

Ding als Held - Held als Ding

Heinrich von Kleists Der zerbrochne Krug

VOLKER KLOTZ
Universidad de Stuttgart

Nichts an diesem Lustspiel ist selbstverständlich. Auch wenn wir es von selbst zu verstehen glauben, da es doch seit vielen Generationen wie ein vertrautes Möbel zum Haushalt unsrer gutbürgerlichen Bildung gehört — von auferlegter Schullektüre bis zu pflichteifrigen Spielplänen der Theater. Dennoch, man muß es, wiewohl scheinbar allbekannt, immer wieder aufs neue kennenlernen. Mit wachen Augen und Ohren, die sich nicht einschläfern lassen durch ein trügerisches «Wie gehabt».

Schon das erste Signal, das dieses Bühnenstück von sich gibt, noch ehe der Vorhang hochgeht, verlangt Aufmerksamkeit, der Titel. *Der zerbrochne Krug* bezeichnet mehr als nur obenhin, was da kommen soll. Dieser Titel ist auch mehr als ein schieres Etikett für ein Werk, das nun mal seinen Namen braucht. Er ist bereits bezeichnend an und für sich. Bei allen andern Dramen spielt Kleist von vornherein den Namen menschlicher Hauptfiguren aus, von der Familie Schroffenstein bis zum Prinzen Friedrich von Homburg. Hier dagegen hebt er ein totes Ding hervor, den Krug. Dieser leblose Titelheld jedoch — so wird das Stück dann zeigen — greift stärker und weiter um sich als manche regsame persönliche Hauptfigur. Es geht, laut Titel, um kein persönliches Einzelschicksal wie etwa um jenes der Penthesilea oder des Käthchens von Heilbronn. Alles dreht sich vielmehr um einen Sachverhalt, dessen Mittelpunkt das Ding einnimmt. Der Krug muß, folgenreich, von irgendwem bei irgendeiner Gelegenheit aus irgendeinem Grund zerbrochen worden sein; und das geht offenbar mehr als nur eine der ungenannten dramatischen Personen an.

Ein solcher Titel kommt nicht von ungefähr. Er variiert vielmehr eine ganz bestimmte, weitverbreitete Komödienformel der Weltliteratur, vor und nach Kleist. In Plautus' *Goldtopf* und in Sternheims *Kassette* ist es der Geldbehälter, der die raffgierigen Umtriebe der Betroffenen komisch aufwirbelt. In Nestroys *Talisman* (eine Perücke), in Wildes *Lady Windermeres Fächer* und in Labiches *Florentiner Hut*, wie auch in Hauptmanns *Biberpelz* und in Sternheims *Hose*, sind es modische Attribute beziehungsweise Kleidungsstücke, die jeweils eine ganze Gruppe von Leuten in arge Bedrängnis bringen und auch wieder hinaus. In Platens *Verhängnisvoller Gabel*, in Scribes *Glass Wasser* und in Götz' *Lampenschirm* sind es gleichfalls Gebrauchsgegenstände, die gleich vom Titel her allen Beteiligten ein letztlich lachhaftes oder allenfalls pseudotrauriges Schicksal bescheren.

Durchweg übernimmt da kein Jemand, sondern ein Etwas die Hauptrolle. Durchweg beherrscht den Hergang der komischen Ereignisse etwas, das in tragischen Stücken zwar bisweilen unverzichtbar, aber minder eigenmächtig mitwirkt: bedeutsame und wirksame Dinge wie Desdemonas Taschentuch, Johanna von Orleans' Helm, Woyzecks Messer; oder bei Kleist Penthesileas Bogen, Kunigundes Prothesen, Natalies Handschuh. In der Komödie hingegen können Dinge, von Menschen gemacht und zu ihrem Gebrauch bestimmt, sich durch besondere Umstände mit Sprengkraft aufladen. Sie werden aktiv und übermächtig. Sie verselbständigen sich und greifen verwirrend ein ins Leben derer, denen sie doch zu dienen hätten. So kommt es dazu, daß der zerbrochne Krug, stimmlos aber vielsagend, sich ausspricht; daß er die äußeren und inneren Verhältnisse aller, die mit ihm zu tun haben, aufwühlt. Er offenbart nicht nur den heimlichen Rechtsbruch des amtlichen Rechtsprechers Adam, zerstört seine Macht und vertreibt ihn aus der kleinen Welt, wo er sich bisher hat wohl sein lassen. Der zerbrochne Krug bringt auch noch die fragwürdige Bindung zwischen Braut und Bräutigam, zwischen Mutter und Tochter ans Licht. Ja sogar die Brüchigkeit der öffentlichen Ordnung in einem ganzen Ort und weit darüber hinaus.

