Literaturwissenschaft

Chris Rauseo

Universität Valenciennes, Valenciennes

DOI: 10.19195/0435-5865.142.1

Kleists Revisor. *Der zerbrochne Krug* zwischen Friedrich II. und Adolph Menzel

Im Zeitalter vor dem Triumph der Performance-Ästhetik gehörte die Einteilung von Bühnenwerken in „Lesestücke“ und „Spielstücke“ zu den geläufigsten Praktiken der Rezensenten. Auch Deutschlands bedeutendster Theaterkritiker zwischen Lessing und Alfred Kerr – Theodor Fontane – bediente sich gern dieser Kategorisierung, um die eigentliche Beschaffenheit einzelner Stücke zu bestimmen. Widersprüche in der eigenen Beurteilung nahm er dabei, wie so oft, unbekümmert in Kauf. Nach seiner (auffallend späten) ersten Begegnung mit Kleists *Zerbrochnem Krug* 1872 schrieb er: „Das Stück ist wahrscheinlich ein Spielstück. Die Lektüre, wenn ich nicht gewußt hätte: Dies ist der berühmte *Zerbrochne Krug*, würde mich nicht enthusiastisiert haben. Ich hätte ihm auch schwerlich einen großen Bühnenerfolg prognostiziert“.¹

14 Jahre später, in der Besprechung einer Aufführung 1886 in Berlin, hieß es dagegen:

[*Der zerbrochne Krug*] machte den Eindruck, den er, von der Bühne her, von jeher auf mich gemacht hat: man wird seiner nicht recht froh. Es ist ein Lesestück. Da bewundert man die Kunst des Aufbaus, die Konsequenz der Durchführung, die Schärfe der Sprache, vor allem ihre Knappheit, und was Häßliches mit darunter läuft, wird einem – pardon für den Ausdruck – wenigstens nicht direkt unter die Nase gestoßen. Hat man dieses Greuel von Dorfrichter aber dreiviertel Stunde lang beinahe auf Handhöhe vor sich, sieht man ihn sich die gequetschte Wade gemächlich verbinden, und wird man unausgesetzt zum Augen- und Ohrenzeugen seiner Brutalitäten, Lügen und Pfiffigkeiten [...], so wird man der unbestreitbaren und beinahe grandiosen Vorzüge des Stückes, nämlich seiner Charakteristik und seiner Ökonomie, nicht recht froh.²

¹ Theodor Fontane, *Ach, es ist schlimm mit den Dichtern. Über Literatur, Autoren und das Publikum*, Berlin 1999, S. 102.

² Theodor Fontane, *Die Saison hat glänzend begonnen. Theaterkritiken*, Berlin 1998, S. 76.

