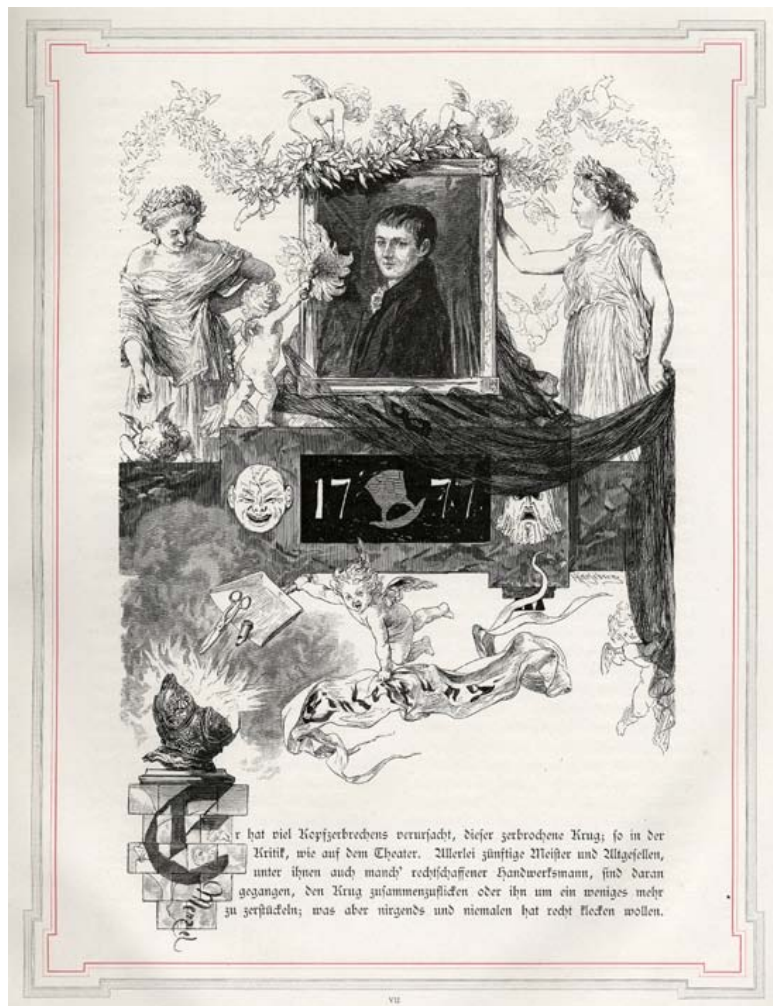




FRANZ DINGELSTEDT

Einleitung

Der zerbrochene Krug. Von Heinrich von Kleist. Eingeleitet von Franz Dingelstedt. Mit 30 Illustrationen und 4 Photographien nach Original-Compositionen von Adolph Menzel. Berlin, A. Hofmann & Co. 1877. Druck von B. G. Teubner in Leipzig. - Die Einleitung wird in Rechtschreibung und Zeichensetzung originalgetreu wiedergegeben. Doch wurden einige Absätze zusätzlich eingefügt.



Mit der fast ganzseitigen Illustration zu Dingelstedts "Einleitung" eröffnet Menzel das Buch.

Zwischen zwei lorbeerbekränzten Frauengestalten (Personifizierungen der komischen und der tragischen Muse) steht auf einem Postament das gerahmte Bildnis Kleists, von dem eben der Trauerschleier abgenommen wird, der die Jahreszahl 1811, Kleists Sterbejahr, zeigt. Während oben Putti eine lange Lorbeergirlande um das Bild zu drapieren versuchen, staubt einer ihrer Gefährten das Gemälde mit einem Federwisch ab.

Auf dem Sockel ist ein Schild mit Kleists Geburtsjahr 1777 angebracht; zwischen den Ziffern schaukelt fröhlich eine Wiege. Flankiert wird das Schild von den Masken der Thalia und Melpomene, die den Frauengestalten oben zugeordnet sind. Ein weiterer Putto unterhalb des Postamentes hält ein flatterndes Band mit der Beschriftung "Einleitung"; ferner schüttet er mit der Rechten von einer Kehrichtschaufel eine Schere und eine Pfeife (das Stück ist von der Kritik zerfetzt und vom Publikum ausgepiffen worden, d.h. es war kein Erfolg zu Kleists Lebzeiten) in das Feuer, das in einem - an ein Mieder erinnernden - zerbrochenen Krug brennt. Auf dessen Sockel hat Menzel seine Signatur und das Initial des Textes angebracht und eine weitere Besonderheit versteckt:

Gisold Lammel hat die rätselhaften Zeichnungsfragmente darauf gedeutet. "Es ist bemerkenswert, dass Menzel nicht nur bei seinem frühen [zu Goethes Jugendgedicht "Künstlers Erdenwallen"], sondern auch bei seinem letzten Illustrationswerk sein Selbstporträt eingefügt hat, und zwar bei der Vignette mit dem Anfangsbuchstaben E, zu Kleists "Zerbrochenem Krug". Dort ist er zu einer eigenartigen Lösung gekommen, da brachte er nämlich sein Profilbildnis auf einem aus vielen Kacheln bestehenden Sockel an [...] einige dieser Kacheln sind so plaziert worden, dass ihre ursprüngliche Ordnung aufgegeben und somit das Porträt zum Teil auseinandergerissen worden ist." Menzel sah wohl, ähnlich wie seinerzeit Kleist, sein Werk ungerechter, ignoranter Kritik ausgesetzt. (Gisold Lammel: Adolph Menzel. Bildwelt und Bildregie. Dresden: Verlag der Kunst 1993, S.160)

Das *Bildnis* von Kleist geht auf die Miniatur von Peter Friedel, 1801, zurück. "Einziges authentisches Kleist-Bildnis, angefertigt für Wilhelmine vor der Abreise nach Paris." (Eberhard Siebert: Heinrich von Kleist. Eine Bildbiographie [Heilbronner Kleist-Biographien; 2] Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner 2009. Nr. 131-133, S. 104-106.)