Noch mehr signalisiert Kleists Titel, wofern wir ihn so wörtlich nehmen, wie der Autor selber seine Sprache wörtlich nimmt. Grammatisch ist «der zerbrochne Krug» ein Nomen, das näher gekennzeichnet wird durch ein Partizip Perfekt. Und sachlich ist er ein Ding, dem in der Vergangenheit etwas widerfahren ist. Was ihm zugestoßen ist, hat das Ding in einen Zustand versetzt, der gegenwärtig und womöglich auch zukünftig weiterwirkt. Andernfalls markierte dieser Zustand nicht den Auftakt eines Bühnenstücks, das erst noch abzulaufen hat. Auch solche Art von Titelformulierung — Nomen + Partizip Perfekt — ist weit verbreitet in der dramatischen Weltliteratur, vor allem bei Komödien. Wer sich daranmacht,

auch nur flüchtig Dramentitel seit dem 16. Jahrhundert durchzumustern, stößt rasch auf mehrere Dutzend.

Hier nur eine kleine Auswahl: *Lo fingido verdadero*, *La hermosura aborrecida*, *La finta jardiniera*, *Love's Labour's Lost*, *The Metamorphosed Gipsies*, *The Provoked Wife*, *Le prince travesti*, *Antoine ou l'amour raté*, *Die verkehrte Welt*, *Die gefesselte Phantasie*, *Die verkaufte Braut*. Seis Mensch oder Ding, seis Sachverhalt oder körperlose Idee, allemal ist bereits etwas mit der jeweiligen Titelfigur geschehen, fast immer etwas Widriges, eine Entstellung oder Verletzung. Ein leidiger Zustand, der geradezu danach schreit, daß der Lauf des Stücks ihn wiedergutmache, zumindest aber aufhelle. Solchermaßen weist auch *Der zerbrochne Krug* von vornherein auf die besondere dramatische Konstruktion dieses Lustspiels. Also nicht allein darauf, daß ein lebloses Ding die Hauptrolle beansprucht. Sondern auch darauf, daß ein vergangener, doch fortschwärender Vorfall, der das Ding in Mitleidenschaft zog, überhaupt erst aufzudecken ist im gegenwärtig sichtbaren und hörbaren szenischen Hergang. Die Grammatik des Titels verspricht, was die Dramatik des Stücks dann einlöst: ein sogenanntes analytisches Verfahren, das dem präsenten Geschehen nichts entlockt, was nicht bereits perfekt, aber verborgen, darin enthalten wäre.

Dieser Sachverhalt ist noch zugespitzt dadurch, daß Kleist sowohl den Titel wie den Ansatz zu seinem Sujet nicht erfunden, sondern vorgefunden hat. Und zwar in einem Bild, einem Kupferstich (von Le Veau nach einem Gemälde von Debucourt), betitelt *Le Juge ou la Cruche cassée*. Es stellt eine bäuerliche Gerichtsszene dar mit Richter und Schreiber, mit einer erregten alten Klägerin, einem jungen Mädchen, einem jungen Mann und weiteren Figuren. Das Bild kann nicht mehr ausdrücken als den gegenwärtigen Augenblick. Räumliches Anderswo würde ebenso aus dem Rahmen des Bildes fallen wie zeitliches Vorher und Nachher. Den ganzen Hergang, wer da wieso den Krug zerbrach, was sich daraus ergab und demnächst noch ergeben mag, all das kann das Bild lediglich der Phantasie der Betrachter anheimstellen. Als statisches Gebilde bietet es nicht mehr und nicht weniger als ein dynamisches Potential. Kleist hat diese Dynamik in seinem Stück entfesselt. Wobei ihm die zeit-räumlichen Grenzen des mächtigen Bilds ganz offenbar ein Ansporn waren, die andersartigen Bedingungen und Möglichkeiten der dreidimensionalen Bühne radikal auszuschöpfen. Inwiefern?

Im *Zerbrochenen Krug* treibt Kleist noch unerbittlicher als in seinen andern Dramen bis zur äußersten Konsequenz: daß Theater sichtbare und hörbare Ereignisse darstellt zwischen leibhaftig auftretenden Personen vor ebenso leibhaftig anwesendem Publikum; daß im Theater jedes Erscheinen und Verschwinden, jede Annäherung und Entfernung einer Person oder eines

Gegenstands viel besagt; daß im Theater brisante Spannungen bestehen zwischen Hier und Nicht-Hier, zwischen Jetzt und Nicht-Jetzt, zwischen körperlicher und geistiger Präsenz, zwischen verlässlichem Augenschein und Sinnentzug, zwischen Ausgesprochenem und Unausgesprochenem, zwischen innerer und äußerer Bewegung. Aber auch: daß im Theater der beschränkte Zeitraum von einigen Kubikmetern Bühne und wenigen Stunden alles, was hier abläuft, zwangsläufig komprimiert und explodieren läßt. Zumal die elementaren Äußerungsformen von Theater — gesprochene Sprache und sichtbare körperliche Bewegung — spielt Kleist immer wieder überraschend gegeneinander aus.