Zu den zahlreichen Vorzügen des Katalogs, der 2016 im Rahmen einer Ausstellung im Kleist-Museum (Frankfurt an der Oder) veröffentlicht wurde,³ zählt der Beweis, dass Kleists Komödie sowohl Lesestück als auch Spielstück ist, und dies in jeweils überaus charakteristischer Gestalt. Denn einerseits: in den 34 Illustrationen, die Adolph Menzel für eine Neuausgabe des Werkes 1877 anfertigte, wird die Aufmerksamkeit des Lesers wiederholt auf Vorkommnisse gelenkt, die zur Handlung zwar gehören, doch auf der Bühne nicht darzustellen wären. Durch Menzels bildliche Beschwörungen entstehen vor den Augen des Lesers Ereignisse, die er im Theater nur durch Erzählungen und Berichte kennt und die teilweise keine wahrhaften Begebenheiten wiedergeben, sondern Träume, Trugbilder und verlogene Erfindungen des Dorfrichters Adam. Menzels *Krug* also: ein Lesestück, in dem das zum Bild gewordene Wort kaum weniger zählt als die Taten und Worte der Figuren auf der Bühne. Es fehlt nicht viel, und man würde diese Version zu einem „spectacle dans un fauteuil“ deklarieren, zu einem Schauspiel also (wie man in Frankreich mit Alfred de Musset sagt), dem man im heimischen Wohnzimmer sessel beiwohnt; vielleicht spräche man gar von einem „théâtre intérieur“, wofür allein das innere Auge genügt. Aber andererseits und in nicht minderem Maß hebt die Menzelsche Vergegenwärtigung von Kleists szenischer Folge immer wieder hervor, wie sehr der *Krug* ein Stück zum Spielen, ein Fest der Schauspieler ist in einem Rahmen, der schon von den Dimensionen, der Anordnung und der Einrichtung her an nichts so sehr wie an eine Schaubühne erinnert. Hinzu kommt, dass sogar die „Umrahmung“ der Kleist-Bilder bei Menzel diese als Teil einer Aufführung erkennbar macht und mit Augenzwinkern auf die Theatralität und Artifizialität der geschilderten Geschehnisse hinweist. Am Anfang der Bilderfolge sehen wir das Publikum, wie es von der Straße ins Theater hineinströmt und sich an der Theaterkasse sammelt – um danach im Zuschauerraum allmählich Platz zu nehmen vor einem Vorhang, auf dem allerdings nicht die Falten des Stoffes, sondern eine fein gezeichnete Liste der im Stück gleich auftretenden Personen zu sehen ist mitsamt der Ortsangabe der Handlung („Die Handlung spielt in einem niederländischen Dorfe bei Utrecht“). Auch das letzte Bild von Menzel unterstreicht das Spielhafte des soeben zu Ende gegangenen Bühnenwerks: die Schauspieler nehmen den Schlussbeifall entgegen, noch in Kostümen und auch mit den Gebärden ihrer Rollen, doch schon nicht mehr mit diesen identisch. Nichts lag dem Maler Menzel ferner als eine unsichtbare Bühne; hier stattet er aus, hier führt er Regie.

Lauter Selbstverständlichkeiten, möchte man meinen. Aber das Bühnenmäßige an Menzels „Spielstück“ hat eine andere, für den bildenden Künstler weitaus wichtigere und evidente Quelle. Ohne fremde Anregungen kam die deutsche Malerei – spätestens nach der Dürer-, Cranach- und Holbeinzeit – nicht mehr aus. Im Gegensatz zu Italien, Spanien, Frankreich und den Nord- und Südniederländern

³ *Nur ich und Kleist reden. Adolph Menzel illustriert den Zerbrochenen Krug*, hg. v. Claudia Czok und Anette Handke, Berlin 2016.

ließ Deutschlands visuelles Erbe eine autarke Ernährung über Generationen hinweg nicht zu. Menzel wusste sich zu helfen; nach Jahren produktiven Umgangs mit Preußens Vergangenheit brachte er dank seines autonomen aber aufnahmebereiten Blickes Richtung Paris die Modernität in die deutsche Malerei.⁴ Unberücksichtigt war aber eine andere Nachbarschaft geblieben, nämlich die zu Flandern und zu Holland. Vieles spricht dafür, dass Menzels *Krug*-Bilder ihre Entstehung hauptsächlich dem Ort zu verdanken haben, an dem Kleists Dorfrichter auf seine Art Recht erteilt („Ich kann Recht so jetzt, jetzo so ertheilen“).⁵

