

TRIBÜNE LINZ
2018/2019



DER ZERBROCHNE KRUG

Lustspiel von Heinrich von Kleist

SCHULINFO-MAPPE

Ab 03. Oktober 2018:

DER ZERBROCHNE KRUG

Lustspiel von Heinrich von Kleist

Wer zerschlug den Krug? Und warum macht die Witwe Rull wegen ein paar Scherben so ein Theater? In der Provinz wird Gerichtstag gehalten. Dabei hätte sich Dorfrichter Adam gerade heute den Anblick der beiden Streitparteien am liebsten erspart. Ist er doch mit einem Brummschädel und einem lädierten Bein aufgewacht und musste von seinem Schreiber Licht auch noch erfahren, dass der neue Revisor im Anmarsch sei. Einer von der scharfen Sorte, der aufräumen will mit den Schlampereien in den ländlichen Amtsstuben. Der Nachbarsrichter hätte sich bereits aufgehangen.

Während also die tobende Marthe Rull mit ihrem zerbrochenen Krug im Arm und ihrem verängstigten Evchen im Schlepptau das Gericht heimsucht, der junge Ruprecht Tümpel ebenso wütend und schimpfend sich zu verteidigen weiß und Eve, bis vor wenigen Stunden noch dessen Braut, ihm weinend hinterhertrauert, muss Adam sein richterliches Können unter Beweis stellen und Licht ins Dunkel der Krugsaffäre bringen. Aber was war geschehen? Welche Untat hat nicht nur den Krug, sondern auch diese Verlobung zertrümmert? Richter Adam weiß es nur zu gut, aber er lügt, dass sich die Balken biegen. Evchen scheint auch etwas zu wissen, aber sie traut es sich nicht sagen, vorerst zumindest. Dafür aber geht dem Schreiber schön langsam ein Licht auf, und da er selbst gern Richter wär, sieht er nun seine große Stunde gekommen. Der Revisor hingegen kommt aus dem Staunen nicht mehr heraus, ob dieses Sauhaufens, der sich Gerichtsverhandlung nennt. Doch bald wird auch ihm klar, dass es da einen Zusammenhang geben muss zwischen Adams Blessuren und den Scherben des Kruges...

Kleists zerbrochener Krug steht symbolisch für verkommene Moral, bedrohte Unschuld und das zerstörte Vertrauen zwischen den Menschen sowie in die Rechtsprechung. Ein ernstes Lustspiel, welches zeigt, dass es Korruption, Machtmissbrauch, sexuelle Gewalt und deren Vertuschung immer schon gegeben hat. Und bis heute scheint dabei den Mächtigen die Fähigkeit abhandengekommen zu sein, sich ihre Schuld einzugestehen und dafür die gerechte Strafe zu empfangen.

SCHAUSPIEL Kristin Henkel, Paula Kühn, Alexander Lughofer, Rudi Müllechner, Samuel Pock **STRICHFASSUNG & INSZENIERUNG** Cornelia Metschitzer **LICHT & TECHNIK** Florian Kirchweger, Michael Kment **PRODUKTION** Tribüne Linz

PREMIERE Mittwoch, 03. Oktober 2018, 19:30h

Vorstellungen für Schulklassen auf Anfrage (15+).
Buchbar bis Juli 2019.

Dauer 1h45min (keine Pause)

Nachbesprechung mit dem Ensemble ca. 30 Minuten

INFO & BUCHUNG

0699 11 399 844

schule@tribuene-linz.at

www.tribuene-linz.at (ONLINE-DIREKT)

KARTENPREIS

Kartenpreis für Schulklassen: EUR 8 pro Schüler/in, Begleitlehrer/innen frei

THEATERADRESSE

TRIBÜNE LINZ Theater am Südbahnhofmarkt
Eisenhandstraße 43
4020 Linz (ehemaliges Eisenhand)

ZUR TRIBÜNE LINZ

Die TRIBÜNE LINZ – Theater am Südbahnhofmarkt ist ein freies produzierendes Theaterhaus mit einem ganzjährigen Spielbetrieb für Erwachsene und Jugendliche. Mit einem Mix aus Eigen- und Gastproduktionen sowie unserer Schulschiene können wir in der Linzer Eisenhandstraße Angebote für viele Generationen quer durch viele Sparten der darstellenden Künste, der Musik und der Literatur machen und uns damit einem breiten Publikum öffnen.

DOWNLOAD

Schulmappen und Bildmaterial zum Downloaden gibt es unter www.tribuene-linz.at/produktionen.html bei der jeweiligen Produktion bzw. unter www.tribuene-linz.at/schulinfo.html.

VOM BAHNHOF ZUR TRIBÜNE LINZ

BUS

Linie 45 (Richtung Stieglbauernstraße) oder **46** (Richtung Hafen), Haltestelle **Gruberstraße** (direkt vor dem Theater).

Linie 12 (Richtung Karlhof),

Haltestelle **Gruberstraße** (vor der Gebietskrankenkasse), die Gruberstraße überqueren, dann sind es stadteinwärts nur noch wenige Meter bis zum Theater (Eingang Weißenwolffstraße bei Bushaltestelle, direkt nach unseren Schaufenstern).

STRASSENBAHN

Alle Linien stadteinwärts (**1, 2, 3, 4**) bis Mozartkreuzung. Dann entweder umsteigen in die Busse **45** oder **46** oder die zwei Stationen zu Fuß gehen (Mozartstraße Richtung Gebietskrankenkasse; Dauer: ca. 10 Minuten).

Das Theater befindet sich im Innenhof (durch das grüne Tor in den Gastgarten, von dort aus durch die rote Tür ins Theater).

ZUR STÜCKWAHL, GATTUNG, STRICHFASSUNG & INSZENIERUNG

Kleists hochemotionales Lustspiel aus dem Jahr 1811 ist ein analytisches Drama, das zwischen Komödie und Tragödie wechselt. Den Anstoß gab ein privater Dichterwettbewerb unter Freunden in der Schweiz, die ausgehend von einem Kupferstich - Le fuge ou la Cruche cassée (Der Richter oder Der zerbrochene Krug) von Jean Jacques Le Veau nach einem berühmten Gemälde - jeweils ein Lustspiel, eine Satire und eine Erzählung schreiben sollten.

Im analytischen Drama (auch Enthüllungsdrama genannt) wird sukzessive eine Vorgeschichte enthüllt, die auf die Gegenwart großen Einfluss nimmt.

Ausgehend von seiner Bildbetrachtung entwarf Kleist höchst fantasievoll eine Gerichtsverhandlung auf dem Lande, bei der die Wahrheit bei unterschiedlichem Wissensstand der Figuren erst schrittweise ans Licht kommt, wobei aber recht bald klar wird, dass nur der Richter selbst der Täter sein kann.

Einziger Schauplatz ist demnach auch eine unordentliche richterliche Amtsstube, die zugleich Verhandlungsort als auch Schlaf-, Ess- und Wohnzimmer Adams ist. Ein Bild für die private Verflechtung des korrupten und unmoralischen Richters mit seinem Fall und auch dessen generelle schlampige Amtsführung vor Augen führend.

Das Stück wurde um einen Gutteil gekürzt, wobei es zu keinen großflächigen Strichen kam, sondern diese sehr kleinteilig durch den gesamten Text erfolgten. Ein fünfköpfiges Schauspielteam, drei Männer und zwei Frauen, spielt insgesamt elf Figuren.

Rollenaufteilung:

Dorfrichter Adam: **Rudi Mülleher**

Eve, Magd Margarete, Frau Brigitte: **Kristin Henkel**

Frau Marthe Rull, Magd Liese: **Paula Kühn**

Schreiber Licht, Bauer Veit Tümpel: **Alexander Lughofer**

Gerichtsrat Walter, Ruprecht, Bedienter: **Samuel Pock**

Die Musik entstammt dem so genannten Forellenquintett (Klavierquintett opus post. 114 – D 667 in A-Dur) von Franz Schubert.

Es ist unser erster Kleist, inszeniert von Hausregisseurin Cornelia Metschitzer. Klassiker haben in unserem Theater einen generell sehr hohen Stellenwert, da wir damit sowohl unserer Abendschiene als auch unserer Schulschiene gerecht werden können. Das Stück ist daher für Erwachsene und Jugendliche ab 15 Jahren geeignet. Der brisante Themenkomplex trug in hohem Maße dazu bei, das Stück gerade jetzt auf die Bühne zu bringen.

Die Inszenierung hat eine naturalistische Grundfarbe, durchbrochen von Stilisierungen und Überzeichnungen. Die Dialoge und Schilderungen entfalten sich in zügigem Komödientempo. Auch die Körpersprache der Figuren verweist auf die Komödienform. In der Bildsprache wird auch auf die Entstehungsgeschichte des Stücks Bezug genommen, wenn sich die Figuren immer wieder zu stilisierten Standbildern zusammenfinden.