Was das heißt, kann eine Szene aus *Käthchen von Heilbronn* verdeutlichen. Ahnungslos ist die Titelheldin in der halbdunklen Badegrotte auf die unverhüllte, prothesenlose Schreckensgestalt der Kunigunde gestoßen. Verstört und sprachlos taumelt Käthchen ans Tageslicht. Sie kann nicht in Worte fassen, was sie hat sehen müssen. Und Kunigundes Vertraute droht ihr:

Nun beim Himmel! Dir wäre besser,
Du rissest dir die Augen aus, als daß sie
Der Zunge anvertrauten, was sie sahen! (512)

Um keinen Preis darf Käthchen verraten, was sie wahrgenommen hat. Scharf körperlich formuliert: eher soll sie die Augen sich ausreißen, als daß ihre Zunge äußert, was die Augen wahrgenommen haben. Auge und Zunge, Schauen und Sprechen. Damit sind wir mitten drin in den Grundelementen des Theaters, die Kleist bis zur äußersten Konsequenz treibt. Theatron heißt ursprünglich der Zuschauerraum. Theater ist vorab die Kunstform, welche denen, die gekommen sind zu sehen, etwas zu sehen gibt. Doch es erschöpft sich nicht im stummen Spiel der Pantomime. Die hier spielen, sprechen auch aus, was in ihnen vorgeht und um sie herum. Sie zeigen sich nicht nur, sie wollen auch gehört sein.

Im Unterschied zu den meisten Dramatikern der Weltliteratur nimmt Kleist die Grundelemente des Theaters nicht selbstverständlich. Sie sind ihm mehr als nur fraglose Voraussetzungen für das, was er auf die Bühne bringen will. Unverhofft fürs Gewohnheitspublikum weckt er ihre schlummernden Bedeutungsenergien, befreit sie aus einem abgestumpften, nichts als zweckmäßigen Zustand. Auge und Zunge: ausdrücklich sprechen Kleists Personen vom Sehen und Sprechen. Und gleichermaßen zeigen sie vor, wie sie sehen, und stellen sie ihr Sprechen zur Schau. Ebenso suggestiv spricht ihr Körper und verkörpert ihre Sprache, was sie gerade bewegt. Hochempfindlich formulieren sie Lebensraum in Bühnenraum, Lebenszeit in Bühnenzeit. So lassen Kleists Personen spüren, was es heißt — für sie selbst und überhaupt — jetzt eben sichtbar hier zu sein, andre Personen kommen und gehen zu sehen oder sie anderswo zu wissen. Und

sie lassen spüren, wie in ihren sprechenden Gliedern und Sätzen Ereignisse nachhallen, die schon geschehen sind, oder Ereignisse sich ankündigen, die alsbald geschehen werden. Wie nimmt sich das aus im *Zerbrochenen Krug*?

Dorfrichter Adam hat eine turbulente Nacht hinter sich und einen turbulenten Tag vor sich, wenn der Vorhang aufgeht. Gestern nacht hat er das Mädchen Eve in ihrem Zimmer zu einem Liebesstündchen erpressen wollen, ist aber, unerkant, von ihren Bräutigam verbläut und verjagt worden. Und heut früh soll er — unterm strengen Blick des kontrollierenden Gerichtsrats — einen Prozeß führen, der just jenen Vorfall verhandelt. Dieses Zuvor und Hernach prägt bereits die Anfangsszene. Körperlich und sprachlich. Adam sitzt da und verbindet sich sein verletztes Bein. Zugleich muß er seinem Amtsschreiber Rede stehen, was mit ihm los ist. Schon der allererste Wortwechsel beruft auf Anhieb Auge und Zunge. Angesichts der merkwürdigen Wunden am Kopf und Bein des Vorgesetzten fragt der Schreiber:

Ei, was zum Henker, sagt, Gevatter Adam!
Was ist mit Euch geschehn? Wie seht Ihr aus?