Franz Dingelstedt Einleitung

Er hat viel Kopfzerbrechen verursacht, dieser zerbrochene Krug; so in der Kritik, wie auf dem Theater. Allerlei zünftige Meister und Altgesellen, unter ihnen auch manch' rechtschaffener Handwerksmann, sind daran gegangen, den Krug zusammenzuflicken oder ihn um ein wenig mehr zu zerstückeln; was aber nirgends und niemalsen hat recht klecken wollen. [VII/VIII] Es gelang nicht, den Krug zu fassen; noch minder, ihn auf den Brettern so hinzustellen, daß er sich aufrecht hielt. Obgleich die deutsche Bühne, außer dem zerbrochenen Krug, nur ein klassisches Lustspiel besitzt, Lessing's Minna von Barnhelm - eines, aber einen Löwen, - ist der zerbrochene Krug kein Repertoirestück geworden. Im Gegentheil: er fiel bei seinem ersten Erscheinen entschieden durch und errang auch späterhin nur vorübergehende Erfolge, oben drein einzig und allein an denjenigen Orten, wo hervorragende Schauspieler dem

lahmen Dorfrichter Adam auf die krummen Beine geholfen. Ihrer Seits fangen erst neuerdings die Aesthetiker und Literarhistoriker an, dem wunderlichen Werk unter den übrigen Schöpfungen des Dichters die richtige Stelle anzuweisen und jenes mit diesem in Zusammenhang zu bringen.

Wie kommt das?

Kleist, den ganzen Kleist, mit Haut und Haar, hat man geraume Zeit unter die Romantiker geworfen. In den meisten Kompendien der Literatur-Geschichte steckt er noch da, neben den Schlegels, Tieck, Brentano, Novalis, Eichendorff, Zacharias Werner. Weil ins Käthchen von Heilbronn die geheimnisvolle Geisterwelt hineinragt, weil im Prinzen von Homburg Nachtwandelei eine Rolle spielt, deswegen wart der Dichter mit dem Stempel: "Neu-romantische Schule" kurz und gut gezeichnet. Und doch geht durch seine Dramen sowohl, wie durch seine Novellen ein realistischer Zug, entschieden stärker, als er in Goethe und Schiller irgendwo sich findet. Und doch tönt aus seinen Stücken wie in seinen Novellen eine so mächtige, so charakteristische, so substantielle Sprache, wie sie weder vor ihm, noch nach ihm gehört worden. Der Prinz von Homburg ist das reifste, das reichste historische Schauspiel, welches wir bis zur Stunde besitzen; Michael Kohlhaas das Muster einer ächten Erzählung. Die Romantiker haben Novellen geschrieben, aber keine Erzählung. Die Romantiker haben Märchen dramatisirt, aber nicht ein einzige, reines, concretes Drama geschaffen. Der Grundsatz ihrer Schule heißt: den thatsächlichen oder geschichtlichen Inhalt einer Dichtung verflüchtigen, auflösen, zersetzen. Kleist hingegen verdichtet mit riesiger Kraft alle seine Stoffe; er dringt in die verborgensten Tiefen der von ihm geschilderten Naturen und holt Motive herauf, natur-wahre, vollblütig-menschliche Motive, an die ein Romantiker niemals gedacht. In seiner bis zur Gewaltbarkeit strammen und straffen Concentration ist er der vorzugsweise dramatische Dichter, in seiner poetischen Individualität der ausgesprochenste Realist. Nirgends eine Spur von Schönfärberei, Schönrednerei, Schönthuerei; eher das rauhe Gegentheil. Wenn irgend ein Dichter mit Kleist verwandtschaftliche Aehnlichkeit hat, so ist's Hebbel; in einzelnen Zügen etwan Grabbe; beide, gleich ihm, geborene Dramatiker. Aber zu den Klassikern gehört Kleist so wenig, wie zu den Romantikern. Jene haben sich in Körner fortgesetzt; welch ein Unterschied zwischen ihm und Kleist! Diese sind ohne Nachkommenschaft verschwunden; es wäre denn, daß man ein paar nachzügelnde Schatten aus der Schicksalstragödie an die romantische Schule anknüpfen wollte; ein immerhin lockerer Zusammenhang.

Seit man gelernt hat, den Dichter und seine Schöpfungen in solchem Lichte zu betrachten, erscheint auch der zerbrochene Krug weniger vereinzelt und räthselhaft. Das niederländische Gemälde hängt mit Fug und Recht neben dem altdeutschen Ritterstück Käthchen, neben dem Nachtstück Schroffenstein, neben dem Historienbild Prinz Homburg. In allen dieselbe breite Pinselführung, dieselbe effectvolle Färbung, derselbe energische Ton, dieselbe Technik endlich, die den Meister verräth in der vollständigen Ausnutzung des Stoffes, sowie in der minutiösen Behandlung alles Beiwerks.