ÜBER DAS WERK

DER ZERBROCHNE KRUG

Lustspiel in einem Akt in Versen

Uraufführung: 02. März 1808 Weimar, Hoftheater

Regie: Johann Wolfgang von Goethe

Erste Anregungen für die Komödie, die zu den besten deutschen Lustspielen gehört, fand Kleist in einem Kupferstich von Le Veau, der ein trauriges Liebespaar, eine keifende Mutter mit einem Krug und einen großnasigen Richter zeigt. Das Enthüllungsschauspiel um einen Richter, der zugleich der gesuchte Schuldige ist,

war vom Autor aber auch als tragikomisches Gegenstück zum „König Oedipus“ von Sophokles gedacht.

Der Reiz des Lustspiels liegt in seinen Wort- und Sprachspielen. Schon die Namen sind sprechend – der Dorfrichter tritt als alter Adam auf, den seine Begehrlichkeit zu Fall bringt. Vertuschung und Aufklärung verschränken sich, die Verhandlung bewegt sich auf einem doppelten Boden. Doch auch kritische bis fast tragische Züge zeichnen das Lustspiel aus. Eve sieht sich von ihrem Geliebten verraten und bloßgestellt. Adams Prozessführung erlaubt zudem zahlreiche Seitenhiebe auf eine unzulängliche Justiz.

Das Lustspiel fiel bei seiner Uraufführung durch, da Goethe es durch die Einteilung der 13 Auftritte in drei Akte unnötig in die Länge zog.

Erst 1820 eroberte der „Krug“ mit seinen prallen Charakteren die Bühnen.

Harenberg Kulturführer Schauspiel

VOM BILD AUF DIE BÜHNE

In der Vorrede zu „Der zerbrochne Krug“ erläutert Heinrich von Kleist, wie er zu der Idee für sein Stück kam:

„Diesem Lustspiel liegt wahrscheinlich ein historisches Faktum, worüber ich jedoch keine nähere Auskunft habe auffinden können, zu Grunde. Ich nahm die Veranlassung dazu aus einem Kupferstich, den ich vor mehreren Jahren in der Schweiz sah. Man bemerkte darauf – zuerst einen Richter, der gravitatisch auf dem Richterstuhl saß: vor ihm stand eine alte Frau, die einen zerbrochenen Krug hielt, sie schien das Unrecht, das ihm widerfahren war, zu demonstrieren: Beklagter, ein junger Bauernkerl, den der Richter als überwiesen, andonnerte, verteidigte sich noch, aber schwach: ein Mädchen, das wahrscheinlich in dieser Sache gezeugt hatte (denn wer weiß, bei welcher Gelegenheit das Deliktum geschehen war), spielte sich, in der Mitte zwischen Mutter und Bräutigam, an der Schürze; wer ein falsches Zeugnis abgelegt hätte, könnte nicht zerknirschter dastehn: und der Gerichtsschreiber sah (er hatte vielleicht kurz vorher das Mädchen angesehen) jetzt den Richter misstrauisch zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit, den Ödip.“

Harenberg Kulturführer Schauspiel

Zur Entstehung des „Zerbrochne Krugs“

Der Stich hing bei Heinrich Zschokke, den Kleist möglicherweise schon in seiner Heimatstadt Frankfurt an der Oder kennengelernt hatte. Als Kleist Ende 1801 Paris den Rücken kehrte und in die Schweiz ging, war Zschokke seine erste Anlaufstelle. Zum Freundeskreis von Zschokke zählten zu dieser Zeit neben Kleist auch Ludwig Wieland und Heinrich Geßner. Ludwig Wieland war der Sohn des berühmten Schriftstellers Christoph Martin Wieland. Heinrich Geßner, der vierte im Bunde, war Wielands Schwiegersohn und zudem der Sohn des bekannten Schweizer Idyllendichters Salomon Geßner. Er hatte einen Verlag, in dem Ende 1802 Kleists erstes Drama *Die Familie Schroffenstein* erschien. In seinem autobiografischen Buch *Eine Selbstschau* (1842) berichtete Zschokke über die gemeinsamen Treffen:

Zuweilen teilten wir uns auch freigebig von eignen poetischen Schöpfungen mit [. . .]. Wir vereinten uns auch, wie Virgils Hirten, zum poetischen Wettkampf. In meinem Zimmer hing ein französischer Kupferstich, „La cruche cassée“. In den Figuren desselben glaubten wir ein trauriges Liebespärrchen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenen Majolika-Krüge, und einen großnasigen Richter zu erkennen. Für Wieland sollte dies Aufgabe zu einer Satire, für Kleist zu einem Lustspiele, für mich

zu einer Erzählung werden. - Kleists „Zerbrochener Krug“ hat den Preis davon getragen. (Lebensspuren, Nr. 67 a)

Vermutlich hat Kleist schon in der Schweiz begonnen, an dem Lustspiel zu arbeiten. Die erste Fassung des Stücks schloss er jedoch erst drei Jahre später ab, wie aus einem Brief vom 31. August 1806 hervorgeht.

Während Kleists Gefangenschaft in Frankreich als vermeintlicher Spion in der ersten Hälfte des Jahres 1807 schickte Adam Müller am 31. Juli von Dresden aus den Amphitryon und eine Abschrift des Manuskripts des Zerbrochener Krugs nach Weimar an Goethe (Lebensspuren, Nr. 183). Dieser schrieb an Adam Müller, Kleists Lustspiel habe „außerordentliche Verdienste und die ganze Darstellung dringt sich mit gewaltsamer Gegenwart auf. Nur schade daß das Stück auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört.“

Damit war gemeint, dass Kleists Lustspiel nach Goethes Eindruck zwar als Lesedrama außerordentlich anschaulich, aber wenig bühnentauglich sei. Bedauernd und zugleich aufmunternd fuhr er fort: „Könnte er [Kleist] mit eben dem Naturell und Geschick eine wirklich dramatische Aufgabe lösen, und eine Handlung vor unsern Augen und Sinnen sich entfalten lassen, wie er hier eine vergangene sich nach und nach enthüllen läßt: so würde es für das deutsche Theater ein großes Geschenk seyn.“ Trotz seiner Bedenken teilte Goethe zuletzt noch mit, er wolle das Manuskript des Stücks gerne noch einige Zeit behalten „und sehen ob etwa ein Versuch der Vorstellung zu machen sey“ (Lebensspuren, Nr. 185).

Hans-Georg Schede: Heinrich von Kleist, Der zerbrochene Krug, Interpretationen Deutsch, Stark Verlag Freising, 2007.

Verunglückte Uraufführung

Die Aufführung fand am 2. März 1808 statt und hatte, nach Goethes Worten, „eine höchst ungünstige Aufnahme zu erleben“. Tatsächlich handelte es sich um einen eklatanten Theaterskandal, bei dem, nach einem Augenzeugenbericht, „das ganze Publikum seinen Unwillen...in demonstrativer Weise, durch Pfeifen, Zischen etc., kundgetan“ hat. Goethe ließ an diesem Abend zwei Stücke aufführen, einen Operneinakter und Kleists Lustspiel, das er „in drei lange Akte abgeteilt“ hatte, so dass „dem sonst sehr geduldigen Publikum“ zuletzt der Geduldsfaden gerissen sei. Kein Zweifel, dass er die dem Kleistschen Stück eigene dramaturgische Konzeption zerstört und es damit selbst für Jahre in das „unsichtbare Theater“ verbannt hat. Heute ist der *Zerbrochene Krug* das populärste Kleistsche Bühnenwerk.

Peter Goldammer: Heinrich von Kleist, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1986.

Kleists Schock über den Misserfolg der Aufführung und die ungünstige Beurteilung seines Stücks saß tief. Achim von Arnim äußerte nach Kleists Selbstmord in einem Brief an Jacob und Wilhelm Grimm sogar die Auffassung, Goethes Inszenierung des *Zerbrochener Krugs* sei der Ausgangspunkt für Kleists späteren Entschluss gewesen, sich das Leben zu nehmen: „der schlechte Erfolg dieser Aufführung hatte etwas Herbes in ihm zurückgelassen“ (Brief vom 6. 12. 1811, Nachruhm, Nr. 72a).

Wohl mitveranlasst durch die in der *Zeitung für die elegante Welt* erschienene Rezension, in der gerade die von Goethe vorgenommene Einteilung in drei Akte kritisiert worden war, neigte Kleist dazu, Goethe die alleinige Schuld für die misslungene Uraufführung zu geben. Man erzählte sich gar, Kleist wolle Goethe zum

Duell fordern, was auch Goethe zu Ohren kam, der verständlicherweise gekränkt reagierte (vgl. Lebensspuren, Nr. 252 und 267). Fortan begegnete er Kleist mit Misstrauen.