Darauf hin flüchtet sich Adam ins Wortspiel:

Ja seht. Zum Straucheln brauchts doch nichts als Füße.
Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?
Gestrauchelt bin ich hier; (178)

Draußen war und von draußen droht erneut Gefahr. Drum versteift sich Adam aufs Drinnen, auf sein Zimmer hier. Und wenn es, wie der Augenschein beweist, hier drinnen keinen Strauch gibt, kann Adam offensichtlich nicht gestrauchelt sein, ein Fehltritt ist ausgeschlossen. Doch die sichtbaren Verletzungen, die er am Leib mit sich rumträgt, widerlegen, was er sagt. Sie erzählen dem, der sie versteht, von Ereignissen, die anderswo in der vergangenen Nacht geschehen sind. Sie allein schon schaffen explosive Spannungen: zwischen dem Hier der Amtsstube und einem vorerst noch unbekanntem Außerhalb; zwischen dem anbrechenden Gerichtstag und dem vorerst noch unbekanntem nächtlichen Abenteuer. Mit diesen Spannungen wächst die Komik des Stücks, wenn Adam sogleich, übereifrig fortredend, die eigene Zunge gegen die prüfenden Augen des Schreibers Licht flott macht. Wenn er in aberwitzigen Lügen die Herkunft seines zerschrammten Zustand zu fälschen sucht. Wobei jede weitere Lüge die vorigen eher entkräftet, ohne doch die Untat, die aus seinen Wunden schreit, tilgen zu können.

Dabei wirft der Titelheld, der zerbrochne Krug, bereits seinen dramatischen Schatten voraus; lang schon, ehe er überhaupt auf die Bühne kommt oder auch nur sprachlich erwähnt wird. Adam selbst ist es gewesen, der dieses leblose Ding

zum Protagonisten des Lustspiels gemacht hat, auf den er jetzt als lebendiger Antagonist nur reagieren kann. Der Krug rächt sich gleich doppelt dafür, daß Adam ihn zerbrach. Erstens in der Verletzung, die der Richter sich auf der nächtlichen Flucht aus Eves Zimmer zugezogen hat. Zweitens in der Weise, wie er sie nun umlügen muß. Adams Phantasie ist geradezu befallen von diesem Ding. So sehr, daß er selber sich als Ding sieht, der Welt der Gegenstände zugehörig, mithin verkürzt um seine menschliche Überlegenheit:

Da ich das Gleichgewicht verlier (...)
 Fass ich die Hosen, die ich gestern abend
 Durchnäßt an das Gestell des Ofens hing.
 Nun fass ich sie, versteht Ihr, denke mich,
 Ich Tor, daran zu halten, und nun reißt
 Der Bund; Bund jetzt und Hos und ich, wir stürzen,
 Und häuptlings mit dem Stirnblatt schmettr' ich auf
 Den Ofen hin. (179)

Eine ganze Kette von Hinfällen und Hinfälligkeiten. Gefallen ist Adam letzte Nacht — wie wir später erst erfahren — aus der Rolle des Richters in die des Übeltäters. Gefallen ist er dann aus dem Fenster Eves ins Gestrüpp. Und gefallen ist er auch, laut nachträglicher Lüge, in der Stube auf den Ofen hin. Just wie ein labiles, machtloses Ding, das aus dem Gleichgewicht gestoßen wird, andern Dingen gleich, an die er sich geklammert hat: «Bund jetzt und Hos und ich...» Adams Syntax ordnet das eigene Ich bei und sogar nach den Kleidungsstücken, denen er noch mehr Halt zutraut als sich selbst.

Die Übermacht der toten Gegenstände, und zugleich des zerbrochenen Krugs, bekräftigt sich auch weiterhin. Abermals, indem sie die Grenzen und Rangunterschiede zwischen Mensch und Ding zunichte macht. Abermals wirkt da, im Kopf und Mund des Richters, der Gewaltakt am und um den Krug sich aus. So, wenn Adam menschliche Gliedmaßen grimmig mit gegenständlichen Wagenteilen verquirlt — überm gemeinsamen Nenner der Gebrechlichkeit. Die Rede ist vom Kutschenunfall, der die Ankunft des gefürchteten Gerichtsrats Walter verzögert:

LICHT: Ei, du mein Himme! Umgeworfen, sagt Ihr?
 Doch keinen Schaden weiter -?
 BEDIENTER: Nicht von Bedeutung.
 Der Herr verstauchte sich die Hand ein wenig.
 Die Deichsel brach.
 ADAM: Daß er den Hals gebrochen!
 LICHT: Die Hand verstaucht! Ei, Herr Gott! Kam der Schmied schon?
 BEDIENTER: Ja, für die Deichsel!
 LICHT: Was?

