

## Sachanalyse

Hanna Böckmann, Marlene Feger, Ruining Jia, Luise Manz, Chris Verfuß

### 1. Aufführungs- und Entstehungsgeschichte

Dass Heinrich von Kleists Lustspiel *Der zerbrochne Krug* einst zu einem der meistgespielten Dramen auf deutschen Bühnen und Klassiker der Schullektüre werden würde, war nach dessen Uraufführung wohl noch nicht abzusehen. Nach der gescheiterten Vollendung seiner Tragödie *Robert Guiskard* wandte sich Kleist erstmals der Gattung der Komödie zu (vgl. Fülleborn 2007: 69). Die Uraufführung von Kleists zweitem Drama am 2. März 1808 durch Goethe galt aufgrund seiner Länge und vermeintlichen Handlungsarmut in Weimar als Misserfolg und führte zum Bruch zwischen den beiden Dichtern. Daraufhin kürzte Kleist den letzten Auftritt seines Stücks, fügte das ursprüngliche Ende jedoch als *Variant* an. Noch 1808 in Kleists Zeitschrift *Phöbus* als Teilabdruck veröffentlicht, erschien es 1811 schließlich in Buchform (vgl. Schneider 2013: 33-34).

### 2. Zur Deutung der Komik in der Forschung

In der Kleistforschung wird Kleists Gerichtskomödie u.a. als „Prozess gegen eine einsinnig rationalistisch verstandene Aufklärung“ (ebd.: 36) diskutiert, „gegen die sie den Widerstand des Konkreten, Partikularen, Körperlichen mobilisiert“ (ebd.: 36). Dafür steht sinnbildlich die Figur des Dorfrichters Adam, der namentlich an den alttestamentarischen Erbsünder der Menschheit angelehnt ist und sich mit seinem, an Ödipus erinnernden, „Klumpfuß“ (Kleist 2024: V. 23) augenscheinlich wie ein „Teufel“ (ebd.: V. 1694) aufführt. Adam praktiziert den öffentlichen Missbrauch seines juristischen Amtes im provinziellen Huisum und entlarvt sich als von den neuen Justizreformen gänzlich unberührt, wenn er den Gerichtsrat zu Beginn fragt: „Befehlen Euer Gnaden den Proceß / Nach den Formalitäten, oder so, / Wie er in Huisum üblich ist, zu halten?“ (Ebd.: V. 566-568). Seinen eigentümlichen Protest „gegen abstrakte und lebensferne Normen“ (Schneider 2013: 36) der Aufklärung, wie letztere bei Kleist vom Gerichtsrat

Walter verkörpert werden, der im Namen des „Obertribunal[s] [...] [d]ie Rechtspfleg' auf dem platten Land verbessern [will]“ (Kleist 2024: V. 297-298), zählt Schneider dabei zum Kern der komischen Gattung an sich. Kleist spitze diese Komik allerdings noch weiter zu, wenn er zusätzlich auf jene literarischen und religiösen Bezüge (Ödipus, Adam und Eva, Teufelsmotiv) zurückgreift und das Justizwesen der Moderne reflektiert. So lässt er das Stück den „historischen Konflikt zwischen einer alten, personal und lokal orientierten, und einer neuen, rationalisierten und vereinheitlichten Rechtsordnung“ (Schneider 2013: 36) erzählen. Schon Delbrück betonte in seiner Arbeit über *Kleists Weg zur Komödie* (1974) die derbe Komik des Stücks, die in der „dörflichen Szenerie und in der Sprache seiner Figuren angelegt“ (vgl. Delbrück 1974: 1-2) sei, Schmidt benennt die Depotenzierung sowohl der Figuren als auch des Settings – darunter fällt wohl auch die Tatsache, dass die Gerichtsstube zugleich das Schlafzimmer des Richters ist – gegenüber der Vorlage *Ödipus* als „Grundoperation“ des Komischen im *Krug* (Schmidt 2003: 67). Versucht man in diesem Zusammenhang die Komik im Stück näher aufzuschlüsseln, lassen sich laut dem *Metzler-Lexikon für Literatur- und Kulturtheorie* drei Unterarten des Komischen feststellen, die in der Folge anhand von Kleists Lustspiel diskutiert werden sollen (vgl. Müller 2013: 383-384).