Woher die Idee des zerbrochenen Kruges stammt, hat Zschokke in seiner "Selbstschau" bekanntlich nachgewiesen. Bei ihm begegneten sich - es war in Bern, gegen Ende 1801 oder Anfangs 1802 - Kleist, von seiner Pariser Reise zurückgekehrt, und Wieland, der Sohn des großen, greisen Oberon-Dichters. In dem Zimmer des [VIII/IX] ehrlichen Schweizers aus Magdeburg hing ein französischer Kupferstich, betitelt: *Le juge, ou la cruche cassée*. Dieser Kupferstich regte in dem schönggeistigen Kleeblatt den Gedanken eines Wettstreits an, in welchem Kleist durch ein Lustspiel, Zschokke

durch eine Erzählung, Wieland *junior* durch eine Satire um den Preis eines zerbrochenen Kruges ringen sollten. Von Wieland's Lösung der Preisaufgabe hat uns die Chronik der Literatur nur den Titel aufbewahrt: Ambrosius Schlinge, eine Komödie in Versen, 1805 zu Braunschweig im Druck erschienen. Zschokke's Erzählung, unter dem Titel: Der zerbrochene Krug, in seine gesammelten Werke aufgenommen, behandelt den Stoff in Form einer provençalischen Dorfgeschichte, in der seinerzeit beliebten breitspurigen, hausbackenen Manier des Verfassers, der sich übrigens genau an den in dem Kupferstich gegebenen Vorwurf hält und seine Geschichte in einer Gerichtsscene, seine Figuren in dem Bilde eines treulosen Dorfrichters gipfeln läßt. Dasselbe thut das Lustspiel Kleist's, welches dann nicht bloß den Preis gewonnen, sondern ein unvergängliches Blatt in der Literaturgeschichte für sich erworben, und dadurch ein, wie es scheint werthloses, wenigstens in keiner Weise hervorragendes Kunstblatt, den Kupferstich, unverdienter Maßen mit verewigt hat. Das in seiner Art einzige, in jeder Art klassische Stück wird heuer, vom Tage der erstmaligen Aufführung gerechnet, 2. März 1808, neunundsechzig Jahre alt, der Dichter hundert. Beide sind seitdem und noch immer im Wachsthum begriffen, sowohl im Verständnis, wie in der Wirkung beim Publikum.

Es ist lehrreich zu beobachten, wie grundverschieden die zwei Preisfechter eine völlig gleiche Aufgabe anfassen. Zschokke, der Epiker, erzählt, wie sich das junge Liebespaar, Mariette und Colin, sucht und findet, um durch die Ränke des bösen Ortsrichters Hautmartin getrennt zu werden; wie dieser Marietten's Mutter, Frau Manon, täuscht, Colin um seine Liebesgabe an Mariette betrügt und Mariette selbst irre macht, daß sie im Zorn den kostbaren Krug am Brunnen zertrümmert; wie Mutter Manon ihre Klage beim Richter anbringt; wie vor Gericht die Wahrheit an den Tag kommt, der Schuldige in's Loch, die Liebenden vor den Traualtar gerathen; das alles lesen wir nacheinander; es wird eben erzählt. Nicht so bei dem Dramatiker Kleist. Bei ihm steht alles das nebeneinander fix und fertig; wir sehen, wie die Gegensätze unmittelbar zusammenstoßen, wie der Knoten sich aus vielen vielfarbigen Fäden schürzt, wie er gelöst wird ohne Gewaltstreich, durch planmäßige, aus innerer, nothwendig erfolgender Entwicklung. Der Held, Dorfrichter Adam, ist ein passiver Held. Das Lustspiel zeigt uns, wie der alte Fuchs, zuerst in seinem Bau tief verkrochen, allmählig herausgetrieben wird. Nun beginnt die Hetze. Bald auf diese, bald auf jene falsche Fährte lockt der rothe Schlaumeier seine Verfolger, während er hinter jeden Busch am Wege, in jede Furche gewandt entschlüpft. Zuletzt, da keine List mehr fängt, da er von allen Seiten gepackt, geschüttelt, gezerrt wird, bricht er durch, über das verschneite Feld hinweg. Alles wird lebendig vor uns, alles ist charakteristisch, alles dramatisch. Wäre es ebenso, wenn Kleist, statt seine Handlung in einen Akt, auf einen und denselben Schauplatz zu concentriren, sie getheilt, uns durch die Exposition in das Gemach Eva's geführt, den Richter Adam und seine unverschämte Werbung, Ruprecht in seiner eifersüchtigen Verblendung, Mutter Marten's Ingrim über den vor unseren Augen zerbrochenen Krug gezeigt, und dann in einem zweiten Akt, in der Gerichtsstube, die Verhandlung nochmals, als Verhandlung, an dem Zuschauer vorübergeführt hätte? Auf diese allein, die Verhandlung in der Gerichtsstube, beschränkt sich der Dichter; jene, die Handlung, liegt in der Vergangenheit, und wird erst durch die sich kreuzenden Verhöre, Zeugen-Aussagen, Zwischenfälle, theils beabsichtigte, theils zufällige, auf's Neue gegenwärtig.

Der Illustrator freilich mußte entgegengesetzt verfahren. Um seiner Aufgabe gerecht zu werden, hatte er die Handlung zu theilen, die einzelnen Situationen, wie sie sich aus der Gerichtsverhandlung [IX/X] entwickelten, in eindrucksvoller Charakteristik vorzuführen, die handelnden Personen uns plastisch-individuell näher treten zu las-

sen, überhaupt die gegebenen einzelnen Motive zu lebenswahren, niederländisch-volksthümlichen Genrebildern zu gestalten. -

