwecken ausgespart wurden.

In jüngeren Studien wurde jedoch auch darauf hingewiesen, dass der deutsche Film zur Zeit des Nationalsozialismus weniger von den Propagandafilmen, die heute an der obersten Schicht des

kollektiven Gedächtnisses liegen, denn von als Publikumserfolge geplanten Unterhaltungsfilmen dominiert wurde. Der vermeintliche nationalsozialistische Film war vielmehr eine Unterhaltungs-Industrie, die sich im Konkurrenzkampf mit Hollywood zu behaupten suchte. (Vgl. Koepnick) Aus dieser jüngeren Forschungsperspektive stellt sich damit letztlich die Frage über die der Analyse der filmischen Adaption zugrunde liegende Prämisse, ob die ideologisch motivierten Veränderungen bedingten, dass das Kleist'sche Stück nur als burleske Komödie realisiert werden konnte. Dagegen spricht, dass nur die Änderungen und Kürzungen, die politische Anspielungen betreffen, durch diese Prämisse erklärt werden können und dass auch diese Anspielungen jedoch nicht ganz gestrichen, sondern nur geschwächt wurden. Andere Änderungen, etwa der Szenenabfolge und Kürzungen des Dialogs, erscheinen eher als pragmatische Entscheidungen, die weniger der Ideologie denn dem Genre der populären Komödie oder damaligen Konventionen wie etwa der Laufzeit eines Unterhaltungsfilms geschuldet sein mögen. Begreift man den Film im nationalen filmhistorischen Kontext, in dem vor allem Komödien als kommerziell erfolgreiche Filme produziert wurden, so eröffnet sich der Film weniger einer ideologiekritischen Spurensuche, denn viel mehr als eine filmische Adaption, in der auf Basis der Interessen des Stars und der Produzenten der in seiner Gattung hybride Kleist'sche Text in den Anteilen des Dramas geschwächt und in dem Gerüst der Komödie gestärkt wurde, wodurch letztere aufgrund des Schauspielstils und der Interpretation des Humors von Jannings starke burlesque Züge annahm.

### **Conclusio**

Es wurde hier gezeigt, dass die Filmadaption von Kleists Der zerbrochne Krug nicht allein im Kontext des propagandistischen Einsatzes des Massenmediums Film betrachtet werden kann, sondern dass Jannings' Interpretation des Stücks als burleske Komödie und die Konzentration des Films auf seine körperliche Präsenz als im Stummfilm ausgebildetem Schauspieler viele Unterschiede zur Kleist'schen Vorlage

erklären kann. Zuletzt soll anhand der Rahmung der filmischen Erzählung jedoch skizziert werden, dass der Film keinesfalls so brav ausfällt, wie Kritiker dies behaupteten, sondern durchaus subversives Potenzial hat. Zu Filmbeginn war eine Turmuhr zu sehen, bei deren Glockenschlag ein Figurenspiel einsetzt. In diesem liefen Ritter und Fürsten in einem Halbbogen vor einem Herrscher, der im Zentrum des Spiels positioniert, und verneigten sich vor diesem, wie dieser bei jedem sein Haupt ebenso respektvoll neigte. Am Ende wird dies scheinbar wiederholt, jedoch laufen nun die Figuren des Films im Halbbogen. Diese aus der Erzählung fallende Rahmung, die eindeutig für den Film ergänzt wurde, verurteilte Silberman als gewaltsame Schliessungsfigur anstelle der Brüchigkeit des Schlusses im Kleist'schen Original: „By glossing over the original text's contradictions and potentially tragic undertones, then, the filmmakers foreground specific ideological choices – paternalistic statism, cult of the leader, hierarchical authority – and above all they exclude any discrepancy that would undermine the image of a harmonious status quo.“ (Silberman 98f) Silberman entgeht jedoch, dass die Konfiguration am Ende signifikant von der zu Filmbeginn verschieden ist. In dem Zentrum des Spiels sitzt nun eine blinde Justizia. Die an ihr vorbei laufenden Figuren verneigen sich jedoch nicht mehr vor ihr, sondern vor dem Rezipienten. Zuletzt erscheint Richter Adam, der sich gar nicht verneigt, sondern belustigt seine Glocke läutet. Nach seinem Abtreten senkt hingegen die Justizia-Figur mehrere Male ihren Kopf – ebenfalls vor dem Zuschauer. An die Stelle des Souveräns ist mithin der Rezipient gerückt, zu dessen Belustigung sich selbst Justizia burlesk verhält. Dieses Ende ist keinesfalls so geschlossen, wie es erscheinen mag, denn der Rezipient mag sich nun dabei ertappen, dass er sich mit dem Schurken des Stückes identifizierte und die Verballhornung der Justiz genoss, da sie zu seinem Wohlgefallen präsentiert wurde. Hinter dem scheinbar naiven Spass verbirgt sich jedoch die Parodie der Rechtsordnung. Diese Lektüre entging Silberman in seiner forciert ideologiekritischen Interpretation. Sie mag aber verständlich machen, warum der Film, der laut Kritikern angeblich so konform sein soll, letztlich doch sehr schnell wieder abgesetzt wurde, da sein Protagonist mit Goebbels assoziiert wurde