In seinem anfänglichen Unwillen über den Ausgang der Angelegenheit, in die er so große Hoffnungen gesetzt hatte, übersah Kleist (oder wollte übersehen), dass die öffentliche Kritik am Stück sich nicht so sehr gegen dessen Einteilung in Akte richtete. Beanstandet wurde vor allem der Umstand, dass das Publikum früh ahnt, wer der Täter ist, dann aber noch lange Zeit aushalten muss, bis auch die Figuren des Stücks dahinterkommen. Dieser Einwand lässt außer Acht, dass der Reiz einer Komödie oft gerade aus der Diskrepanz zwischen dem resultiert, was das Publikum weiß, und dem, was die Figuren des Stücks wissen. Ihm Rechnung zu tragen, hätte bedeutet, dem gesamten Stück eine neue Form zu geben. Das kam für Kleist berechtigterweise nicht in Frage.

Zunächst veröffentlichte er einen Teil des Lustspiels in einer Art von Trotzreaktion im Märzheft 1808 des *Phöbus*. In einer kurzen Vorbemerkung gab er als Begründung für den fragmentarischen Abdruck des Stücks an: „da dieses kleine, vor mehrern Jahren zusammengesetzte, Lustspiel eben jetzt auf der Bühne von Weimar verunglückt ist: so wird es unsere Leser vielleicht interessieren, einigermaßen prüfen zu können, worin dies seinen Grund habe“.

Die Gekränktheit des sich ungerecht behandelt fühlenden Autors ist hier noch deutlich zu spüren. Allmählich glätteten sich jedoch die Wogen und Kleist gelangte zu einer unvoreingenommeneren Beurteilung seines Stücks. Bevor er das Lustspiel Ende 1810 dem Berliner Verleger Georg Reimer anbot, nahm er noch einmal eine entscheidende Änderung am Stück vor, das erst mit diesem Bearbeitungsschritt seine endgültige Gestalt annahm. Der Eingriff betraf den zweiten Hauptkritikpunkt der beiden Rezensenten der Uraufführung. Sie hatten moniert, dass gerade gegen Schluss des Stückes „so entsetzlich viel und alles so breit erzählt“ werde (*Zeitung für die elegante Welt*). Der Rezensent der *Theater-Zeitung* hatte in diesem Zusammenhang sogar eigens darauf hingewiesen, dass „Jungfer Eve“ „die eigentliche plagende Erzählerin“ sei.

Hans-Georg Schede

„Der zerbrochne Krug“ als analytisches Drama

Bei der Schilderung der Entstehungsgeschichte war davon die Rede, dass das Stück aus einem freundschaftlichen Dichterwettstreit hervorgegangen ist. Ausgangspunkt für diesen Wettstreit war ein Kupferstich, auf dem eine ländliche Gerichtsszene dargestellt wird, die der in Kleists Lustspiel geschilderten Situation zwar nicht ganz entspricht, aber ihr doch sehr ähnelt.

Wie seine Dichterfreunde auch stand Kleist nun vor dem Problem, wie er aus einer Situation eine Geschichte machen sollte. Der zerbrochene Krug, ja der bloße Umstand einer Gerichtsverhandlung setzten eine Vorgeschichte voraus, ohne die es ja zu keiner Beschuldigung und Klage kommen konnte. Diese Vorgeschichte zu erfinden, war daher eine nahe liegende Idee. Ebenso nahe liegend war die Grundkonzeption, die Gerichtsszene nicht lediglich als eine Station der Handlung zu verwenden, auf die noch weitere Handlungsstationen folgten, sondern als Höhe- und Endpunkt des Geschehens.

Jeder, der als Kinogänger oder Fernsehzuschauer mit dem Genre des Gerichtsfilms auch nur flüchtig vertraut ist, weiß, dass die Gerichtsverhandlung der Tag der Entscheidung ist, auf den alles zuläuft und nach dem die Spannung so stark abfällt, dass nicht mehr viel folgen kann. Diese dramaturgische Regel war zu Kleists Zeiten nicht weniger zwingend als heute. Keineswegs zwingend hingegen, aber nichtsdestoweniger künstlerisch einleuchtend, ist Kleists Entscheidung, das Stück fast ausschließlich auf die Gerichtsszene zu konzentrieren, seine Handlung nur knapp davor beginnen zu lassen und die Vorgeschichte erst allmählich im Verlauf der Verhandlung, und immer wieder behindert durch die Verschleierungsmanöver des Richters, zum Vorschein zu bringen.

Die gespannte Aufmerksamkeit des Zuschauers gilt dadurch nicht nur der Frage, ob am Ende die Gerechtigkeit siegt - diese Frage ist ja durch die gattungsgemäße Erwartung, dass alles gut ausgehen wird, schon vorentschieden -, sondern noch viel stärker der grundlegenden Frage, was denn überhaupt vorgefallen ist. Dabei wird recht schnell deutlich, dass der Richter selbst der Täter ist - denn nur so erschließt sich dem Zuschauer die Komik der wenig regelgerecht verlaufenden Verhandlung. Die genauen Zusammenhänge von Adams Intrige, durch die er Eve in der Hand hatte, werden hingegen erst in der vorletzten Szene aufgeklärt, sodass die auf die Vorgeschichte bezogene Spannung bis zum Schluss erhalten bleibt.

Die Konzentration des Stücks auf die Gerichtsverhandlung hat übrigens den Nebeneffekt, dass Kleists Lustspiel mühelos die herkömmliche Forderung nach Beachtung der sogenannten drei Einheiten der Handlung, des Ortes und der Zeit erfüllt: Im *Zerbrochnen Krug* wird ein zentrales Geschehen ohne große Abschweifungen und Nebenhandlungen behandelt und aufgeklärt, der Ort der Handlung bleibt immer derselbe, die Handlung vollzieht sich kontinuierlich und umfasst nur wenige Stunden.

Ob es Kleist sonderlich darauf ankam, diesen Grundregeln traditioneller Dramatik zu entsprechen, wissen wir nicht. Der Bühnentauglichkeit des *Zerbrochnen Krugs* kam die Einhaltung der drei Einheiten aber zweifellos zugute.

Als Modell für sein dramaturgisches Verfahren, die Vorgeschichte des im *Zerbrochnen Krug* behandelten Streitfalls nicht der Gerichtsverhandlung voranzustellen, sondern sie erst im Verlauf der Verhandlung zur Sprache bringen und nach und nach aufdecken zu lassen, diente Kleist eines der berühmtesten Theaterstücke der Weltliteratur überhaupt: die um 425 vor Christus entstandene Tragödie *Oidipus Tyrannos* (König Ödipus) des griechischen Dramatikers Sophokles (497 oder 496 bis 406 vor Christus). **Hans-Georg Schede**

Parallele zu Sophokles' Oedipus Tyrann

Kleist zeigt im Vorwort zu seinem in Blankversen geschriebenen Stück die Parallele zu Sophokles' Oedipus Tyrann (der Klumpfüßige) auf, der öffentlich über sich zu Gericht sitzen muss. Doch wendet Kleist die Situation ins Komische. Während Oedipus die schreckliche Wahrheit, die er nicht kennt, um jeden Preis im Verhör entdecken will, versucht Adam als Richter zu verschleiern, was er selbst am allerbesten weiß. Eve dagegen lebt ganz aus der Reinheit ihres Gefühls, darin verwandt Alkmene und dem Käthchen. Sie schweigt, erwartet von Ruprecht Vertrauen in ihre Unschuld und wird hier bitter enttäuscht.

Bertelsmann Schauspielführer

Als Kleist seinem Freund Ernst von Pfuel im Frühsommer 1803 in Dresden die ersten drei Szenen seines Lustspiels diktierte, hatte er sich aus der Staatsbibliothek den ersten Band des *Tragischen Theaters der Griechen* (Zürich 1763) entliehen, der auch eine Übersetzung des *König Ödipus* enthielt. In der handschriftlichen Vorbemerkung zu seinem Stück wies Kleist sogar ausdrücklich auf das antike Drama hin:

Der Gerichtsschreiber, heißt es dort, sehe auf dem Kupferstich, der ihn zu seinem Stück angeregt habe, „den Richter misstrauisch zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit, den Ödip.“

Kreon ist der Schwager (und Nachfolger) des Ödipus, der im Verlauf der fortschreitenden Enthüllungen früher als die anderen Figuren zu ahnen beginnt, wer der eigentliche Täter ist. Der Schreiber Licht bei Kleist gleicht ihm in dieser Hinsicht. (...) Wie König Ödipus gegen Kreon, so hegt auch der Dorfrichter Adam gegen seinen Schreiber den Verdacht, dass dieser nur auf die Gelegenheit lauert, ihm in den Rücken zu fallen. (...) Jedenfalls bergen sowohl das Misstrauen der einen Seite wie auch der Ehrgeiz der anderen in beiden Stücken reichliches Konfliktpotenzial.