Das Stück gehört zu der auf der Bühne weitverbreiteten immer als wirksam sich bewährenden Gattung der Prozeßstücke. Entsprechender Weise legt deswegen der Dichter den Hauptnachdruck auf die dialektische Seite, so in der Form wie im Stoffe, auf welcher Seite auch seine, des Dichters, Stärke liegt. Unerschöpflich in Erfindung, von Laune übersprudelnd, weiß er sein Thema mannigfaltig zu variiren, jede einzelne Stimme mit feinsten Charakteristik zu führen, das Tempo bald bis zum Schleppen langsam, bald beschleunigt und stürmisch zu nehmen, Ensemblesätze von durchschlagender Wirkung einzuschieben, und nach dem tollsten Seitensprüngen des Humors, nach gefährlichen Abirrungen und Dissonanzen, durch einen allgemein befriedigenden Schluß das Ganze vollharmonisch abzurunden. Die Unschuldigen werden aufgeklärt, versöhnt, vereinigt. Der Schuldige, zugleich in tiefer Ironie der Richter, geht mit Schimpf und Schande davon, wird jedoch, wie es das Lustspiel erheischt, noch immer geschont. Die charaktvollste Figur, eine ländliche Prozeßfreundin vom reinsten Wasser, endigt das Stück mit der Ankündigung, daß sie - weiter prozessirt, über ihren zerbrochenen Krug Berufung an eine höhere Instanz anmeldend. Und diese ganze künstlich verwirrte, wild bewegte Welt, sie dreht sich - wiederum in tiefer Ironie - um eine Scherbe. Aus dem dürftigen Stoffe, den ohnehin nicht eigene Wahl, sondern äußerlicher Zufall ihm zugeführt, schöpft der Dichter, der Dramatiker, eine Fülle komischer Motive und Situationen, einen Reichthum an originellen, lebens- und naturwahren Personen, die glücklichsten scenischen Details, die übermüthigsten Dialog-Arabesken. Wahrlich, weder die dunkelste Tragik in Penthesilea, noch Käthchen's lichte Romantik lassen Kleist auf einer glänzenderen Höhe erscheinen, als dies sein einziges Lustspiel, - (Amphitryo, der Fremdling, zählt nicht;) - eine einaktige Bauernkomödie; ein niederländisches Genrebild kleinsten Formats, aber von vollendeter Technik. Niemals ist der fünffüßige Jambus freier, charakteristischer behandelt worden; gerade das häufige Abreißen der Vers-Zeile, die hin- und hergeworfenen Satzbruchstücke, die man getadelt hat, bilden einen besonderen Reiz in der Sprache und fördern, richtig behandelt, die Wirkung ungemein.

Daß und wie das Stück vom Dichter empfangen worden, 1802, haben wir gesehen. Sein eigentliches Geburtsjahr dürfte kaum festzustellen sein. Es scheint, daß Kleist - wohl jeder Dichter thut's - seine Stoffe lang mit sich umhergetragen hat, und wie sein Erdenwallen unstät und flüchtig gewesen, ein Spiel des finsternen Dämons, der ihn zu frühem unnatürlichem Tode getrieben, so ist auch gewiß sein dichterisches Schaffen regellos gewesen, an Ort und Stunde nicht gebunden, nach Impulsen des Augenblicks unterbrochen und fortgesetzt, spät und zögernd vollendet. Tieck, der ihn persönlich kannte, schreibt von ihm: "Er war gewissenhaft ängstlich in seinen Arbeiten; sie rückten nicht schnell vor; er änderte oft und arbeitete wieder um. Er selbst war am schwersten zu befriedigen." So schleppte er auch den zerbrochenen Krug mit sich aus der Schweiz nach Dresden, wo das Stück 1803 auftaucht, und vollendete es (wer weiß nach wie vielen Aenderungen?) erst um 1807 in Königsberg. Wenn ein Schauspiel das Licht der Welt erblickt an dem Tage, an welchem es hinter dem Lampenlicht zum ersten Mal erscheint, so datirt der zerbrochene Krug von Mittwoch, dem 2. März 1808. An geweihter Stätte, in Weimar, beschreit das neugeborne Kind die Wände des Theaters. Kein geringerer Pathe als Goethe hält es über die Feuertaufe. Der Name des Vaters wird - auffälliger Weise, vielleicht vorsichts- und schonungshalber - auf dem Zettel nicht genannt. Aber trotz so vieler günstiger Zeichen standen böse Sterne über der Stunde der Geburt. Das Stück fiel durch, wie bereits erwähnt worden; fiel durch mit ungewöhnlichem Glanze! [X/XI]

Nicht genug, daß es in den Hofkreisen mit erbittertem Hohn zu Fetzen gerissen wurde; nein, auch das Publikum - das lammfromme Publikum der Musenstadt an der Ilm, welches grausame Experimente wie Ion, Alarkos, der Zauberflöte zweiten Theil, die Saalnixe in mehreren Fortsetzungen, über sich ergehen lassen mußte, ohne mucksen zu dürfen - dies Publikum empörte sich, murrte, zischte, pfiß den zerbrochenen Krug zu Tode. Einmal ward er gegeben, und nicht wieder. Wer war Schuld an solchem unerhörten Miserfolg [!]? Die Schauspieler sagten: ein Schauspieler; die Kritiker sagen noch: Goethe. - Was ist daran wahr? - Beides.