(Moeller 75), performiert der Film doch eben dessen Propagandakonzept der hegemonialen Kultur, doch stellt dieses letztendes als eben solches Schurkenstück aus.

- 
- <sup>i</sup> Diese Freiheiten eines Schauspielers bei der Abfassung des Drehbuchs und die Freiheiten, die Vorlage für sein eigenes Filmprojekt und die Besetzung und die Crew aussuchen zu dürfen, waren damals selbst für Stars sehr ungewöhnlich (Sudendorf 94). Statt Emil Jannings Ruhm zu mehren, produzierte der Film jedoch ironischerweise einen neuen Star: Marlene.
- <sup>ii</sup> Jannings hatte den Richter Adam bereits in Inszenierungen des Königlichen Schauspielhauses und der Volksbühne gegeben (Silberman 89).
- <sup>iii</sup> Während die Analyse der filmischen Mittel außerordentlich detailliert ist, wird über das Verhältnis von filmischer Adaption und Dramentext keine Aussage getroffen, weshalb der Text sich als wenig hilfreich für die vorliegende Arbeit erwies.
- <sup>iv</sup> Das Spiel mit der wörtlichen und der metaphorischen Bedeutung und die sehr genauen bildlichen Beschreibungen in den Kleist'schen Dialogen muten zwar an, als böten sie sich besonders zur filmischen Adaption an, jedoch übertreffen sie oft die Möglichkeiten des Films in ihrer Kompaktheit. So verliert etwa das berühmte Beispiel für den Witz, zu dessen Erzielung eine metaphorische in eine wörtliche Bedeutung überführt wird, im Film gänzlich seine Wirkung: Wenn Licht sarkastisch scherzt „Unbildlich hingeschlagen?“ (V. 13) und Richter Adam antwortet „Ja, unbildlich. Es mag ein schlechtes Bild gewesen sein“ (V. 13f), so liegt die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu sehr auf der realistischen Kulisse und den Handbewegungen des Richters, der sich sein Bein verbindet, als dass der Dialog seine volle Wirkung entfalten könnte. Kanzog hat insbesondere hinsichtlich der Verfilmungen der Texte Kleists argumentiert, dass bei der Analyse der Filme deren Erzählstrategien wie etwa die Kameraführung gebührend berücksichtigt werden müssen, um die Unterschiede zur Vorlage anhand der Bedingungen und Traditionen des filmischen Erzählens zu relativieren (Kanzog).
- <sup>v</sup> Alle Versangaben basieren auf der im Literaturverzeichnis angeführten Klett-Ausgabe von Der zerbrochne Krug.
- <sup>vi</sup> So fehlt etwa Lichts „straf mich Gott“ (V. 45) ebenso wie Adams „Den Teufel auch“ (V. 38) oder „Der Teufel soll mich holen“ (V. 189). Bei manchen Flüchen wurde einfach „Teufel“ durch „Henker“ ersetzt – wie etwa in Adams Redeanteil von Vers 277. Dadurch werden natürlich die Spur, die auf Adams Versuch der Anklage des Teufels hinausläuft, und die Assoziation seiner eigenen Erscheinung mit dem Teufelsbild weitestgehend ausgelöscht und die Anklage des Teufels verliert manches an Ironie und Witz.
- <sup>vii</sup> Ohne dass bekannt wäre, ob einer der beteiligten Filmschaffenden die Bilder bewusst bei der Gestaltung des Films im Sinn hatte, fällt dennoch auf, dass der Film diverse Gemeinsamkeiten zu den Illustrationen von Adolph Menzel aufweist. Diese erstrecken sich von den Kostümen – man vergleiche Eves Jacke – über das Szenenbild – man vergleiche insbesondere das Dorfidyll und den Steg über den Bach vor dem Gerichtsgebäude – bis hin zu kleinen Requisiten wie Walters Schnupftabakdose oder Richter Adams Glocke. (Siehe die Abbildungen in Kleist, 1989).