ADAM: Ihr meint, der Doktor.
 LICHT: Was?
 BEDIENTER: Für die Deichsel?
 ADAM: Ach, was! Für die Hand. (184)

Bemerkenswert genug: auch der Amtsschreiber Licht ist beteiligt, wenn man Hand und Deichsel samt ihren jeweils zuständigen Reparateuren komisch vermengt und bedenklich nivelliert. Was ein trübes Licht auf die Zukunft wirft, falls der Schreiber, wie ers heimlich anstrebt, das verwaiste Amt seines jetzigen Vorgesetzten übernehmen sollte. Auch er ist befallen von der Epidemie einer geschrumpften menschlichen Eigenart und Eigenmacht, wie sie der dingliche Titelheld bezeugt.

Kleist jagt nun seinen Antihelden immer tofler ins Widerspiel von erwünschter, aber vereitelter Liebesnacht und verwünschtem, aber unausweichlichem Gerichtstag. Mit Adams steigender Panik füllt sich die Bühne. Herbeigerufene Mägde umschwirren den Richter, konfus durchs Hin und Her seiner verworrenen Befehle, die Ordnung schaffen sollen, das Durcheinander aber nur noch vermehren. Dazwischen machen Blick und Sprache sich über seinen blanken Schädel her. Dieser Glatze fehlt — nicht nur zur Tarnung der Wunde, auch zur Wahrung der Amtswürde — die Perücke. Nach dem Protagonisten, dem Krug, ist sie das zweite tote Ding, das auflebt, um den Antagonisten Adam endgültig zu Fall zu bringen. Auch hier arbeitet Kleist mit ebenso sinnfälliger wie sinnträchtiger szenischer Komik. Beide Dinge, die sich wider Adam, der sie mißbrauchte, verschwören, haben etwas gemeinsam. Es sind Hohlformen, leere Gefäße, sie sind gefertigt, damit sie ihrem Zweck entsprechend gefüllt werden. Bei dem nämlichen Abenteuer, als Adam den Krug zerbrach und dadurch unbrauchbar machte, hat er auch die Perücke verloren. Spätestens auf jenem heimlichen Unrechtsweg hat diese Insignie der Rechtspflege sich entfernt vom Schädel eines Mannes, der sein Richteramt verwirkte. Und er hat es nicht einmal gemerkt. Seine verspäteten, neuerlichen, abstrus verwegenen Lügen, die Katze habe ihre Jungen in die Perücke geboren, machen den Verlust nur desto auffälliger. Und sehr viel später dann wird die Perücke als Indiz ihn vollends überführen.

Ungestüm hat Kleist in diesem Lustspielauftakt Grundelemente des Theaters entfesselt und mit ganz bestimmter, unmittelbar sinnfälliger Bedeutung aufgeladen: Blick und Rede; das Jetzt im Zugzwang zwischen Zuvor und Hernach; das Hier, durchdrungen von hastenden Leuten mit störenden Dingen und bedrängt vom Draußen. Das vielfältige Spektakel entwirft gleichwohl eine unmißverständlich sprechende Gesamtsituation. Sie drückt aus: wie da einer private Lüste und öffentliche Pflichten heillos vermengt. Und: wie seine psychische und berufliche Zerrüttung auswuchert in seinen ganzen Lebensraum. Und: wie

Adam, der am Ende der Komödie als überführter Schuldiger halsüberkopf das Weite sucht — durchs Fenster sehen die andern ihn querfeldein davonrennen —, hier zu Anfang schon in die Enge getrieben wird.

Mehr noch deuten die Eröffnungsszenen an. Vor allem, daß dieser ungewollte Richter seiner selbst eine komische Abwandlung des heroischen Ödipus ist, wenn er unaufhaltsam Indizien aufspüren, erklären und verkraften muß, die einzig ihn als Schuldigen ausweisen. Ferner wird von Anfang an deutlich, daß Adam zudem die althergebrachte Komödienformel vom 'betrogenen Betrüger' fortsetzt. In den Stapfen etwa von Ben Jonsons Volpone oder von Goldonis Lügner, die letztlich selber auf die Nase fallen, an der sie lang genug ihre Umwelt herumführen können. Aber Adam ist 'betrogener Betrüger' nicht bloß noch einmal und irgendwie. In ihm wird diese tradierte komische Rolle, um 1800, auf die bürgerliche Spitze getrieben. Adam wird vom 'betrogenen Betrüger' zum 'erpreßten Erpresser'. Denn nur wo bourgeoise Öffentlichkeit mit ihrem ausgeprägten Tugendsystem strafend und lohnend über das Wohlverhalten des Einzelnen wacht, kann Erpressung voll gedeihen. Man sieht es allenthalben. Viele ernste und heitere Bühnenstücke des 19. Jahrhunderts handeln die althergebrachte Komödienformel ab, von Scribe bis Ibsen, von Labiche bis Wilde, von Gogol bis Ostrowskij. Dergestalt, daß sie ihre Helden in panische Ängste treiben, mit ihrer öffentlichen Reputation könnten sie auch ihre moralische und ökonomische Kreditfähigkeit verlieren.