Goethe, obgleich der objectivste aller Sterblichen, oder - weil der objectivste, wußte seine Subjectivität, sein großes Ich, schwer in das richtige Verhältniß mit anderen Individualitäten zu bringen. Hat es doch Jahre lang gedauert, bis er sich mit Schiller in's Gleichgewicht gesetzt. Kleist war ihm, nicht lange vor der ominösen Aufführung des Krugs, mit seiner Penthesilea auf den Leib gerückt; ein Stück, das den alternden Kunstgreis geradezu anwidern mußte und richtig auch durch ein kühles Schreiben (vom 1. Februar 1808) von ihm abgelehnt wurde. Über den zerbrochenen Krug hingegen äußerte sich der Meister Anfangs günstig und verwies erst nach dem Volksgericht der ersten, von ihm selbst besorgten Aufführung das Stück in die Kategorie der "problematischen" Theaterstücke. Warum er es dennoch gegeben? sicher aus gutem Glauben an den Werth der Dichtung; nicht - wie man hie und da geneigt gewesen ist, zu insinuiren - in der Absicht, den Dichter zu Fall zu bringen. Wenn es ein Fehlgriff war, das einaktig gedachte und geschriebene Stück in drei Akte zu zerreißen, so erklärt sich derselbe daraus, daß Goethe, als Dichter, Respekt vor der Dichtung empfand, und statt resolut zu streichen - wozu sich ein schauspielerischer Regisseur und Direktor leicht bereit findet - das Werk in seiner Totalität wirken lassen wollte, einen zerbrochenen Krug, aber ein ganzes, ganz gelassenes Kunstwerk. Die Länge, an zweitausend Verse betragend, mehr also als eine Sophokleische Tragödie, verbot einen einzigen Akt. Goethe machte drei, vollkommen richtig einschneidend: bei Beginn der Gerichtsverhandlung und bei deren momentaner Abbrechung. Aber für drei Akte reichte denn doch, auch bei den bescheidensten Ansprüchen, die Handlung nicht aus, welche ja eben nur in der Verhandlung beruht. Die Zuschauer mußten ungeduldig werden, wenn bei zweimaligem Fallen des Vorhangs die Handlung nicht vom Flecke gekommen. Obendrein war eine Operette dem Stück vorausgegangen (Der Gefangene, von Della Maria) und zum Schlußstück eignet sich der zerbrochene Krug durchaus nicht, am wenigsten nach Musik und Gesang. Er muß den Theater-Abend einleiten, sein Publikum frisch vorfinden. Und die guten Ilm-Athener saßen seit halb sechs Uhr Abends in ihrem Kunsttempel, mußten bis halb zehn Uhr sitzen, was Wunder, daß sie sich das selten gegönnte Vergnügen herausnahmen, gegen Ende mitzuspielen?! Es bekam ihnen theilweise übel, dies Vergnügen. Ein herzoglicher Beamter, der herzhaft mitgepiffen, ward auf Serenissimi lautem Befehl aus der Loge von den Husaren sofort festgenommen und drei Tage auf die Hauptwache gesetzt; ein heiterer Zug aus der guten alten Zeit, in welcher kleine deutsche Fürsten und Höfe mehr oder weniger nach Friedrich's des Großen Muster sich zuschnitten: patriarchalisch in der Form, im Wesen desto absolutistischer. Der Literaturklatsch will wissen, Goethe habe am Tage nach der stürmischen Vorstellung zu einem seiner Hausfamulusse gesagt: "Der Mensch (der Pfeifer nämlich) habe gar nicht so unrecht gehabt; ich wäre auch dabei gewesen, wenn es der Anstand und meine Stellung erlaubt hätten. Des Anstands wegen hätte er eben warten sollen, bis er außerhalb des Zuschauerraumes war." Also auf der Straße pfeifen hätt' er sollen, oder zu Hause für sich? Abgesehen von dem platten Unsinn, stimmt auch die Anschauung, die hier Goethe untergeschoben wird, schlechterdings nicht zu dem wohl-

bekanntem monarchischen Credo des alten Herrn, [XI/XII] der sich gelegentlich selbst aus seiner Parterre-Loge hervorbeugte, um in den lustigen Lärm des Jenenser Studio hineinzudonnern: "Man lache nicht! Man bedenke, wo man sei!"

Besetzt war übrigens das Stück mit namhaften Kräften, den ersten aus Weimars goldener Theater-Aera. Den Dorfrichter Adam spielte Becker, Schreiber Licht Unzelmann, Frau Marte die Wolff (nachmals in Berlin), Veit Tümpel Graff, Ruprecht P. A. Wolff, Eve die Elfermann, den Gerichtsrath Walter Oels. Adam soll, nach dem Zeugnis des Regisseurs Genast, im Vortrag so unendlich breit und langweilig gewesen sein, so unerträglich gedehnt und gezerrt haben, daß sogar den Mitspielenden die Geduld vergangen. Und auf dieser Rolle ruht das Stück; es steht und fällt mit ihr. Als wir, mehr als fünfzig Jahre später, Donnerstag, den 26. Juni 1862, bei einem Gastspiel Döring's, auf der ersten Unglücksstätte sein Glück wiederum versuchten, that dasselbe seine volle Schuldigkeit und hat sich auch nachmals, bei ähnlichen Anlässen, mit Ehren sehen lassen können.

Was Goethe nicht vermocht, vielleicht nicht gewollt, die höchste ästhetische Auctorität seiner Zeit, das vollführte ein resoluter Practicus: Friedrich Ludwig Schmidt in Hamburg. Ihm gebührt das Verdienst, den zerbrochenen Krug für die deutsche Bühne gerettet zu haben, und zwar durch eine doppelte Thätigkeit: als Einrichter des Textes, als Darsteller der Hauptrolle. Erstere beschränkt sich allerdings auf eine, wenn nicht in allen Einzelheiten glückliche, so doch energische Kürzung des in seine ursprüngliche Fassung zu einem Akte restituirten Stückes. Letztere, die Darstellung der Rolle Adam's, des Dorfrichters, ist für die Bühnen Norddeutschlands typisch geworden und lebt, den Hauptzügen nach, fort in Döring's mit Recht berühmter Creation, welche das Stück dauernd und erfolgreich auf dem Repertoire der Berliner Hofbühne bis zur Stunde erhalten hat, der einzigen, die ihm eine bleibende Stätte geboten. In dieser neuen Einrichtung ging das Stück zum ersten Male am 28. Septbr 1820 auf dem Hamburger Stadttheater in Szene. Donnerstag, den 8. August 1822, gelangte dasselbe auf die Berliner Hofbühne, wo Gern den Adam, die Esperstedt Frau Marthe, Richter den Schreiber Licht, die Dötsch das Evchen spielte. Nach nur zwei Vorstellungen verschwand es vom Repertoire, um erst nach zwanzig Jahren, durch Döring's Kunst, wieder aufzuleben. In Berlin wie in Weimar war die Besetzung der Hauptrolle entscheidend gewesen für den Untergang. Bern, der Komiker, mußte diese Rolle vergreifen, welche dem Charakterdarsteller gehört. Deswegen wurde sie im Burgtheater, das den zerbrochenen Krug zum ersten Male erst am 2. März 1850 brachte, mit Recht nicht dem beliebten Komiker Beckmann, sondern La Roche, dem Meister in feinen Charakterbildern, übertragen, der sie bis zum heutigen Tage besitzt und zu seinen erfolgreichsten Creationen zählt.