Ganz allgemein hat Kleist von Sophokles zum einen die analytische Form der Handlungsführung übernommen sowie die äußere Situation der Gerichtsverhandlung. Wie bei Sophokles tragen sowohl Zeugenaussagen wie auch Indizienbeweise zur Erhellung des wahren Sachverhalts bei. (...) Dieser für die Aufdeckung der Wahrheit so entscheidende Klumpfuß des Dorfrichters ist eine ironische Übernahme aus *König Ödipus*: Ödipus hat verkrüppelte Füße (Ödipus bedeutet Schwellfuß).

Eine entscheidende Entsprechung zwischen beiden Stücken besteht ferner darin, dass die Hauptfigur, die als Richter den Fall untersucht, sich selbst als der Täter erweist. Diese Identität zwischen Richter und Täter hat, wie das Drama des Sophokles zeigt, etwas Tragisches, sofern der Richter in bester Überzeugung und in der Sorge um das ihm anvertraute Gemeinwohl handelt und nun feststellen muss, dass er selbst, durch eine Schuld, von der er nichts geahnt hat, zur Gefahr für das Gemeinwohl geworden ist. Die Identität zwischen Richter und Täter hat jedoch auch etwas entschieden Komisches, vor allem dann, wenn der Richter sehr wohl weiß, was er angestellt hat, und nun aufgrund des von ihm ausgeübten Amtes gezwungen wird, sich „den Hals ins Eisen“ zu „judizier[en]“, wie sich Adam gegenüber Licht ausdrückt.

Durch die Komik dieser nur wenig veränderten Grundkonstellation gibt Kleist seinem Lustspiel gegenüber dem Drama des Sophokles eine ganz andere Atmosphäre. Aus der Tragödie wird eine Komödie. So geht es im *Zerbrochenen Krug* denn auch nicht, wie im *König Ödipus*, in erster Linie „um die Aufdeckung des Sachverhalts, sondern darum, auf welche Weise der Richter die Aufklärung zu verhindern sucht“.

Hans-Georg Schede

Die Komödiensituation der „verkehrten Welt“

Systematisch entwickelt Kleist „die klassische Komödien-Situation der verkehrten Welt“. Der Richter erweist sich als der eigentliche Verbrecher. Statt in der Gerichtsverhandlung die Wahrheit aufzudecken, versucht er sie mit verschiedensten Manövern zuzudecken.

Eve, die Hauptzeugin, die sogleich Licht in die Angelegenheit bringen könnte, schweigt (aus Rücksicht auf ihren Verlobten). Frau Marthe wie auch Ruprecht hingegen, die sich ein ganz falsches Bild von der Sache machen, reden umso hemmungsloser drauflos. Frau Brigitte führt schließlich alle auf die richtige Fährte, ohne jedoch persönlich einen sonderlichen Scharfsinn unter Beweis zu stellen: Im Gegenteil glaubt sie, dem Teufel auf die Spur gekommen zu sein. Auf diese Weise verkehre sich, so Jochen Schmidt, „die Wahrheit in abergläubischen Irrtum, und die Welt scheint vollends verkehrt“.

Hans-Georg Schede

Aufbau des Stücks

Zur Formanalyse gehört neben der Verdeutlichung des analytischen Prinzips und dem Hinweis auf strukturbildende Vorbilder wie die antike Tragödie *König Ödipus* und auch die Komödie *Die Wolken* noch die Untersuchung, wie die Handlung gegliedert ist und was für ein innerer Aufbau des Stücks sich daraus ergibt.

Das Stück besteht aus dreizehn sehr unterschiedlich langen Auftritten. Auf eine zusätzliche Einteilung in Akte hat Kleist verzichtet; und auch die Abschnitte, die sich durch die äußeren Grenzen der Auftritte ergeben, verraten nicht unbedingt viel über den Aufbau des Stücks. Im Drama beginnt immer dann ein neuer Auftritt, wenn eine Figur (oder mehrere Figuren) neu hinzukommt (hinzukommen) - daher die Bezeichnung *Auftritt* - oder wenn eine Figur (oder mehrere Figuren) die Bühne verlässt (verlassen). Oft ist mit solchen Auftritten oder Abgängen von Figuren auch ein inhaltlicher Einschnitt verknüpft: Jemand geht ab, um etwas zu erledigen (wie der Schreiber Licht am Ende des neunten Auftritts), jemand kommt hinzu, um etwas Wichtiges mitzuteilen (wie Frau Brigitte im elften Auftritt); oder es treten neue Figuren auf, die der Handlung mit ihren eigenen Anliegen zunächst eine neue Richtung geben (wie im sechsten Auftritt); manchmal ergibt sich auch erst durch den Abgang einer Figur die Möglichkeit zu einer vertraulichen Mitteilung, die in Gegenwart dieser Figur nicht gemacht werden könnte (wie im dritten Auftritt, als Adam dem Schreiber von seinem Unheil verkündenden Traum erzählt, nachdem der Bediente des Gerichtsrats und die beiden Mägde des Dorfrichters abgegangen sind). In all diesen Fällen markiert ein neuer Auftritt auch einen inhaltlichen Wendepunkt, der aber, wie schon die Beispiele zeigen, ganz unterschiedlich stark ausfallen kann.

Es kann aber auch vorkommen, dass der Übergang von einem Auftritt zum nächsten kaum als Handlungszerur fungiert. So ergibt sich durch das Erscheinen des Bedienten des Gerichtsrats zu Beginn des zweiten Auftritts nicht viel Neues: Dass der Besuch des Gerichtsrats Walter unmittelbar bevorsteht, hatte schon der Schreiber Licht in Erfahrung gebracht und in der zweiten Hälfte der ersten Szene mitgeteilt. Auch während der langen Verhandlungsszenen 7 und 9 kommt es zu wichtigen Wendepunkten der Handlung, etwa als Eve, ihre Aussage vom Vorabend widerrufend, Ruprecht entlastet. Solche Wendepunkte können entscheidender sein als die, die sich durch die Grenzen zwischen den Auftritten ergeben.

Hans-Georg Schede

ÜBER DEN AUTOR

HEINRICH VON KLEIST

Geboren am 18. Oktober 1777 in Frankfurt/Oder, gestorben am 21. November 1811 am Wannsee bei Berlin

Heinrich von Kleist ist neben Friedrich Hölderlin und Jean Paul der dritte große Autor seiner Epoche, der sich außerhalb der literarischen Hauptströmungen von Klassik und Romantik bewegte. Dem Ideenglauben Schillers und dem Erlösungsdrama Goethes setzte Kleist seine Tragödie der Verstrickung entgegen, in denen den Menschen keine Gewissheiten und Sicherheiten mehr bleiben.

Nicht nur mit der Radikalität und Sprachkunst, mit der er die Abgründe der menschlichen Seele und die Konflikte seiner Zeit auslotete, stand er allein da, er war auch existenziell ein Außenseiter. Der hypersensible Kleist brach mit den Konventionen seines Standes, des preußischen Adels, und führte ein rastloses, wechselhaftes Leben, in dem er nur wenige Vertraute fand.

Den Militärdienst, in den er gemäß der Tradition seiner preußischen Offiziersfamilie als knapp 15-Jähriger eingetreten war, quittierte er 1799, weil ihm Menschlichkeit und Offiziersdasein unvereinbar erschienen. Auch in zivilen Staatsämtern – er arbeitete zum Beispiel in der Berliner und Königsberger Finanzverwaltung – blieb Kleist nicht lange, und 1806 ließ er sich wegen Krankheit beurlauben. Seine akademische Ausbildung hatte er nach wenigen Semestern Mathematik, Physik, Recht und Volkswirtschaft beendet.

In diese Periode fiel seine so genannte Kant-Krise, in der er an der Erkennbarkeit ewiger Wahrheiten zweifelte und in eine generelle Lebenskrise geriet. 1803 erlitt er einen körperlichen und seelischen Zusammenbruch.

Seine Berufung fand Kleist in der Dichtung. Zwischen 1801 und 1811 schrieb er sieben Schauspiele, die auf den Dramen der Antike und Shakespeares aufbauen, von denen er jedoch nie eines auf der Bühne sah und die fast alle zunächst in verstümmelten Fassungen aufgeführt wurden. Hinzu kamen die Fragment gebliebene Tragödie „Robert Guiskard“ (1801), acht meisterhafte novellistische Erzählungen – unter denen „Die Marquise von O...“ (1808) und „Michael Kohlhaas“ (1810), beide später mehrfach dramatisiert und verfilmt, die berühmtesten sind – sowie lakonisch pointierte Anekdoten.

In einer Sprache, die durch Prägnanz, Rhythmus und modern anmutende Syntax besticht, mit Hintersinn und Ironie arbeitet und suggestive Spannung hervorruft, erzählt Kleist die ungeheuerlichsten Begebenheiten. Alle seine Figuren geraten in existenzielle Ausnahmesituationen oder Identitätskrisen, unterliegen (Selbst-) Täuschungen, erfahren die sie umgebenden Gesellschaftssysteme als Bedrohung, sehen sich auf sich selbst verwiesen und können sich anderen oft nicht verständlich machen. Sie gehen auf schwankendem Boden – ein Gefühl, das die Bewusstseinslage des Dramatikers und seiner Zeitgenossen angesichts der Wirren und Umbrüche durch die Französische Revolution von 1789, der langjährigen Kriege und der Besetzung Preußens widerspiegelt und ihre unveränderte Aktualität verbürgt.