### 3. Komiktheorie

Als „[...] komisch bezeichnet man eine Handlung bzw. Situation, eine Figur bzw. Person oder eine sprachliche Äußerung, die zum Lachen reizt. K[omik] bedarf weder eines textuellen Mediums noch eines literar[ischen] Kontextes, ist jedoch Charakteristikum verschiedener literar[ischer] Gattungen (v. a. der Komödie).“ (Müller 2013: 383) Insofern ist die Komik fester Bestandteil der Komödie, jener „Ort, wo über Stürze ohne Legitimation gelacht werden darf“ (Pusse 2013: 344). Sie ist „das Genre ohne Mitleid, das am wenigsten auf identifizierendes Lesen abzielt“ (ebd.: 344). Die drei klassischen Komiktheorien nennen als Hauptgrund für das Lachen dabei ein Überlegenheitsgefühl bzw. Erleichterung (Überlegenheitstheorie), die „Befreiung von moralischen und

rationalen Kontrollanstrengungen“ (Kindt 2017: 3) sowie die Überraschung über Unvermutetes und Unpassendes (Inkongruenztheorie). Letztere bildet auch heute noch eine wesentliche Grundlage der meisten modernen Komiktheorien (ebd.), beispielsweise wenn die Inkongruenz als „Schema-Konflikt“ bzw. als Abweichung von bekannten Skripts gefasst wird (ebd.: 5). Das Wissen um Normen ist somit auch eine Voraussetzung für das Verständnis von Komik.

Nach Müller wird bei der „Analyse komischer Effekte [...] zwischen mehreren Ebenen unterschieden“ (Müller 2013: 383): der „Sprach-, Figuren- und Situations- bzw. Handlungskomik“ (ebd.: 383). So umfasse die *Sprachkomik* „potenziell komisch wirkende Stilmittel“ (ebd.: 384) in literarischen Texten. Man denke etwa an witzige Wortspiele, Mehrdeutigkeiten, unerwartete Abweichungen von der gewohnten Sprache, Metaphern, Übertreibungen, Beleidigungen oder skurrile Vergleiche. Die *Figurenkomik* hingegen „entsteht auf der Basis der bes[onderen] Physiognomie oder der Charaktereigenschaften einer meist auf wenige Merkmale reduzierten, typisierten Figur, die durch Aussehen oder Verhalten von der Norm abweicht und mit der sich der Rezipient nicht identifizieren darf“ (ebd.: 384). Bei der *Situationskomik* schließlich „wird das Individuum von außen dominiert. Diese Form der Fremdbestimmtheit, die dem Subjekt im Moment des Handelns nicht bewusst ist, zieht das Scheitern der Handlung nach sich, deren Ergebnis nun das Gegenteil der urspr[ünglichen] Handlungsabsicht des Individuums darstellt.“ (Ebd.: 384).

#### 4. Zur Analyse der Komik im *Krug*

Die Komik im *Krug*, darin ist sich die Forschung weitgehend einig, liegt einerseits in der Grundsituation der Gerichtsverhandlung, andererseits in der Sprache, insbesondere in Adams virtuosen Lügen.

#### 4.1 Situationskomik

Die Tatsache, dass Adam über sich selbst zu Gericht sitzt und durch seine Vertuschungsversuche letztendlich zur Enthüllung seiner Schuld beiträgt, stellt den Grundstein der Komik im *Krug* dar. Gerade durch den Wissensvorsprung der Leser\*innen (insbesondere bei den zweiten Lesen) bekommen die meisten Aussagen Adams wie auch die zahlreichen Anspielungen Lichts einen amüsanten doppelten Boden. Hierbei kann sowohl mit als auch über Adam gelacht werden. Dem Lachen ausgesetzt ist er, weil Lichts Wissen bzw. sein Verdacht den Richter immer wieder zu neuen Ausflüchten nötigt, mit ihm lachen wir ob der Sprachgewalt und dem Einfallsreichtum, mit dem Adam sich immer wieder neue Ausreden einfallen lässt (Greiner 1992: 82). Bezeichnend für sowohl die Detailliertheit als auch die Dreistigkeit seiner Ausflüchte ist beispielsweise die Beschreibung der Katzenjungen, die die Katze in der verschwundenen Perücke zur Welt gebracht haben soll, die darin gipfelt, dass er Licht eins der Jungen anbietet – eine geradezu unverschämte risikoreiche Lüge (vgl. V. 242-248).