Wir sind bei Kleist ja nicht in Preußen, sondern in Holland im Dorfe Huisum; dort, und nicht etwa auf dem Lande in Brandenburg wird eine Handlung über Gesetz und Gerechtigkeit durchgeführt. Selbst wenn, wie häufig bei Kleist, Urpreußisches auch in der Fremde durchscheint – bei Menzel nimmt der „Leser“ der Bilderfolge an einem Fest des Bäuerlich-Niederländischen teil. Es handelt sich um den Ertrag einer Studienreise, die der Künstler 1876 durch Holland unternahm, nachdem er den Illustrations-Auftrag für den *Krug* erhalten hatte.⁶ Niederländische Bilder des 17. Jahrhunderts (der Zeit der Handlung bei Kleist) studieren sowie zeitgenössische holländische Figuren und Interieurs skizzieren: so der Zweck der Reise. Beides – die alten Bilder und das nach dem Leben Festgehaltene – sind in die *Krug*-Illustrationen eingeflossen. Was im Fall von Kleists *Krug* besonders passend erscheint: stand doch am Anfang der Redaktion seiner Komödie ein Bild („La Cruche cassée“), das zwar aus Frankreich kam, das er aber für das Werk eines „niederländischen Meisters“ hielt.⁷ Bereits vor Beginn der Niederschrift bestand also die Absicht, einige Szenen in der Art von Teniers⁸ aus dem niederländischen Bauernmilieu auf die Bühne zu übertragen und die darin angedeuteten Handlungen zu vervollständigen. Menzels Ehrgeiz zielte auf die umgekehrte Richtung: Kleists Theaterstück in der Welt der niederländischen Genre-Malerei fest anzusiedeln mit einer Robustheit, welche die gut 200 verflossenen Jahre zwischen den derben Darstellungen aus Hollands Goldenem Zeitalter und Menzels gelungenen Wiederbelebungsversuchen derselben vergessen macht.⁹

⁴ Hierzu vor allem das 5. Kapitel („Der Abschied von der Historienmalerei: Königgrätz und Paris“) von Werner Busch, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015, S. 171–217.

⁵ Heinrich von Kleist: *Der zerbrochne Krug. Studienausgabe*, Stuttgart 2011, S. 34 (7. Auftritt, V. 635).

⁶ Hierzu der Aufsatz von Claudia Czok im Menzel / Kleist-Katalog (s. Fußnote 3), „Zeichnen in Amsterdam, Fotografieren in Berlin. Die Menzelschen *Krug*-Bücher 1876/79“, S. 21–64.

⁷ Vorrede zur Handschrift des Stückes; s. Kleist, *Der zerbrochne Krug* (Fußnote 5), S. 109.

⁸ Brief an Friedrich de la Motte Fouqué vom 25.4.1811: Kleist, *Sämtliche Briefe*, Stuttgart 1999, S. 478.

⁹ Im Aufsatz von Claudia Czok (s. Fußnote 6) steht idealtypisch hierfür das Bild von H.M. Sorgh, *Bauernschlägerei in der Kneipe* aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Das Werk wurde von der Berliner Gemäldegalerie 1863 erworben, weshalb vorausgesetzt werden kann, dass Menzel es kannte (S. 24).

In seinem Lustspiel aus Holland verlässt aber Kleist gelegentlich den angegebenen Schauplatz. Er transponiert – bewusst oder unbewusst – überaus aktuelle Elemente des preußischen Staatswesens in die Niederlande des 17. Jahrhunderts. Ähnliches ist natürlich jedem Kleist-Kenner aus Werken wie dem *Erdbeben in Chile*, *Penthesilea* und der *Marquise von O...* vertraut. Hier sind aber die Übertragungen präziser und gezielter. Zu nennen wäre zunächst die Frage, welche Art und welches Ausmaß von Wehrpflicht der Staat von seinen Einwohnern verlangen darf; wegen des bevorstehenden Wehrdienstes des jungen Bauern Ruprecht liegt gerade diese Frage der ganzen Komödie zugrunde: „Damit steht dieses Lustspiel mitten in der zeitgenössischen Diskussion um die Wehrpflicht. In der Gerichtsstube eines niederländischen Dorfes werden die Probleme Preußens im Jahr 1805/06 verhandelt“.¹⁰