- 
- <sup>viii</sup> Der Krug als Requisite wird im Film wiederholt als Dingsymbol eingesetzt. Auch als Ruprecht Mitleid mit Eve hat, die sich in ihrem Dilemma – zu glauben, den Richter nicht verraten zu können, aber im Verfahrensverlauf erkennt, dass sie muss – nicht helfen kann und in Weinen ausbricht, sind die beiden unter einer Reihe von Krügen positioniert.
- <sup>ix</sup> Rentschler exemplifiziert dies anhand des als typisch nationalsozialistisch stigmatisierten Heimatfilms und weist darauf hin, dass Unterhaltungsfilme zwar stets dieselbe Funktion haben können, jedoch vor ihrer historischen Kulisse differenziert zu betrachten sind. So perspektiviert, war es stets die Funktion der Flucht aus dem Alltag, die den Heimatfilm für das Massenpublikum attraktiv machte. Dieser Alltag war zum einen der faschistische und die Filme waren in diesem Kontext ein Teil der Blut-und-Boden-Politik. In der Adenauer-Ära bestand er hingegen zum anderen aus den Strapazen des Wiederaufbaus und des anschließenden Wirtschaftswunders (Rentschler 215).

### **Bibliography:**

- Baer, Gregory W. „Der Film zum *Krug*. A Filmic Adaption of Kleist's *Der zerbrochne Krug* in the GDR.“ Über Gegenwartsliteratur. Interpretationen und Interventionen. (Festschrift für Paul Michael Lützel zum 65. Geburtstag von ehemaligen StudentInnen.) Ed. Mark W. Rectanus. Bielefeld: Aisthesis, 2008. 51 – 68.
- Doering, Sabine. Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist. Die Marquise von O... Stuttgart: Reclam, 2004.
- Fox, Jo. 'A Thin Stream Issuing through Closed Lock Gates': German Cinema and the United Kingdom, 1933–45. Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema. Ed. Roel Vande Winkel/ David Welch. Basingstoke/ New York: Palgrave Macmillan, 2007. 289 – 305.
- Gärtner, Marcus. Stationen der Kleist-Rezeption nach 1933. Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller. Kleist. Hölderlin. Ed. Claudia Albert. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler, 1994. 77 – 84.
- Hall, David Stewart. Film In The Third Reich. A Study of the German Cinema 1933-1945. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press 1969.
- Kanzog, Klaus. Erzählstrukturen. Filmstrukturen. Eine Einführung. Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation. Ed. Klaus Kanzog. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1981. 7 – 24.

---

Kleist, Heinrich von. Der zerbrochne Krug. Ein Lustspiel. (Mit Materialien). (Editionen für den Literaturunterricht).

Ed. Peter Haida. Stuttgart/ Düsseldorf/ Leipzig: Ernst Klett Verlag, 2003.

Kleist, Heinrich von. Der zerbrochne Krug. (Mit den Illustrationen von Adolph Menzel). Stuttgart: Verlag der J. G.

Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1898.

Koepnick, Lutz. The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood. Berkeley/ Los Angeles/ London:

University of California Press, 2002.

Mayer, Hans. Theaterraum – Filmraum. Figurenspiel und Kameraperspektive – dargestellt am Emil-Jannings-Film

„Der zerbrochene Krug“ nach dem Lustspiel von Kleist. München: Filmland Presse, 1987.

Moeller, Felix. The Film Minister. Goebbels and the Cinema in the “Third Reich”. (With a foreword by Volker

Schlöndorff, translated from the German by Michael Robinson). Stuttgart/ London: Edition Axel Menges, 2000.

Rentschler, Eric. Germany: The Past that Would Not Go Away. World Cinema since 1945. Ed. Willaim Luhr. New

York: Ungar, 1987. 208 – 251.

Sembdner, Helmut. Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist. Der zerbrochne Krug. Stuttgart: Reclam,

1994.

Silberman, Marc. Kleist in the Third Reich: Ucicky's The Broken Jug (1937). German Film & Literature. Adaptions

and Tranformations. Ed. Eric Rentschler. New York/ London: Methuen, 1986. 87 – 102.

Sudendorf, Werner. ÜB immer Treu und Redlichkeit. Zum blauen Engel von Josef von Sternberg. Mein Kopf und die

Beine von Marlene Dietrich. Heinrich Manns Professor Unrat und Der blaue Engel. Ed. Hans Wisskirchen.

Lübeck: Dräger, 1996. 94 – 129.

Waldman, Harry. Nazi Films In America, 1933–1942. Jefferson/ London: McFarland & Company, 2008.

Witte, Karsten. The Indivisible Legacy of Nazi Cinema. New German Critique 74 (1998). 23 – 30.