Als weitere Beispiele für komische Situationen lassen sich im Lustspiel also insbesondere jene Momente zählen, in denen sich Richter Adam anhand von absurden Ausflüchten aus seiner Verantwortung stehlen und den Gerichtstag verschieben will (vgl. V. 183-186), er Walter mittels Alkohol und „Kuhkäse, Schinken, Butter, Würste, Flaschen“ (V. 194) zu bestechen versucht, sich juristische Fehlgriffe leistet (vgl. 606-610) oder einen „Vergleich“ (V. 1074) fordert. Immer wieder können die Leser\*innen Adam dabei zuschauen, wie er aus seiner professionellen Rolle fällt, worauf auch schon die Requisite seiner anfangs seltsam eingebüßten Perücke (vgl. V. 1482) hinweist. Richter Adam ist offenbar nicht fähig, sein öffentliches Amt „nach den gesetzlichen Formalitäten“ (V. 569) des Landes zu führen, die Walter von ihm als Dorfrichter erwartet. Immer wieder muss er sich erkundigen, wie der Prozess denn überhaupt zu führen sei (vgl. V. 539; V. 555-556; V. 566-567).

Hierbei wird ständig vom Skript ‚Gerichtsverhandlung‘, eigentlich eine ernste Angelegenheit, abgewichen, was ebenfalls zur Komik beiträgt (Fülleborn 2007: 81). Insgesamt haben wir es also mit einer komödientypischen ‚verkehrten Welt‘ zu tun (Schmidt 2003: 67). Wichtig zu betonen im Kontext dieser Beispiele ist, dass das von Adam intendierte Ergebnis seiner Handlungen stets mit dem tatsächlich Erreichten kollidiert. Je tiefer er sich also in seine Ausreden flüchtet, umso eher wird allen Beteiligten (inkl. den Leser\*innen) Folgendes klar (vgl. V. 820-824):

**Walter.**

Von eurer Aufführung, Herr Richter Adam,  
Weiß ich nicht, was ich denken soll. Wenn ihr selbst  
Den Krug zerschlagen hättet, könntet ihr  
Von euch ab den Verdacht nicht eifriger  
Hinwälzen auf den jungen Mann, als jetzt.

#### 4.2. Sprachkomik

Es verwundert bei einem Lustspiel von Heinrich von Kleist nicht, dass seine Komik entscheidend mit dem Umgang von Sprache zu tun hat. Zum einen bringt *Der zerbrochne Krug* als analytisches Drama (vgl. Schneider 2013: 34) bereits in der Vergangenheit liegende Ereignisse überhaupt erst über das Medium der Sprache auf die Bühne bzw. vor den Richter. Die (komische) Handlung vollzieht sich hauptsächlich im Akt einer sprachlichen Wiedergabe, und so kommt es gerade in Bezug auf die Körperkomik zu „Slapstick als Effekt der Mauerschau“ (Boyken 2018: 466), wie beispielsweise Adams Beschreibung seines Ringens mit dem Ziegenbock (V. 50-61), Ruprechts Kampf mit dem Eindringling (V. 962-1033) oder Adams Flucht am Ende des Stückes. Andererseits wird Kleist in der Forschung immer wieder als Autor diskutiert, bei dem „der Wunsch nach zwischenmenschlicher Verständigung leidvoll an der Sprache scheitert“ (Bartl 2013: 363). Dieses Scheitern nun, das zum Leidwesen der Figuren beiträgt, dient dem / der Leser\*in der Komödie gleichwohl zur amüsanten Unterhaltung. Dies machen immer wieder Momente von Verwirrung, scheiternder Kommunikation und Missverständnisse

im Stück deutlich, die zur komischen Handlung beitragen. Exemplarisch dafür steht etwa zu Beginn das Gespräch des Dorfrichters Adam mit seinem Schreiber Licht und dem Diener des Gerichtsrats Walter (vgl. Kleist 2024: V. 201-212).