Kleist spielt als einer der ersten Dramatiker diesen Umstand in aller Schärfe aus. In der Vorgeschichte, als der Krug in Scherben ging, hat Adam sich das Mädchen Eve gefügig machen wollen mit der Lüge, er könne bewirken oder verhindern, daß ihr Bräutigam Ruprecht zu den todgeweihten Kolonialtruppen nach Ostindien eingezogen werde. Diese Erpressung verschließt Eve dann auch den Mund fast bis zum Schluß der Gerichtsverhandlung. Viel früher freilich, für die Zuschauer bereits in den Eröffnungsszenen, kehrt Erpressung sich gegen den Erpresser. Keine subjektive von Person zu Person, sondern eine objektive der Situation — als Folge des vorerst noch abwesenden zerbrochenen Krugs. Adam selbst hat sich in eine Lage manövriert, wo partout nichts bekannt werden darf; wo jede eigene Aussage und jeder äußere Umstand den Angstdruck erhöhen, der auf ihm lastet; wo jedes Vertuschen neue Blößen aufreißt. Ein bürgerlicher, nur noch reaktiv sich abstrampelnder Ödipus. Worum er zappelnd bangt, ist genau das, was er bei Eve skrupellos aufs Spiel setzt: das öffentliche Bild der persönlichen Integrität.

Adams öffentliches Bild ist freilich kein bildliches nur, so wie Eves gefährdeter Leumund in den Mündern der Dorfbewohner. Er selber macht und er ist sein eigenes Erscheinungsbild, das er mit Haut und (fehlenden) Haaren in der

öffentlichen Gerichtsverhandlung entwickelt. Dieser gerichtliche und szenische Prozeß — in Form analytischer Dramaturgie — reicht hin, auf daß Adams vielsagende Physiognomie allen Anwesenden den mühsam verhohlenen Sinn ihrer Erscheinung preisgibt. Die Spuren am Körper, so stellt sich heraus, ergänzen sich mit denen im Schnee, zwischen Eves und seinem Haus, zum Tatbestand. Tun und Täter passen zusammen wie Fährte und Klumpfuß. Solche *Leibhaftigkeit, die mit und auch am Leib haften läßt, was er verübt hat, trägt bei zur extremen Komik dieser Bühnenfigur. Greifbar verkörpert sie die Personalunion von Unrecht und Rechtsprechen. Und damit auch die schrillen Mißproportionen, die diese Komödie vom zerbrochnen Krug vorführt. Lauter Mißproportionen: Die Sachbeschädigung des Krugs ist zu unerheblich für die aufwendige Verhandlung. Die Rufbeschädigung von Eve ist zu erheblich für die pfuschige Verhandlung. Die Vertrauensbeschädigung zwischen Ruprecht und Eve ist zu intim für die öffentliche Verhandlung. Die allgemeine Rechtsbeschädigung ist zu fundamental für die zufällige und zufällig gut ausgehende Verhandlung.*

Kleists extreme Bühnenkomik entwickelt sich somit folgerichtig. Und zwar abermals in gezielter Mißproportion. Die wichtigen, nämlich psychischen und gesellschaftlichen Beschädigungen bleiben unsichtbar, sie werden nur angesprochen. Wohingegen die unwichtigen, nämlich körperlichen und dinglichen Beschädigungen vor aller Augen verhandelt werden. Nicht nur Adams zerschrammtes Äußeres, sondern erst recht der zerbrochne Krug.