Die Revision von Adams Amtsführung sowie die Art von Strafe, die er am Ende des Stückes zu erwarten hat, wäre in der Gestalt nicht denkbar ohne Rückblick auf die Auswirkungen des Allgemeinen Landrechts von 1794 in Preußen: „Es ist das erste Gesetzbuch, das Strafen für Staatsdiener, also auch für pflichtwidrige Justizbeamte, genauestens auflistet“.¹¹ Weiter ausholend, aber in den Auseinandersetzungen zwischen dem Gerichtsrat und dem Richter immer noch unterschwellig vorhanden, ist der bereits unter Friedrich II. einsetzende Wandel von mündlich formulierter, auf lokaler Überlieferung beruhender Rechtsprechung (so möchte Adam seine Urteile verstanden sehen) zu der von Walter geforderten „Reinigung des Gerichtsverfahrens von der Unmittelbarkeit und Unvorhersehbarkeit des oralen Austausches zwischen Ankläger und Angeklagtem, die Umstellung von rhetorischer Konfrontation auf evidentielle Argumentationsformen und genaue schriftliche Fixierung des Vorgangs“.¹² Zuletzt darf man auch ein gewiss eher allgemein-deutsches denn spezifisch preußisches Element im *Krug* erwähnen, das Kleist über die holländische Grenze nach Huisum schmuggelt: die beiden Feinschmecker Adam und Walter sind offensichtlich vor allem den Erzeugnissen der deutschen Küche zugetan. Mit dem Danziger Goldwasser fängt es an (5. Auftritt, Vers 400):

Um mehr deutsche als holländische Spezialitäten handelt es sich auch bei der Braunschweiger Wurst (V. 399), der pommerschen Räuchergans (1427), dem Wein ‚von unserm Rhein‘ (1422), dem Niersteiner und dem Oppenheimer (1509): „Was Adam ißt und trinkt, gehört samt und sonders nach Deutschland“ (de Leeuwe).¹³

Es handelt sich freilich hierbei um ein Kuriosum, das ohne Einfluss auf die Handlung bleibt, das aber zugleich nicht untypisch ist für die auffallende Relativi-

¹⁰ Jens Bisky, *Kleist*, Berlin 2007, S. 313.

¹¹ Günther Blamberger, *Heinrich von Kleist*, Frankfurt am Main 2011, S. 261.

¹² David E. Wellberry, „Der zerbrochne Krug. Das Spiel der Geschlechterdifferenz“: *Interpretation. Kleists Dramen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 19.

¹³ *Erläuterungen und Dokumente: Heinrich von Kleist, Der zerbrochne Krug*, hg. von Helmut Sembner, Stuttgart 1982, S. 13.

tät allen Lokalkolorits in denjenigen von Kleists Werken, welche nicht in dessen preußisch-märkischer Heimat spielen.

In den Bildenden Künsten verkörpert nun Menzel wie kein zweiter das „Preußisch-Märkische“. Das hat auch sein in Sachen Preußen schriftstellerisches Pendant Theodor Fontane auf besonders raffinierte Weise im Huldigungsgedicht zu Menzels 70. Geburtstag im Dezember 1885 hervorgehoben. Der Titel des Gedichts lautet: „Auf der Treppe von Sanssouci“ – und dort begegnet der Dichter dem Schatten des Alten Fritz. Erschrocken will er umkehren: „doch sein Auge,/Das Fritzen-Auge bannte mich zur Stelle“.¹⁴ Der König will vom Dichter wissen, wer denn dieser Menzel sei, von dem in seinem Preußen so viel Aufhebens gemacht wird. Die Antwort ist nicht leicht, weil, so der um umfassende Auskunft bemühte Dichter, Menzel vieles, gar alles sei: „Die ganze Arche Noäh, Tier und Menschen“. Alles eben wird zum Gegenstand seiner Kunst. Doch bei aller Universalität dieses Malers – einen Schwerpunkt habe er doch: „Am liebsten aber gibt die Welt er wieder,/Die Fritzen-Welt, auf der wir just hier stehn!“¹⁵