Von anderen interessanten Aufführungen sei noch eine erwähnt: die Münchner, während des Gesamtgastspiels deutscher Bühnenkünstler im Weltausstellungs-Jahre, Donnerstag, den 27. Juli 1854, veranstaltet. Döring spielte den Adam, in welchem übrigens auch der treffliche Jost excellirte, die Haizinger Frau Marte, der Komiker Lang den Schreiber Licht, die Jahn das Evchen, Christen den Ruprecht. Der Abend war ein außerordentlich glücklicher, verherrlicht durch die Anwesenheit weiland Seiner Majestät des Königs von Preußen. Friedrich Wilhelm IV. hatte Kleist's Lustspiel auf einer Reihe von Vorstellungen, die ihm zur Auswahl dargeboten worden, eigens ausgesucht, nachdem er Kabale und Liebe mit einem energischen Bleistiftstrich beseitigt, und sagte mir, als ich ihn zum Schluß aus dem Theater zu geleiten die Ehre hatte, mit seinem bekannten Lächeln: "Sie sind ein Tausendkünstler, daß Sie so viel

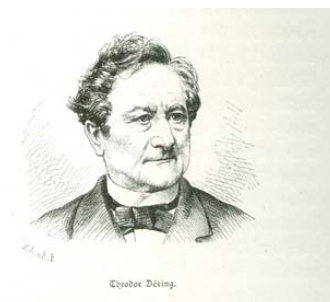
große Schauspieler nicht bloß unter einen Hut zu bringen verstanden, sondern sogar in einen zerbrochenen Krug."

Vergegenwärtige ich mir die beiden, nach Schmidt's Ableben berühmtesten Darsteller des Adam, La Roche und Döring, so meine ich zwischen den zwei Altmeistern deutscher Schauspielkunst, [XII/XIII] bei gleicher Wirkung, einen charakteristischen Unterschied in Auffassung und Durchführung zu erkennen.



La Roche spielt die Rolle des Adam runder; Döring schärfer. La Roche humoristischer; Döring komischer. La Roche mit anscheinender Ruhe, durch welche die Verlegenheit des ertappten Sünders um so ergötzlicher hervorbricht; Döring mit großer Beweglichkeit, die gegen das natürliche Gebrechen des Klumpfußes vortrefflich kontrastirt; La Roche mit enthaltsamer Mäßigung, Döring mit übermüthigem Aufwand an Mienen- und Geberdenspiel. La Roche wirkt besonders in den Beiseite-Reden mit Evchen, das der alte Adam noch vom Richterstuhle aus mit lüsternen Blicken verfolgt; Döring durch den grellen Ton- und Haltungs-Wechsel im Verkehr mit dem Gerichtsrath, dem Schreiber, den Bauern. La Roche faßt und giebt die Rolle in ihrer Totalität; Döring zerlegt sie in ihre wechselnden Momente. La Roche bleibt von der Exposition bis zum Schlusse sich gleich; Döring steigert sich. La Roche hält sich innerhalb des Rahmens um das Genrebild, wie er denn auch keinen erhöhten Tisch, keine Schranken in der Gerichtsszene verwendet; Döring wächst über die Mitspielenden hinaus und beherrscht die Szene. Beide Künstler - Schüler der Natur, und Meister in dieser Schule - bringen unvergessliche Eindrücke mit ihrem Adam hervor; aber nach dem Fallen des Vorhangs wird sich der Zuschauer sagen: Ich habe den zerbrochenen Krug mit La Roche gesehen, und: Ich habe Döring im zerbrochenen Krug gesehen.

Wie der dritte, der Zeit nach der erste in dem lustigen Kleeblatt, wie Schmidt zu Stück und Rolle sich verhalten, vermag ich nur nach Hörensagen zu berichten, jedoch aus dem Munde guter Schauspieler, die sich darauf eigentlich am Besten verstehen. Ihre Meinung geht dahin: Schmidt habe sich zu sehr in die Breite gehen lassen und des Guten zu viel gethan, so in der Maske wie im Spiel; was ihm am Besten gelungen, sei die falsche Bonhomie am Anfang, die Angst am Ende gewesen.



Verfolgt man in Gedanken den Weg über die deutsche Bühne, welchen unser Lustspiel gemacht hat, so kommen Einem wohl trübe Anwandlungen des Staunens und der Unzufriedenheit. Wie? Da ist nun ein Stück, dessen klassischen Werth die Kritik und das Publikum übereinstimmend anerkennen, welches vortreffliche dankbare Rollen enthält, das viel einbringen kann und jedes Falls nichts kostet, und dieses Stück ward im Laufe eines halben Jahrhunderts heimisch nur auf einem einzigen Theater, in Berlin. Alle anderen Hofbühnen gaben es wohl ab und zu, setzten den zerbrochenen Krug bei besonderen Gelegenheiten, Erinnerungstagen, Gastspielen u.s.w. auf die Tafel und freuen sich, ein anständiges Stück zu besitzen, das dem Repertoire zur Zierde gereicht, und das zu guter Gesellschaft paßt, zu Goethe's Geschwistern, vor Wallenstein's Lager. Allein ein allgemeines Repertoire-Stück ist der [XIII/XIV] zerbrochene Krug deswegen nicht geworden, geschweige denn ein Zug- und Kasse-Stück; allem Anschein nach wird er das niemals werden. Mit Recht konnte schon ein Berliner Recensent der Aufführung von 1822 nachzufeuern, daß Wirrwarre und Pagenstreich, Vogelschießen und dergleichen gefälliger Gaben dem "sonderbaren" Stücke eine siegreiche Concurrrenz machten. Dergleichen den Markt des Tages beherrschende Modewaare produziert auch heute, wenn nicht in reicher, doch in genügender Anzahl, die fabrikmäßig betriebene Theater-Literatur. Dazu werden von Paris, Jahr aus Jahr ein, Sensations-Dramen, Sittenbilder, Possenspiele die schwere Menge importirt, so daß der praktische Bedarf gedeckt ist. Auf Champagner und Absinth mundet aber ein fast hundertjähriger Rheinwein nicht, der obendrein nicht die imponirende Marke Schiller oder Goethe trägt. Und ein einaktiges Stück dazu! Der Geschmack unsers Theater-Publikums ist eigentlich zu solid, um an der Bagatelle, der Blüthe sich satt zu essen. Wie wenig, im Vergleich zu Frankreich und England, wird bei uns an einaktigen Artikeln erzeugt und verzehrt? - Armer Kleist, der Du zeitlich wenig Chancen gehabt, Dein zerbrochener Krug hat auch nach Deinem Tod nicht viele! Während höchstens Dein Käthchen als im Cours gestiegen notirt werden darf, bleiben Hermannsschlacht, Prinz von Homburg: selten begehrt, Penthesilea: flau, Schroffenstein - .