Nach dem Sieg Napoleons geriet der Schriftsteller 1807 wegen Spionageverdachts für fünf Monate in französische Kriegsgefangenschaft. Der Verehrer Rousseaus wandelte sich zum erbitterten Napoleon-Gegner und hoffte auf ein befreites und reformiertes Preußen.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, hielten die Zeitgenossen sein literarisches Werk für exzentrisch und maßlos. Die ersehnte Anerkennung und Existenzsicherung blieb dem Autor verwehrt, er geriet in finanzielle Bedrängnis, familiäre Querelen und persönliche Isolierung. Auch seine journalistischen Projekte – die Kulturzeitschrift „Phöbus“ (1808/09), die er mit Adam Müller in Dresden herausgab, und die Tageszeitung „Berliner Abendblätter“ (1810/11) – scheiterten, nicht zuletzt an der Zensur.

1811 nahm sich der finanziell ruinierte, an seiner Umwelt, den politischen Zuständen und sich selbst verzweifelnde Kleist zusammen mit der todkranken Henriette Vogel das Leben, weil „mir auf Erden nicht zu helfen war“.

Harenberg Kulturführer Schauspiel

HALT, OBWOHL ALLES STÜRZEN WILL

Die Beschäftigung mit Rousseau und Kant brachte dem jungen Heinrich von Kleist den Erkenntnisschock: Alle Wahrheit ist relativ, einen Halt gibt es nirgends. Der Dichter geriet in eine erste große Lebenskrise. Am 16. November 1800 schrieb er an seine damalige Verlobte Wilhelmine von Zenge einen für seine Konstitution aufschlussreichen Brief. Darin heißt es über einen Abendspaziergang in Würzburg: „Als die Sonne herabsank war es mir, als ob mein Glück unterginge. Mich schauerte, wenn ich dachte, dass ich vielleicht von allem scheiden müsste, von allem, was mir teuer ist. Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen – und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, dass auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken lässt.“ Nun, er hielt sich nicht: Bereits Mitte 1803 hegte Kleist Selbstmordgedanken – Ende 1811 schied er freiwillig aus dem Leben.

Harenberg Kulturführer Schauspiel

Kreativ, rastlos, kritisch, suchend, mutig, enthusiastisch, eigensinnig, sehnsüchtig, sensibel, schöpferisch – all diese Eigenschaften assoziieren wir mit Heinrich von Kleist, der sein Leben lang auf der Suche nach sich selbst und seinem Platz in der Gesellschaft war. Heinrich von Kleist war vielseitig und kontrovers. Zum einen kann er als tragische Person gesehen werden, da seine Suche nach der eigenen Identität, Zufriedenheit und Glück letztendlich scheiterte, zum anderen wurde diese Suche zum Triebwerk seines Lebens, zu der Macht, die sein Schaffen vorantrieb und seinem Leben die Richtung gab. Diese innere Zerrissenheit macht seine Persönlichkeit so interessant wie widersprüchlich, so vielfältig wie menschlich nachvollziehbar.

Jacqueline Köster, Beauftragte der Stadt Frankfurt für das Kleist-Jahr 2011

<http://www.heinrich-von-kleist.org/europa-universitaet-viadrina/kleisthoersaal/inspiration-kleist/>

REDE VON PETER STEIN ÜBER KLEIST UND SEINEN KRUG

Wie Heinrich von Kleist den «Zerbrochenen Krug» zerbrach

Kleist's Lustspiel «Der zerbrochne Krug» geht zurück auf einen Kupferstich, der ein Gemälde reproduziert. Wie es dazu kam und was es damit auf sich hat, trug der Regisseur Peter Stein im Rahmen der Zürcher Festspiele vor. Wir drucken eine gekürzte Fassung seiner Erläuterungen. **Neue Zürcher Zeitung**

Peter Stein, seine Rede vom 27. Juni 2009

Zusammen mit Goethe und Schiller ist Heinrich von Kleist einer der drei großen Orientierungspunkte der deutschen Klassik. Kleist nimmt eine ganz besondere Stellung ein. Er hat sich 1811 am Kleinen Wannsee zusammen mit einer Frau, die er kurz zuvor erst kennengelernt hatte, erschossen, weil ihm, wie er in einem Brief mitteilte, auf dieser Erde nicht zu helfen war. 34 Jahre vorher, 1777, wird Heinrich von Kleist geboren in Frankfurt an der Oder. Die Kleists sind eine uralte preußische Soldatenfamilie gewesen. Alle Kleists standen im Dienst des preußischen Königs; das war für Heinrich von Kleist ebenfalls vorgegeben. Mit 14 Jahren wird er Unteroffizier und ist dann 7 Jahre lang Soldat in einer sehr turbulenten Zeit.

1792, drei Jahre nach der Französischen Revolution, brach der Krieg aus zwischen den Preußen und dem Heer der Franzosen. Kleist stand mit 15 Jahren im Feuer; er musste sich beteiligen an der Stürmung der Festung Mainz (die auch Goethe beschrieb). 1799 quittierte er plötzlich den Dienst. Mit 21 Jahren und dem Soldatenleben auf den Schultern hatte er keine großen Chancen, sich zu bilden. Das verspürte er als Manko. Er wollte die Wissenschaften kennenlernen.

Reisen und Briefe

Mit dem Entschluss, aus dem Militär herauszugehen, hatte Kleist sich auch materiell in eine Lebenskrise hineinmanövriert, nur um etwas Höheres anzustreben. Was das im Einzelnen sei, ist schwierig festzustellen und wird von ihm selber auch in widersprüchlicher Weise mitgeteilt. Er entwirft einen Lebensplan, den er mit genauester Abfolge der einzelnen Schritte aufzeichnet. Jeder Schritt, schon der erste, geht schief. Immer wieder weiß er überhaupt nicht, was er machen, wie er weiterarbeiten soll. Ein Wunder, dass er in dieser Zeit, in der er nach irgendetwas sucht, das er werden könnte, überhaupt die Möglichkeit findet, aufzunehmen, zu lesen, sich Dinge anzuschauen.

Nachdem er angefangen hat, in Frankfurt an der Oder zu studieren, unter anderem Mathematik, aber auch Literatur und Philosophie, bricht er ab und unternimmt eine Reise. Auf dieser geheimen Reise nach Würzburg fängt Kleist an – deswegen ist sie für die Literaturgeschichte so bedeutend –, Briefe zu schreiben an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge. Sie stellen so etwas dar wie das erste Exerzierfeld für zukünftige Schriftstellerei. Er bezeichnet sich als einen «Fernschreiber der Liebe». Diese von Übertreibungen überquellenden Briefe sind ein bewegendes Dokument von einem jungen, ungeschliffenen, ungeformten Talent, das nach außen drängt, sich in Rhetorik übt und immer wieder kleine, meisterliche Beschreibungen von Personen oder Landschaften zustande bringt. Juwelen, bei denen man merkt, dass

Kleist anfängt, sich als Schriftsteller auszubilden. Obwohl er selber das noch gar nicht weiß.

Die geheime Reise ist ein vollkommener Flop. Er kehrt zurück nach Berlin, wagt nicht, nach Hause zurückzukehren. Die Vorstellung, dass seine Familie sich militärisch mit großem Ruhm eingedeckt hat und er Mitglied dieser Familie ist, hat ihn sein ganzes Leben angetrieben, dieser Familie ebenfalls einen Ruhmeskranz hinzuzufügen. Welchen, das war ihm völlig unklar. Eine neuerliche Reise führt Kleist nach Paris; er will den Franzosen die neue deutsche Philosophie – Kant – bringen. Natürlich ist er dafür überhaupt nicht ausgerüstet. Das dauernde Auf und Ab zwischen hochfahrenden, titanischen Planungen und Projekten auf der einen Seite, der Depression und dem Leiden unter dem Scheitern auf der anderen Seite wechselt sich in diesen suchenden Jahren ab. Genau in diesen Jahren entsteht das Wunderwerk des «Zerbrochenen Krugs».

Von Paris flieht Kleist in die Schweiz. Ein neuer Lebensplan: Er möchte, Rousseau folgend, Bauer werden. Die Wissenschaften mit ihren Zwängen und Scheuklappen waren für seinen schweifenden, sich selbst suchenden Geist ein Albtraum, genau wie das Militär. Bauer zu werden, leuchtete deshalb ein. Nur: Ohne Geld zu einem Bauernhof zu kommen, war ein Problem. Kleist forderte seine Verlobte auf, zu ihm zu kommen und Bäuerin zu werden, was sie natürlich sofort ablehnte. Die Verbindung ging auseinander.