Hier entsteht das Komische nicht allein aufgrund des grotesken Kontrasts von Adams Monolog über seinen „geschundne[n] Fuß“ (V. 204) und den zeitgleichen Dialog von Licht und dem Bedienten über Walters Verkehrsunfall, der zur Verstauchung von dessen Hand (vgl. V. 207) führte. Es ist auch die sprachliche Nähe zwischen dem ‚Deichselbruch‘ der Kutsche und jenem von Adam herbeigesehnten ‚Halsbruch‘ Walters (V. 208), die hier ins Gewicht fallen. Insbesondere wenn im Anschluss die sprachliche Verwechslung des Doktors ‚Schmidt‘ mit dem sich um die Deichsel kümmernden ‚Schmied‘ die Komik weiter potenziert. Hinzu kommt außerdem das schnelle Tempo des Wortwechsels: „Was? / Ihr meint, der Doctor. / Was? / Für die Deichsel? / Ach, was! Für die Hand“ (V. 209-211). Kein Wunder, dass die „schleppende Darstellung“, „rezitierende Sprechweise“ und „Feierlichkeit und Ruhe“ (Buchtenkirch zitiert in Kleist 2024: 270) der Uraufführung nicht gerade für Heiterkeit gesorgt haben.

Insgesamt fallen in Bezug auf die Sprachkomik im Stück durchweg skurrile Metaphern und (Tier-)Vergleiche auf: ob gravitatische Eisbären (vgl. V. 158), liederliche Hunde (vgl. V. 119), „pips‘ge“ (V. 838) Perlhühner, „klotz‘ge[]“ Pferdefüße (vgl. V. 1719) oder schneezerwühlende Säue (vgl. V. 1723-1724). Eben solcher derben Zuschreibungen bedienen sich der Dorfrichter Adam und sein Schreiber bereits im ersten Auftritt (vgl. V. 1-162). Neben der auffälligen Despektierlichkeit, mit der Licht hier gleich zu Beginn seinen Vorgesetzten behandelt, wenn er dessen Gesicht als „[a]bscheulich!“ (V. 34) und „ein Gräul zu sehn“ (V. 36) beschreibt, neigt er überdies zu Übertreibungen: „Ein Stück fehlt von der Wange, / Wie groß? Nicht ohne Waage kann ich’s schätzen.“ Es ist eben diese bildreiche, im fünfhebigen Jambus vorgetragene, derbe Rede, die zum Lachen reizt, insbesondere bei Leser\*innen, die wissen, dass Adam womöglich gar nicht seinem eigenen Bett (vgl. V. 17) entstiegen ist.

### 4.3. Figurenkomik

Drittens tragen schließlich auch äußere Merkmale des Dorfrichters zur Komik des Stücks bei. Abgesehen von den schon erwähnten Wunden an seinem Kopf und jenen tierischen Vergleichen fällt hierunter vor allem sein missgestalteter „Klumpfuß“ (V. 25), „[d]er ohnhin schwer den Weg der Sünde wandelt“ (V. 24) und „sich [eh’r] auf’s Schlüpfrige [wagt]“ (V. 29), wie Licht es ausdrückt, der den Fuß sogleich mit dem vermeintlichen Fall aus dem Bett in Verbindung bringt. In diesem Zusammenhang tun sich, wie eingangs erwähnt, zwei weitere Vergleiche auf: auf den Sündenfall des biblischen Adams wie auch auf die antike Tragödienfigur des Ödipus. Es ist insbesondere die Zeugenaussage der Frau Brigitte gegen Ende des Stücks, die dieses auffällige Merkmal Adams auf die Spitze treibt, wenn sie den an ihr vorbeihuschenden kahlköpfigen „Kerl“ (V. 1685) mit dem „Teufel“ (V. 1693) persönlich gleichsetzt, da sie „weiß, was ich gesehen und gerochen“ (V. 1694). Zur Komik trägt hier nicht nur Brigittes verschwörerischer Aberglaube (vgl. V. 1721-1727) und die angewandte Fäkalien Sprache (vgl. V. 1771-1773) bei, sondern insbesondere der Umstand, dass jener „mißgeschaffne“ (V. 1810) Fuß Adams die Spur schließlich auf den wahren Täter lenkt und insofern also ein wichtiges Distinktionsmerkmal im juristischen Prozess ausmacht. Für die Komödie typisch trägt die körperliche Versehrtheit Adams damit augenscheinlich dazu bei, dass sich die Leser\*innen gerade *nicht* mit ihm identifizieren sollen (vgl. Pusse 2013: 344), sondern in ihm jenes gegen die Aufklärung gerichtete Potenzial des Textes erblicken, auf das auch Schneider hingewiesen hat (vgl. Schneider 2013: 36). Weitere Referenzen zu typischem Komödienpersonal und -konstellationen sind Eve und Ruprecht als Liebespaar, dessen Beziehung zunächst in Gefahr scheint und mit dessen Hochzeit (oder zumindest dem Ausblick auf dieselbe) das Drama endet, oder Licht als intriganter Untergebener, der seinen Herrn in Bedrängnis bringt und so zum Fortschreiten der Handlung beiträgt (vgl. Kablitz 2023: 241).