Und doch, wenn nicht alle Zeichen trügen, bereitet sich im Theater gegenwärtig eine allgemeine Wandlung zum Besseren vor, die bereits thatsächlich auch an Kleist angeknüpft hat und in ihrem Verlauf der Verbreitung, dem Verständnis seiner Werke zu Gute kommen muß. Unverkennbar geht durch die dramatische Poesie der neuesten Zeit der Zug auf große, namentlich nationale Stoffe. Ihrer Seits haben die Bühnenvorstände fast aller Orten angefangen, ihre Aufgabe in einem ernsteren Sinne als früher aufzufassen oder sie sind in dem aufgenöthigten Kampfe mit allgemeinen, dem Theaterbesuch ungünstigen Zuständen aus dem hergebrachten Schlendrian in würdigere Bahnen, zu höheren Zielen gedrängt worden. Auch im Publikum bildet sich merklich aus der großen, groben Menge, die nur vom Unterhaltungs-Kitzel in das Theater getrieben wird, eine, sei's auch nur kleine Kunstgemeinde aus, die es nicht scheut zu denken, dem Dichter wie dem Darsteller in seinen Intentionen zu folgen, sich hinzugeben an den Zauber echter Poesie. Der vierte Faktor endlich, meines Erachtens der wichtigste, der Schauspieler, bleibt keineswegs zurück in dem erfreulichen Gesamt-Fortschritt. Seit die Kunst nicht mehr nach Brot zu gehen braucht - sie findet es heutzutage überall, sogar mit schier allzudick aufgestrichener Butter - seit der Schauspielerstand als solcher emancipirt worden ist, erwacht ein Gesamtbewußtsein in seinen Gliedern, ein Selbstgefühl und eine Ueberzeugung von ihrer hohen Bestimmung, welche auf die künstlerischen Leistungen nur wohlthätig zurückwirken. Was an Virtuosität der Einzelnen verloren gegangen, hat das Ensemble gewonnen. Alles in Allem genommen, bietet das Theater der Gegen-

wart, verglichen mit demjenigen der Restaurations-Periode und der politischen Sturm- und Drang-Jahre, keineswegs das Bild des Niedergangs und Verfalls dar, wie oft solches auch von der Kritik und von vereinzelt Nachzüglern der alten Zeit, d.h. ihrer Jugendzeit, behauptet werden will, vielmehr läßt sich auf diesem Gebiete, wie auf staatlichem, gesellschaftlichem, künstlerischem überhaupt, ein erfolgreicher Prozeß, der Reinigung, der Reform nicht verkennen.

Auf Kleist gerichtet, bestätigt sich diese Beobachtung unwiderlegbar. Es ist noch gar nicht lange her, daß sein volksthümlichstes Stück, das Käthchen von Heilbronn, überall in einer fremden und - seien wir mild im Urtheil - unvortheilhaften Bearbeitung (aus Holbein's Feder) gegeben worden. Erst in den letzten Jahren wurde, und zwar gleichzeitig auf mehreren Bühnen, das Original in sein Recht wieder eingesetzt; eine Sühne für den Dichter, die dem Stück überall und entschieden genützt hat. Die Hermannsschlacht, [XIV/XV] der Prinz von Homburg treten unter dem Lichte, welches der jüngste deutsche Befreiungskrieg auf sie wirft, fast wie neue Dichtungen in den Vordergrund. Sogar die Familie Schroffenstein und Penthesilea, zwei für unnahbar gehaltene Stücke, haben sich, jene in Wien, diese in Berlin, auf die Bretter gewagt; allerdings bisher vereinzelt gebliebene Versuche, aber als bahnbrechend, als Stimmungszeichen bemerkenswerth. Noch einige tüchtige Schritte weiter in dieser Richtung, und dem deutschen Theater ist ein großer, ein ganzer Dichter wieder erobert worden, der ihm freilich niemals hätte verloren gehen sollen; der ihm auch eigentlich nicht verloren gegangen ist - weil es ihn sich nicht zu eigen zu machen verstand.