Immer wieder begegnet man im Leben von Kleist ganz schrecklichen Katastrophen, aber auch glückhaften Momenten. Er trifft 1881/82 in Bern Literaten, darunter Ludwig Wieland, den Sohn des berühmten Christoph Martin Wieland, und schnürt sein erstes Projektpaket. Dazu gehören drei Stücke: «Die Familie Ghonorez» – eine Rittergeschichte, aus der später «Die Familie Schroffenstein» wurde –, «Robert Guiskard» und «Der zerbrochene Krug», der aus einem eigenartigen Anlass entstand. So eigenartig, dass man versteht, wieso «Der zerbrochene Krug» in Kleists Werk als erratischer Block dasteht.

Literaten-Wettbewerb

Die Geschichte ist bekannt. Bei einem Treffen der literarischen Freunde betrachtete man einen Kupferstich nach einem Gemälde, das in dieser Zeit relativ bekannt war. Der Stich trug den Titel «Le juge ou La cruche cassée», also «Der Richter oder Der zerbrochene Krug». Eine Art Wettbewerb wurde ausgerichtet: Kleist sollte, ausgehend von dem Stich, eine Komödie schreiben, je ein anderer eine Erzählung und eine Satire. Kleist zog sich zurück auf eine Insel bei Thun. Das hat ihm offensichtlich für eine gewisse Zeit Ruhe gegeben, um dieses Dreierpaket zu schnüren. Langsam begriff er, was er eigentlich werden konnte und wollte, nämlich Schriftsteller.

Durch die Empfehlung von Ludwig Wieland kam Kleist zu dessen berühmtem Vater, der in der Nähe von Weimar lebte, und las ihm Teile der Tragödie «Robert Guiskard» vor. Das überzeugte Wieland so, dass er später an den Arzt, in dessen Behandlung sich der immer wieder zusammenbrechende Kleist begeben hatte, einen Brief schrieb. Dieses Dokument ist die einfühlsamste uns überlieferte Beschreibung Kleists. Außerdem hat Wieland Kleist klargemacht, dass er zum Dichter bestimmt sei, dass er Mut fassen und sich um diesen Beruf kümmern solle. Das hat Kleist auf die

Bahn gesetzt – auch wenn sich die produktiven Phasen weiterhin mit Krisen abwechselten. Dieses Hin und Her macht Kleist aus.

Wenden wir uns der Bildvorlage zu. Das Gemälde, welches via den Kupferstich Kleists Stück inspirierte, ist Ende des 18. Jahrhunderts entstanden, zeigt aber, wie deutlich an den Kostümen zu sehen ist, nicht die Gegenwart, sondern eine Vergangenheit. Es ist angeregt durch die niederländische Malerei. Man sieht einen komplizierten Raum, halb Außen-, halb Innenraum. Vorne findet die eigentliche Geschichte statt. Auf dem Stuhl sitzt der in der Bildunterschrift erwähnte Richter; daneben ein Schreiber. Im Zentrum steht ein offenherzig gekleidetes Mädchen; am Arm trägt es einen Krug, und der Krug hat ein Loch. Bei der älteren Dame daneben könnte es sich um die Mutter des Mädchens handeln, beim älteren Mann um den Vater; weiter gibt es einen jungen Kerl, der von der Frau vorgeführt wird. Die Szene ist dazu angetan, dass man sich fragt, was passiert.

In der Vorrede zu seinem Stück beschreibt Kleist – wahrscheinlich aus der Erinnerung – diesen Stich und macht dabei eine Reihe von Irrtümern, die zeigen, dass er bereits angefangen hat, eine Geschichte zu erfinden. Er sagt, der Schreiber schaue den Richter skeptisch an, weil er offensichtlich irgendetwas begriffen habe. Das kann man dem Bild nicht entnehmen, es ist schon Fantasie des Autors. Die Tatsache, dass er aus Bildungsgründen den «Ödipus» des Sophokles gelesen hatte und auch dieses Werk in der Vorrede erwähnt, ist insofern wichtig, als Kleist eine formale und inhaltliche Parallele zieht zwischen seinem Richter Adam und Ödipus. Bei beiden enthüllt sich Schritt für Schritt eine Handlung, die vorher, früher stattfand. Ödipus schlug, ohne das so genau zu wissen, seinen Vater tot; Kleists Richter, mit dem Mädchen zugange, zerbrach den Krug, der im Bild an ihrem Arm hängt. Im Unterschied zu Ödipus aber weiß Richter Adam von vornherein, dass er selber der Täter ist.

Als Kind des späten 18. Jahrhunderts hat Kleist sofort die sexuelle Message des Stichs kapiert. Die Figur des Mädchens mit dem Krug ist eine hineingefügte Kopie eines berühmten Bildes von Jean-Baptiste Greuze. Das Mädchen, wie man besser sieht auf Greuzes schlüpfrigerer Darstellung, hält etwas über dem Geschlecht, vielleicht die Scherben des Krugs – es wird jedenfalls deutlich, dass es sich beim Krug, der zerbrochen ist, um ihre Jungfernschaft handelt. Das Hauptthema ist also nicht der Richter Adam, sondern dieser zerbrochene Krug. Es geht um die zerstörte Ehre des jungen Mädchens. Kleist setzte hier an. Sein «Zerbrochener Krug» ist die Geschichte des Mädchens Eve in der Kombination mit den Impulsen, die er beim «Ödipus» gefunden hatte. So stellte er die Beziehung her zwischen Richter und Mädchen. Daraus besteht das Stück.

Das Seltsame und das Besondere daran ist nun, dass Kleist es nicht bewenden lässt bei der Geschichte eines Vergewaltigungsversuchs durch den Richter und höchsten Repräsentanten des Staates in einer kleinen Stadt oder einem Dorf, sondern alles wesentlich vertieft. Die Folgen dieses – missglückten? – Versuchs sind ja nicht nur, dass die passierten Schweinereien aufgeklärt werden. Sie sind viel tiefer. Bei Kleist ist das Mädchen ein Mensch, dessen Vertrauen in den Staat durch das Verhalten des staatlichen Repräsentanten vermindert wird. Nicht nur das: Sondern auch das Vertrauen in den zukünftigen Sexualpartner schwindet, um es platt auszudrücken.

Kleists Eve verliert notwendigerweise das Vertrauen in den Mann, den sie liebt, mit dem sie ein Leben aufbauen will und den sie nun retten soll vor dem, was ihrer Meinung nach eine Todesdrohung ist. Kleist führt also ein Thema ein, das weit über das rein Pikante einer solchen Geschichte hinausgeht.

Staatsmacht und Vertrauen

Genau das ist aber auch ein großes Problem, und zwar ein dramaturgisches. Kleist hat sein Leben lang gerungen damit, dass man für das Theater Dramaturgien braucht, um die Handlungsabläufe zu organisieren und vom Anfangs- zum Endpunkt zu kommen. Da er seiner Komödie einen ernsten Hintergrund geben wollte, kam er zum Ergebnis, den ernsten Teil an den Schluss der Komödie zu setzen. Die Komödie hält an einem bestimmten Punkt an, indem Kleist den Hauptrepräsentanten der Komik, nämlich den sich selber ins Eisen oder ins Gefängnis bringenden Adam, sich entfernen lässt. Danach erst wird das eigentliche, ernsthafte Problem verhandelt, nämlich das verloren gegangene Vertrauen der Untertanen in die Obrigkeit.

Wie es sich gehört für eine Komödie, muss zuletzt eine Versöhnung stattfinden. Das Vertrauen wird also wiederherzustellen versucht von einem weiteren Vertreter der Staatsmacht. Das führt dazu, dass Kleists Stück in zwei Teile zerfällt. In die Geschichte, erstens, der Gerichtsverhandlung mit dem Dorfrichter Adam und in die Auseinandersetzung, zweitens, zwischen Eve und dem Gerichtsrat Walter, der als Aufsichtsperson den ganzen Vorgang überwacht und dem es am Schluss in sehr raffinierter Weise gelingt, das Vertrauen des jungen Mädchens und natürlich aller anderen in die Staatsmacht wiederzugewinnen – obwohl man vielleicht auch hier das eine oder andere Fragezeichen setzen könnte. Als Goethe Kleists Stück in Weimar zur Aufführung annahm, hat sich schnell gezeigt, dass dort ein Hund begraben liegt, ein dramaturgischer Hund: Die Aufführung wurde ein totaler Flop.