Den passiven Auftritt dieser Titelfigur macht Kleist zum komischen Höhepunkt, indem er die Spannung von Schauen und Reden, von Hier und Nicht-Hier, von Jetzt und Nicht-Jetzt vollends auf die Spitze treibt:

- MARTHE: Seht ihr den Krug, ihr wertgeschätzten Herren?
Seht ihr den Krug?
- ADAM: O ja, wir sehen ihn.
- MARTHE: Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr;
Der Krüge schönster ist entzwei geschlagen.
Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,
Sind die gesamten niederländischen Provinzen
Dem span'schen Philipp übergeben worden.
Hier im Ornat stand Kaiser Karl der fünfte:
Von dem seht ihr nur noch die Beine stehn.
Hier kniete Philipp, und empfieng die Krone:
Der liegt im Topf, bis auf den Hinterteil,
Und auch noch der hat einen Stoß empfangen.
Dort wischen seine beiden Muhmen sich,
Der Franzen und der Ungar Königinnen,
Gerührt die Augen aus; wenn man die eine
Die Hand noch mit dem Tuch empor sieht heben,

So ists, als weinete sie über sich.
 Hier im Gefolge stützt sich Philibert,
 Für den den Stoß der Kaiser aufgefangen,
 Noch auf das Schwert; doch jetzo müßt er fallen,
 So gut wie Maximilian: der Schlingel!
 Die Schwerter unten jetzt sind weggeschlagen.
 Hier in der Mitte, mit der heiligen Mütze,
 Sah man den Erzbischof von Arras stehn;
 Den hat der Teufel ganz und gar geholt,
 Sein Schatten nur fällt lang noch übers Pflaster.
 Hier standen rings, im Grunde, Leibtrabanten,
 Mit Hellebarden, dicht gedrängt, und Speißen,
 Hier Häuser, seht, vom großen Markt zu Brüssel,
 Hier guckt noch ein Neugieriger aus dem Fenster:
 Doch was er jetzo sieht, das weiß ich nicht.
 ADAM: Frau Marth! Erlaßt uns das zerscherbte Paktum,
 Wenn es zur Sache nicht gehört.
 Uns geht das Loch - nichts die Provinzen an,
 Die darauf übergeben worden sind. (200 f.)

«Seht ihr? seht doch!» Frau Marthes beharrlicher Appell, unterstrichen durch ebenso hartnäckige Zeigegebärden — «hier... hier... dort» — steuert das Augenmerk der Herren Richter auf etwas, das überhaupt nicht mehr oder kaum noch vorhanden ist. Hinsehend sollen sie den Verlust einsehen, der darin besteht, nicht mehr sehen zu können, was da ehemals zu sehen war. Die sture Rede vom Sehen, das einen Gegenstand verlor, den es nie hatte, weil die Richter ja auch den noch heilen Krug offiziell nie zu Gesicht bekamen, dies Reden entwirft schönsten szenischen Aberwitz. Komisch wirbelt er die Grundelemente des Theaters auf, um die es Kleist zu tun ist. Frau Marthe begnügt sich nicht etwa damit, ins Hier und Jetzt hineinzusuggerieren, was wenige Stunden zuvor noch unversehrt hätte besichtigt werden können; mithin eine Redebrücke zu schlagen von ihrer Wohnung gestern abend ins Amtsgebäude heute morgen. Frau Marthe greift noch weiter aus und verquirlt dabei Illusion und Wirklichkeit. Sie belebt und bevölkert ihren weiland Krug mit denen, die darauf abgebildet waren. Dergestalt, daß nunmehr, über Jahrhunderte hinweg, die Majestäten Karl und Philipp samt dem Erzbischof von Arras körperlich in Mitleidenschaft gezogen wurden beim nächtlichen Gerangel um den Krug. So daß, im Wortlaut der Krugbesitzerin, jene hohen Herren nach ihrem geschichtlich erhabenen Ableben auch noch einen zweiten, bürgerlich schmähhlichen Tod erleiden mußten oder doch eine lebensbedrohende Verstümmelung. Mit dem sichtlichen Ergebnis, daß jetzt nur noch einige ihrer Körperteile als würdelose Reliquien hier in den Gerichtsraum ragen: «Philipp... der liegt im Topf, bis auf den Hinterteil,/Und auch noch der hat einen Stoß empfangen.»

Der aufgelebte leblose Protagonist des Lustspiels, der Krug, erweist sich somit gerade dort als übermächtig, wo seine lebensgefährlichen Verletzungen öffentlich ausgestellt und verhandelt werden. Seine Besitzerin ist von ihm besessen. Und er verführt auch sie dazu, Menschliches mit Dinglichem hartnäckig ineins zu setzen. Marthes tolle Verdrehung von Abbild und Wirklichkeit dreht Kleist dann nochmals um eine Windung weiter, wenn er die Frau auch dies noch sehen und zu sehen geben läßt: «Hier guckt noch ein Neugieriger aus dem Fenster:/Doch was er jetzo sieht, das weiß ich nicht.» Ja, was sieht er denn jetzo wohl, der bedauernswerte neugierige Kunst-Kerl, dem die künstliche Aussicht weggesplittert ist? Ob er will oder nicht, er sieht ein Amtszimmer in Husum, wo Leute sich um einen zerbrochenen Krug streiten. Konsequenterweitergesponnen, was Marthes schräge Onto-Logik da anspinnt, kehrt sich die verbindliche Theaterästhetik um. Nicht nur ihre Abgrenzung von Schein und Sein. Auch die gültige Blickrichtung vom Sein zum Schein, von den Zuschauern zu den beschauten fiktionalen Gestalten, verkörpert durch die Schauspieler, auf der Bühne. Die tote Kunstfigur auf dem toten Kunst Ding richtet ihren Blick auf die (schauspielerisch) lebendigen Kunstfiguren Adam, Walter und so fort und besichtigt schließlich, über die Rampe hinweg, das lebendige Publikum.