Seinen ernsten und großen Stücken ging unser Lustspiel in der Praxis voran; dagegen steht es mit der jetzigen restaurirenden Thätigkeit zurück. Mit jener Kraft der Trägheit, die zu den stärksten Motoren im Theater gehört, läßt man das Stück seit den funfzig Jahren, die es nun einmal "steht", stehen und gehen, wie es in Olim-Schmidt's Zeiten stand und ging. Ein und der andere berühmte Dramaturg hat seine Verbesserungen des Hamburger Codex darauf beschränkt, noch etwas mehr als Schmidt zu "streichen". Es giebt eben, jenseits und diesseits des Vorhangs, immer gute Leute und schlechte Musikanten genug, denen jedes Stück zu lang ist, die namentlich gegen das Enge hin in eine wahre Beschneidungs-Manie verfallen. Desungeachtet mein' ich, es hätte eben dies Kleinod unter Kleist's Werken, der reizende Niederländer, ein besseres Schicksal verdient, eine Bearbeitung von freierem Standpunkt aus, die Scenirung durch eine feinere Hand, als sie Schmidt besessen - unbeachtet seines doppelten Verdienstes um das Stück. Diese Thätigkeit des Text-Redacteurs und des Bühnen-Regisseurs, welche ich mir getrennt kaum zu denken vermag, wie sie denn auch wesentlich zusammengehört und nur gemeinschaftlich die lebendige Reproduction eines dramatischen Gedichts auf dem Theater vollbringen kann, ich möchte sie zuerst auf eine geschmackvolle Restauration des Originals gewendet sehen. Schmidt und seine Nachfolger haben nicht nur gekürzt, was ja nützlich, sogar nöthig gewesen. Nein, sie haben auch geändert, aus Eigenem zugesetzt, retouchirt. Unstreitig in der besten Absicht, vielleicht von ihrem Standpunkt aus mit einer gewissen Berechtigung, aber jedes Falls gegen das Interesse des Stücks und gegen die Intention des Dichters, der gerade dieses Stück, so klein es ist, in Composition, Zeichnung und Colorit mit besonderem Fleiße bis in alle Einzelheiten hinein ausgearbeitet hat. Da wird zum Beispiel der Teufel, wie er bei Kleist oft genug vorkommt, von Schmidt verbannt, Dorfrichter Adam's Hose, die am Ofen hängt, verschämt in eine Jacke verwandelt, und die so energische wie malerische Thierstück-Zeile: "Steht nicht der Esel wie ein Ochse dar?" mit Anwendung eines ganz unzutreffenden Bildes verballhornt in: "Steht nicht der Esel wie auf's Maul ge-

schlagen?" Ja zum Teufel, einen Esel schlägt man doch auf's Kreuz, nicht auf's Maul, selbst wenn er yaht. Frau Marthen's liebevoll ausmalende Schilderung des Krugs ist den wetteifernden Vandalen-Fäusten bald in diesem bald in jenem prächtigen Zuge zum Opfer gefallen. Veit Tümpel, Ruprecht's Vater, ward ganz und gar beiseitigt, auch wohl eine von den zwei Mägden des Richters, und der meldende Bediente. Dergleichen Nebenfiguren gehören aber zum Genrebild; sie wirken, nicht individuell, jedoch in und mit dem Ganzen und stören nur, wenn sie nicht da sind, durch den fühlbaren Abgang der Staffage, keineswegs in richtiger Verwendung und richtiger Vertheilung in der Gruppe. Um sie abzurunden, sollten er, in Ergänzung des Dichters, wie die Illustration zeigt, einige Zuschauer, wär's auch vom Gange aus durch die offene Thür hereinglotzend, das Bild des Volksgerichts, das man sich in den Niederlanden doch wohl öffentlich zu denken hat, vervollständigen. Den Schluß endlich, welchen Kleist fein und weise in der Perspective auf einen neuen Prozeß erfunden, Schmidt und seine Nachtreter verhunzen ihn durch ein jämmerliches Wortspiel und einen Klappreim, der zu dem Styl des Stückes paßt wie die Faust auf's Auge. [XV/XVI]

"Kommt Licht in das Gericht, will ich mich trösten;
Zerbricht dann jemals wieder Recht und Krug,
So sieht man doch, wer beides uns zerschlug,"

das lassen die Ueberkleisterer Frau Marthe sagen, während sie bei Kleist keineswegs getröstet, sondern "empfindlich" abgeht und mit einem beredten Blick auf den zerbrochenen Krug in ihrem Arm, dem Gerichtsrath, den sie um den Sitz der Regierung und die Gerichtstage in Utrecht befragt - wie ich mir's vorstelle, an der Thür noch einmal umkehrend - zuruft:

"Gut! auf die Woche stell' ich dort mich ein."

In diesen einzelnen Fällen wie im Ganzen wird eine sorgfältige Emendation des überlieferten Textes identisch sein mit der Herstellung des Originals. Darauf muß dieses, das Original, allerdings gekürzt werden, mit Schonung der einzelnen Eigenthümlichkeiten, aber zugleich mit einer so durchgreifenden Energie, daß die Dauer der Vorstellung wenig mehr als eine Stunde betrage. Die Aufgabe der Regie ist eine viel einfachere und leichtere. Sie wird ein niederländisches Zimmer, halb Bauernstube, halb Amtlocal, in charakteristischem Detail zusammenstellen. Das Jahr der Handlung braucht der Theaterzettel nicht zu präcisiren. Daß der rechtsgelahrte Dorfrichter Puffendorf erwähnt, läßt auf das Ende des siebzehnten Jahrhunderts schließen; ob aber in dieser Zeit das Stück spielt oder erst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, nach Professor Menzel's Auffassung und Durchführung, kann man dahingestellt sein lassen. Man folgt am Besten der Intention des Dichters, der fingirte Ortschaftsnamen gewählt und über all mehr generalisirt als spezifizirt hat.

Gelingt es, das Stück, wo es fehlt, heranzuziehen; wo es vorhanden ist, aufzufrischen, so geschieht dem Repertoire, dem Personal, dem Publikum ein Dienst. Dieses, das Publikum, wird mit der Zeit zu Kleist heranreifen, wenn die Bühne ihm gegenüber ihre Schuldigkeit thut, wie solches die Kritik und die Literatur, gleichfalls zögernd, gethan hat.

Franz Dingelstedt