Für Kleist war das eine Katastrophe. Weimar war das Zentrum des literarischen und künstlerischen Lebens und hatte unter Goethes Ägide das fortschrittlichste Theater überhaupt. Typisch für Kleist ist nun, dass er versucht, Lehren aus der Katastrophe zu ziehen. Er folgt Goethes Empfehlungen, nimmt die Axt und spitzt den Schluss, rund 450 Zeilen, einfach weg. Er veröffentlicht das Werk ohne den ursprünglichen Schluss. Seltsam und ebenfalls typisch für Kleist ist, dass er den Schluss dann doch noch veröffentlicht, als Anhang oder «Variant», wie er heißt. Aber bis heute findet sich dieser Variant nicht in der Reclam-Ausgabe; dort endet das Stück an dem Punkt, als Adam abhaut. Der Variant ist immer Thema gewesen in der Diskussion, wie man den «Krug» aufzuführen hat, und es gilt als Theatergesetz, dass, führt man den Variant auf, der Misserfolg garantiert ist. Entsprechend selten spielt man ihn. Für meine Inszenierung wollte ich den Variant aber unbedingt haben. Allerdings habe ich ihn zusammengestrichen auf etwa die Hälfte.

Im Moment, da der Richter abhaut, ist ja nur festgestellt, dass er bei Eve war und den Krug zerbrochen hat. Warum, das weiß kein Mensch. Zwar ist vorher andeutungsweise von einer Konskription die Rede, aber was sie mit dem Rest zu tun hat, bleibt unklar. Deshalb ist das Stück, wie es bei Reclam veröffentlicht ist, Unsinn, um es deutlich auszusprechen. Der Haken ist nur: Will man klarmachen, was genau geschehen ist, muss man ganz viele Dinge, die schon längst gesagt wurden und die das Publikum schon weiß, unter einem etwas anderen Gesichtspunkt noch einmal

wiederholen. Deshalb ist es schwierig, den Variant zu spielen. Trotzdem bin ich der Meinung, dass er unbedingt dazugehört. Man muss klarmachen, was hinter dieser Komödie steht: eine Quälerei seitens des Richters Adam. Man muss eine Auflösung finden, damit begriffen wird, welche große Bandbreite Adams Verbrechen an Eve besitzt. Die Szene mit dem Gerichtsrat Walter und Eve ist nötig, um dem Stück gerecht zu werden. Denn es entspricht auf gar keinen Fall jener Vorstellung einer dampfigen, knalligen Dorfiditylle, an der das deutschsprachige Publikum – u. a. wegen des Films von 1937 mit Emil Jannings – lange festhielt.

Kunst und Naivität

Es ist nicht ganz unberechtigt, beim «Zerbrochenen Krug» von einem Volksstück zu sprechen. Analysiert man es allerdings, stellt man fest, dass da eine unglaubliche Kunstfertigkeit am Werke ist. Was gesprochen wird, ist alles in einen fünffüßigen Jambus eingebunden, der manchmal auf einer einzigen Verszeile bis zu fünf Repliken vereint – jeder Sprecher sagt immer nur ein einziges Wort in diesem Jambus. Auch die Gedankengänge sind äußerst kompliziert und alles andere als volkstümlich. Aber sie kehren seltsamerweise in einer nicht genau beschreibbaren Form zu einer Naivität zurück. Da ist Kleist etwas Wundersames gelungen, das er übrigens in seinem Aufsatz «Über das Marionettentheater» erörtert. Er beschreibt dort, dass wir vieles, was wir ganz selbstverständlich machen, im Augenblick, da wir anfangen, es zu überlegen und zu durchdenken, plötzlich nicht mehr zu tun in der Lage sind.

Den Schauspielern stellt sich dieses Problem in besonderem Maße. Sie müssen ja Dinge sehr bewusst tun, aber den Zuschauern vormogeln, dass sie sie ganz normal, natürlich tun. Kleist beschreibt den Charme von Marionetten, die an Drähten gezogen werden und bei denen man genau sieht, dass ihre Bewegungen nur mechanisch aufgebrochene Bewegungsabläufe sind, die trotzdem einen großen Reiz haben. Er fordert in seinem Aufsatz, dass der Schauspieler durch diese Phase der Bewusstmachung laufen muss und dann sozusagen eine zweite Naivität erreicht, indem er die Durchdringung der theoretischen oder formalen oder abstrakten oder bewussten Aspekte einer Tätigkeit oder Bewegung auf die Spitze treibt und sich von diesem Punkt aus in der Lage sieht, plötzlich wieder ganz naiv und «natürlich» zu wirken.

Hat man – wie ich in meiner Aufführung – einen Schauspieler vom Format Klaus Maria Brandauers zur Verfügung, der in der Lage ist, diese zum Teil ganz vertrackten Kleistschen und preußischen Formulierungen so in den Mund zu nehmen, als stammten sie von ihm selbst, kann man in der Tat diesen Schritt vollziehen zu einer neuen, künstlichen oder zweiten Naivität.

https://www.nzz.ch/wie_heinrich_von_kleist_den_zerbrochenen_krug_zerbrach-1.2829362

ARTIKEL VON STEFAN GROSS AUF THE EUROPEAN – DAS DEBATTEN-MAGAZIN (24. August 2017)

Was kann man von Kleist lernen?

Der heutigen Jugend ist Kleist wieder sehr nahe, denn auch sie durchleidet das Verwirrspiel der Gefühle, dieses befremdliche Spiel zwischen Selbstentwurf und Ansicht-selbst-Scheitern. Und der beständige Kampf – wie einst von Kleist in seinem Werk „Penthesilea“ beschrieben – ist auch für diese Jugend ganz aktuell. Scheitern als Lebensprinzip, so könnte man kurz Heinrich von Kleists irdisches Schicksal umschreiben. Und diese Maxime unterstrich der berühmte Dramatiker selbst, als er sich zuletzt als „nichts-nütziges Glied der menschlichen Gesellschaft“ bezeichnete.

Dabei hatte der 1777 im Frankfurt/Oder geborene Dichter die besten Voraussetzungen für eine gesellschaftliche Karriere; er kam aus einer einflussreichen pommerschen Familie, ausgestattet also mit dem besten Pedigree, hatte von Jugend an beste Beziehungen zu einem erlesenen Kreis einflussreicher Politiker des preußischen Staatsapparates. Anfang der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts trat er in das 3. Bataillon des Garderegiments in Potsdam ein, wurde Leutnant; 1797 befreundete er sich mit Ernst von Pfüel, dem späteren preußischen Ministerpräsidenten.

Doch schon frühzeitig verspürte Kleist Unbehagen am militärischen Drill und die Sehnsucht nach einem Leben flankiert von Philosophie und Experimentalphysik. Und schon während dieser frühen Jahre war Kleist ein Reisender, einer, der eigentlich keinen festen Wohnort hatte, der getrieben war von der Suche nach dem wahren Glück, das ihm bis zu seinem viel zu frühen Tod am 21. November 1811 nicht zuteilwerden sollte. Und der Selbstmord ließ letztendlich das unruhige, nie rastende Herz aufhören zu schlagen.

Von den Idealen der klassischen Dichtung und der philosophischen Aufklärung schon frühzeitig begeistert, hat ihm ausgerechnet der Königsberger Philosoph Immanuel Kant die Euphorie einer an der Vernunft orientierten Lebensführung zerstört. Schon als 24-Jähriger schrieb Kleist resigniert an seine Halbschwester Ulrike, dass das Leben ein schweres Spiel ist, „weil man beständig und immer von neuem eine Karte ziehen soll und doch nicht weiß, was Trumpf ist“. Diese Resignation, die sich in seiner „Kant-Krise“ verdichtet – ausgerechnet durch die Lektüre der „Kritik der Urteilskraft“ erwachsen –, wird für sein weiteres künstlerisches Schaffen prägend. Vom Prinzip Wahrheit als Methode wird er sich grundlegend verabschieden; statt harmonischer Einheitssehnsucht gerät ihm das Disparate, das Erschreckende und Grausame zusehends in den Blickwinkel seines Schaffens. Das romantische Glück, die Sehnsuchtsidylle samt Schäferroman und arkadischer Landschaft à la Poussin gerät Kleist zusehends zur Chimäre, auch wenn er nach 1801 versuchte, wie einst Rousseau im Park von Ermonville, gemäß der Maxime des „Zurück zur Natur“ zu leben.