## 5. Fazit und Ausblick

Insgesamt wird deutlich, dass ein schärferer Blick auf die komischen Strukturen im Drama das Verständnis für die Machart des Textes und die Handlungsmotive der Figuren vertieft. Sprach-, Situations- und Figurenkomik treten auch bei Kleist nicht völlig isoliert voneinander auf, sondern können in Abhängigkeit zueinander geraten und ihren komischen Effekt gegenseitig verstärken. Auffällig ist, dass sie im *Zerbrochnen Krug* in fast allen Fällen an die Figur Adams gebunden sind, der im Zentrum der Handlung steht und in seiner Funktion als Dorfrichter sowie als Teil einer öffentlichen Institution eine Machtposition verantwortet. ‚Komisch‘ für die Leser\*innen sind dabei vor allem die Momente, in denen Adam seine Vormachtstellung missbräuchlich für sich auszunutzen versucht, jedoch aufgrund von sprachlicher Misskommunikation, mangelndem Fachwissen und komischer Tollpatschigkeit sowie auffälligen körperlichen Merkmalen zunehmend ins Blickfeld der Justiz gerät. Unbeantwortet bleibt in diesem Zusammenhang die Frage, ob Adams Amtsmissbrauch überhaupt ein Lachen der Leser\*innen rechtfertigt. Immerhin könnte man die Behandlung Eves durch den Dorfrichter als einen „MeToo“-Fall werten, der entscheidend das Misstrauen in öffentliche Institutionen schürt (vgl. V. 709-711). Greiner bemerkt in diesem Sinne, dass sich die Komik über „einer abgründigen Erfahrung [der] (weiblichen) Hauptfigur“ (Greiner 2017: 196) entwickelt. Während Fülleborn mögliche tragische Elemente über Parallelen zu Sophokles’ *Ödipus* herleitet und das Stück als eines, welches „mit allen Mitteln von der Tragödie fortstrebt“ (Fülleborn 2007: 75), charakterisiert, zeigt Greiner, dass das ernste Potenzial des Kruges in seiner Handlung und seiner zentralen Frauenfigur, deren Schlussrede in den Varianten verschoben wurde, liegt. Wie komisch der *Krug* nun ist, wird letztendlich immer ein Stück weit von seiner Inszenierung abhängen.

## **Bibliografie:**

### ***Primärliteratur***

Kleist, Heinrich von (2024): *Der zerbrochne Krug* [1811]. In: Bernd Hamacher (Hg.): Studienausgabe. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Alexander Košenina. Stuttgart.

### ***Sekundärliteratur***

- Bartl, Andrea (2013): Sprache. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar, S. 361-363.
- Boyken, Thomas (2018): Der Nebentext eines Lesedramas. Sprecherbezeichnung und Komik in Kleists "Der zerbrochne Krug". In: Hauptsache Nebentext. Stuttgart, S. 463-480.
- Delbrück, Hansgerd (1974): Kleists Weg zur Komödie. Untersuchungen zur Stellung des "Zerbrochne Krugs" in einer Typologie des Lustspiels (=Richard Brinkmann/Friedrich Sengle/Klaus Ziegler (Hg.): Studien zur deutschen Literatur. Bd. 38). Tübingen.
- Fülleborn, Ulrich (2007): Das Gelingen der Komödie: ‚Der zerbrochne Krug‘. In: Ders.: Die frühen Dramen Heinrich von Kleists. München, S. 69-94.
- Greiner, Bernhard (1992): Gerichtstag des Lachens am "Morgen danach": die Komödie Kleists. In: Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen, S. 174-191.
- Greiner, Bernhard (2017): Komödie vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. In: Uwe Wirth (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, S. 189-198.
- Kindt, Tom (2017): Komik. In: Uwe Wirth (Hg.) Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, S. 2-6.
- Müller, Beate (2013): Komik und Komiktheorien. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar, S. 383-384.
- Pusse, Tina-Karen (2013): Lachen. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar, S. 342-344.

Schmidt, Jochen (2003): Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche. Darmstadt.

Schneider, Helmut J. (2013): Der zerbrochne Krug. In: Ingo Breuer (Hg.): Kleist Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar, S. 33-41.