Was die zweifach gestuften wahrnehmenden Subjekte, die auf der Bühne und die im Parkett, ihrerseits zu wahrgenommenen Objekten macht. Nicht tatsächlich, aber doch kraft eigener Phantasie, aufgeputzt durch Marthes nimmermüde Zunge, die mit dem äußeren Auge auch das innere beruft. Wie wirksam das geschieht, zeigt der Einwurf von Adam, den Marthes suggestive Schein-Welt-Reportage derart in Bann zieht, daß auch er die Illusion fürs wirkliche Leben hält: «Uns geht das Loch - nichts die Provinzen an,/Die darauf übergeben worden sind.» In jenem Krug — so blinzelt uns für einen Augenblick die Szene zu — zerbrach zugleich der ebenso zerbrechliche ästhetische Schein, um sich in angefachter Phantasie zu potenzieren. Der Schein aller nachahmenden Künste, deren deutlichste das Theater ist.

Auch die allerletzte Äußerung dieses Lustspiels gilt noch der Hauptfigur, dem zerbrochenen Krug. Längst hat Eves Mutter darüber die Nöte des Mädchens vergessen. Eigentumsverkrallt kündigt sie an, sie gehe mit den Scherben alsbald in die nächste Instanz. Sachbeschädigung zählt mehr und dringt tiefer als die von Menschen. Insgesamt gibt sich Kleists Lustspiel als ein begrenztes, komisch belebtes Gehäuse, umschlossen vom größeren Raum der Tragödie, die es, für diesmal, ausschließt. Es bebt bisweilen von den lauenden Möglichkeiten draußen. Angespielt werden sie vielfach, doch sie verwirklichen sich nicht vor den Augen des Publikums. Dort draußen hat im Nachbardorf ein anderer korrupter Richter sich erhängt — aber Adam kommt davon. Dort draußen, weit weg, ist

Kolonialkrieg in Ostindien — aber Ruprecht Kommt davon. Dort draußen glaubte man Teufelsspuren zu Eves Wohnung zu entdecken, und darauf könnte der Scheiterhaufen stehen — aber Eve kommt davon. Dort draußen herrscht grundsätzlich die gleiche patriarchalische Rechtsprechung, die dem Adam hier drinnen die eigennützige Willkür ermöglichte — aber auch sie, dank dem fragwürdigen *deus ex iustitia* Walter, kommt davon. Dort draußen auch, wo die Mitglieder von Familie Schroffenstein sich wechselseitig umbringen, hätte Argwohn wie der von Ruprecht gegen Eve nicht nur die Liebe, er hätte auch die Liebenden vernichtet. Hier hingegen wirds eine Hochzeit geben. Und Adam, der komische Bösewicht? Nachdem er nicht länger sich hat herausreden können, entzieht er sich ganz einfach den Blicken der Leute auf der Bühne — und der Leute im Parkett. Auch Marthe läßt sich vom zerbrochnen Krug nach draußen treiben. Allerdings nicht querfeldein, in heillosen Flucht wie der Krugzerbrecher, sondern grimmig und selbstgefällig auf der zivilisierten Straße nach Utrecht, die sie für den Rechtsweg hält. Doch vorm womöglich endgültigen Ziel dieses Wegs, mit womöglich endgültigem Richtspruch, endet die Komödie.

Der Aufsatz ergänzt und überschneidet sich mit einem andern des Verfassers: *Aug um Zunge — Zunge um Aug. Kleists extremes Theater*; in: Kleist-Jahrbuch 1985, hg. v. H. J. Kreutzer, Berlin. Als Vortrag wurde er gehalten bei einer Gastprofessur an den Universitäten von Madrid und Barcelona 1989. Den Freunden dort, namentlich Manuel González, ist er gewidmet. Zitiert wird nach dem ersten Band der Werke, hg. v. H. Sembdner, München 1965.