Entgegen dem damaligen Trend junger Adliger, auf der sogenannten Grande Tour ihren ästhetischen Horizont zu erweitern, die Welt der römischen Antike und Griechenlands einzusaugen, hatten seine Paris-Reisen eher abschreckenden

Charakter und verstärkten die Sehnsucht nach einem Glück in aller Abgeschiedenheit. Zu den unendlich vielen Reisen – Frankfurt – Berlin, Berlin – Frankfurt – kamen unterschiedliche Anstellungen hinzu, in denen Kleist immer wieder grandios scheiterte, diplomatischer Dienst in Berlin, Beamtenverhältnis in Königsberg. Gleichwohl er zu jener Zeit, zwischen 1802-1807, „Die Familie Ghonorez“, die Trauerspiele „Die Familie Schroffenstein“, „Robert Guiskard Herzog der Normänner“ und das Lustspiel „Der zerbrochne Krug“, das Trauerspiel „Penthesilea“, das Lustspiel „Amphitryon“, die Erzählungen „Michael Kohlhaas“ und „Das Erdbeben in Chili“ geschrieben hatte, blieb ihm das, was er als dramatischer Schriftsteller ersehnte, versagt, der Ruhm und die Anerkennung. Die ausbleibende Anerkennung durch die etablierten Kunstkreise konnte Kleist persönlich nicht verarbeiten, zu groß war die Kluft zwischen seinen eigenen Stilprinzipien auf der einen und dem Kunstbetrieb auf der anderen Seite. Viele, allen voran der Weimarer Olympier Goethe, mochten sich mit Kleists Dramen nicht anfreunden, die formal wie inhaltlich weder der Weimarer Klassik noch der eigentlich damals aufflammenden Romantik zuzuordnen waren. So sehr Kleist klassische Motive immer wieder aufgriff und verarbeitete, war es doch nicht das majestätisch im Mittelpunkt stehende Allgemein-Menschliche wie in der klassischen Dichtung, sondern das Disparate, das Trennende, das extrem Grausame. Und für Goethe war dieses Spiel aus Grauen, Schrecken und Mystizismus eben nichts als das wahre Unwesen der Romantik, von dem er sich sein ganzes Leben zu distanzieren wusste. Für Goethe zählte auch Kleist zu den bedeutenden, aber bedauernswerten Künstlergestalten, die an einer „unheilvollen Krankheit“ litten. Goethes distanzierte Kühle hatten schon andere in Weimar gespürt, die zu ihm nach Thüringen pilgerten.

Nicht nur den Ruhm, den der Dramatiker Kleist begehrte, blieb also ihm versagt, auch seine Unternehmungen als Journalist scheiterten; zuerst sein Journal für die Kunst „Phöbus“, dann ging er schließlich 1811 mit den „Berliner Abendblätter(n)“ pleite, trotz dass an diesen klangvolle Autoren wie Ernst Moritz Arndt, Achim von Arnim, Clemens Brentano, Adelbert Chamisso mitarbeiteten. Später wird er mit „Der zerbrochne Krug“, „Die Hermannsschlacht“ und dem Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ bescheidene Erfolge erzielen, allein dem ehrgeizigen und ruhmsüchtigen Kleist genügt dies nicht, seine idealen Vorstellungen vom gelungenen Leben zufriedenzustellen – hinzu kommt der Hass auf die napoleonische Belagerung und die als dramatisch empfundene Appeasement-Politik Friedrich Wilhelms III. gegen Napoleon. Der Aufklärer Kleist hatte sich zum Nationalisten gewandelt – doch auch für seine politischen Ideale standen die Zeiten schlecht, die Zeit des nationalen Aufbruchs hat er nicht mehr gelebt. Politisch frustriert über das ihn ewig anmutende Reich des Franzosenkaisers Napoleons, dem er am liebsten selbst einen Schuss in den Kopf gejagt hätte, hatte Kleist alle Illusionen verloren und mit dem in seiner „Hermannsschlacht“ empfohlenen Partisanenkrieg reagierte die Obrigkeit äußerst kritisch und gereizt.

Im Gegensatz zu einer Vielzahl idealisch denkender Poeten des 18. Jahrhunderts war Heinrich von Kleist etwas nicht – ein beseelter deutscher Idealist, der die Kalokagathia als höchstes ästhetisches Ziel anvisierte, der an eine Erlösung des Subjets durch die Kunst glaubte, in der sich das Schöne und das Gute zu einer harmonischen Einheit verbanden. Panharmonie war seine Sache eben nicht, zu

bruchstückhaft die Welten, mit denen er hantierte. Das Subjekt als Fragment, der beständige Krieg und das Unterwegssein waren eher seine Themen, die Vielheit der Erscheinungen, die es zu ordnen galt, die aber in ihrer Disparatheit nie in ein Einheitskonzept gebündelt werden können, dafür interessierte er sich. Kleist war eher ein „skeptischer Verhaltensforscher“ und seine Helden geboten keineswegs maliziös über ihren Alltag, sondern scheiterten permanent an den Alltäglichkeiten, sie sind nicht die weltbeherrschenden Intellektuellen gewesen, die der Welt ihre aufgeklärten Maximen wie einen Spiegel vorhielten, die einen Zukunftsoptimismus par excellence verkündeten.

Kleist blieb als Skeptiker der große Moralist im Scheitern. Und wie seine Helden war auch er isoliert, geriet in den Strudel beständiger Sinnsuche und wurde dadurch letztendlich aus allen traditionellen Bindungen entlassen, entwurzelt. Ein Rhizom, wie Gilles Deleuze formulieren würde, ein transzendentaler Empirist, eine Begriffsperson, der schließlich lieber zugrunde geht, als dass er sich der „Prosa der Verhältnisse“ ergeben wollte. Vielmehr wünschte Kleist zu scheitern, so ein Existential, als sich in einem kleinbürgerlichen Alltag gefangen zu wissen. Lieber huldigte er der „Begierde des Wettkampfs“; das Glück wurde für ihn lediglich ein kurzes Intermezzo zwischen rauschhaft-kriegerischen Zuständen.

Für Goethe zeigte sich in Kleist jene Verwirrung der Gefühle, die es für den Klassiker schließlich unmöglich werden ließ, dass sich daraus eine Art von Organisation aus dem Werk des Frankfurter Adligen ableiten lassen würde. Was Goethe einst kritisierte, bringt dem Dramatiker gerade aber im 20. und 21. Jahrhundert wieder Sympathien ein. Es ist eben nicht das frenetisch sich feiernde Subjekt, das die Welt in Atem hält, das nach der alles erklärenden Weltformel sucht, wie Goethe meinte, sondern das permanent auf sich zurückgeworfene Ich, das sich und seine Entscheidungen und Lebensentwürfe in Frage stellen muss, das andauernd an seiner Welt resigniert, diese Resignation verkraftet und in einen persönlichen Sieg zu überführen sucht. Nirgends hat dieses moderne Ich ein Halteseil, immer wieder bricht der Boden unter ihm zusammen, immer wieder kämpft es zwischen dem Chaos und dem Ordnungswillen, immer versucht es sich gegen die Negativitäten aufzurichten, doch so sehr es dies versucht – alles bleibt fragmentarisch, vorübergehend, eine Sisyphusarbeit.

Der heutigen Jugend ist Kleist wieder sehr nahe, denn auch sie durchleidet das Verwirrspiel der Gefühle, dieses befremdliche Spiel zwischen Selbstentwurf und An-sich-selbst-Scheitern. Und der beständige Kampf – wie einst von Kleist in seinem Werk „Penthesilea“ beschrieben – ist auch für diese Jugend ganz aktuell. Kleist, der Dramatiker, wird so zum Vordenker der Dekonstruktionen, zum quasi Erfinder des nomadischen Ich, eines Ich, das sich keine harmonische Einheit mehr zu konstruieren vermag, sondern nur noch versucht, die Vielheit, die unendlichen Verweisungen, die Differenz von Deleuze, letztendlich auszuhalten. Nur während Deleuze diese Differenzen produktiv zu ertragen wusste, weil er sie als Spuren begriff, die immer weiter verweisen – auf einen unendlichen Horizont mit neuen Sinnalternativen – und so die Vielheit und Verschiedenheit des Lebens zum Ausdruck bringen, ist Kleist an ihnen gescheitert, sein Suizid am Wannsee die bedauerliche Konsequenz. <https://www.theeuropean.de/stefan-gross/12653-scheitern-als-lebensprinzip>

EMPFOHLENE SEKUNDÄRLITERATUR

Hans-Georg Schede: Heinrich von Kleist, Der zerbrochne Krug, Interpretationen
Deutsch, Stark Verlag Freising, 2007.

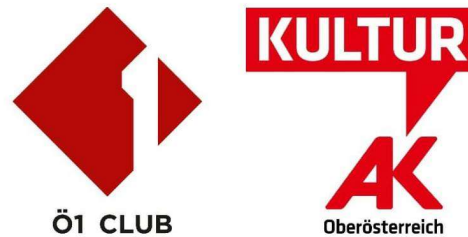
Sommers Weltliteratur On Air - Vol. 5 - Heinrich von Kleist

<https://www.youtube.com/watch?v=56EI9uUoRy0>

Die TRIBÜNE LINZ wird von der Stadt Linz,
dem Land OÖ und dem Bundeskanzleramt gefördert.



In Kooperation mit Ö1 Club und AK Kultur.
Ermäßigungen für Mitglieder.



IMPRESSUM

TRIBÜNE LINZ Theater am Südbahnhofmarkt
Eisenhandstraße 43, 4020 Linz
0699 11 399 844
kontakt@tribuene-linz.at
www.tribuene-linz.at
Theaterleitung:
C. Metschitzer, R. Müllehner
ZVR: 499626946
Stand: 25. Oktober 2018

Für den Inhalt verantwortlich:
Cornelia Metschitzer