Dass Menzels Verhältnis zu Preußen im Laufe eines 90-jährigen Lebens so viele Brüche und Risse wie bei Fontane erahnen lässt, verschweigt dieser wohlweislich in seinem öffentlichen Geburtstagsgruß. Doch dass Friedrich wie niemand sonst so massiv präsent sei in Menzels Kunst, steht außer Frage. Den Anfang bilden natürlich die 378 Holzschnitte Menzels zur hagiographischen *Geschichte Friedrichs des Großen* von Franz Kugler, die 1842 erschien und deren außerordentlich nuancierte Bebilderung den jungen Künstler mehr als zwei Jahre lang voll in Anspruch nahm.¹⁶ Danach entstanden, eins nach dem anderen über Jahre hinweg, die Friedrich-Gemälde, deren Ausdrucksreichtum den preußischen Königshof – den eigentlich naheliegenden Abnehmer dieser Bilder – oft genug verunsicherte, gar explizit beunruhigte.¹⁷ Als Menzel nun Kleist – Preußens ersten Dichter, der aber wie Menzel der preußischen Obrigkeit niemals ganz geheuer war – zum ersten und einzigen Mal 1876–77 illustrieren sollte, lag seine Friedrich-Zeit, lagen seine Friedrich-Bilder bereits hinter ihm. Der König hätte ohnehin keinen rechten Platz in den Szenen aus einem niederländischen Dorf des späten 17. Jahrhunderts. Dennoch ist er da. Denn nicht nur Kleist überträgt Preußisches ins Nachbarland – sein Illustrator tut es auch, auf eine ihm gemäße Weise: diskret, und auch ein wenig hinterlistig.

In den Menzelschen *Krug*-Illustrationen gibt es ein Bild jeweils am Anfang und am Ende eines jeden Auftritts – egal wie kurz oder lang dieser auch ist. Wer die Lektüre des ersten Auftritts soeben beendet hat, weiß nur, dass in den Dörfern bei Utrecht ein Revisor unterwegs ist, der dort die Rechtsprechung und die Ge-

¹⁴ Theodor Fontane: *Gedichte*, Stuttgart 1998, S. 51.

¹⁵ Ebd., S. 52–53.

¹⁶ Hierzu Busch (s. Fußnote 4), S. 61–85 („Menzels Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*“).

¹⁷ Ebd., S. 129–169 („Menzel als Historienmaler: die Friedrich-Bilder“).

richtskassen prüft und der gerade in einer Ortschaft so rigoros ans Werk ging, dass der von ihm unter Arrest gestellte Dorfrichter versuchte, sich aufzuhängen. Die Kunde vom sich nähernden Revisor ist dem Dorfrichter Adam zu diesem Zeitpunkt von seinem Schreiber Licht bereits mitgeteilt worden; der Leser hat schon jetzt verstanden, dass insbesondere Adam allen Anlass hätte, sich vor der Untersuchung zu fürchten. Wie aber der Gerichtsrat Walter aussieht; wie er sich kleidet; ob er die kurze Strecke zu Fuß macht, die ihn noch von Adams Gerichtsstube trennt: davon weiß der Leser vorläufig nichts. Doch in der Menzel-Ausgabe des *Krugs* sieht er am Schluss dieses ersten Auftritts eine Figur, die er zwangsläufig für den strengen Gerichtsrat auf dem Weg zu Adam halten muss.

Abb. 1. W. Hecht nach Adolph Menzel: Der Bediente kommt, Holzstich von 1877, Kleist-Museum Frankfurt (Oder)

Zu Beginn des zweiten Auftritts ist es jedoch jemand anderes, der in die Gerichtsstube Adams eintritt: nicht der Gerichtsrat Walter, sondern nur dessen Bedienter, der dem schon sehr beunruhigten Dorfrichter den Gruß Walters vermittelt mit dem Hinweis, dieser sei schon im Dorf und werde gleich erscheinen. Die

Gestalt, die uns bei Menzel auf der vorangegangenen Seite mit solch entschlossenem Ingrimme entgegentritt, entpuppt sich im Text als eine Nebenfigur unter den Nebenfiguren, ohne weitere dramaturgische Bedeutung – ein Bote mit einer denkbar einfachen Botschaft. Angesichts der Gefahr aber, die von der angekündigten Revision ausgeht, ging die Menzel-Forschung lange davon aus, dass der Künstler in diesem Bild nur den Revisor und keineswegs dessen Bedienten habe darstellen können: „Elfriede Bock (Werkverzeichnis 1923, Nr. 1101) deutete die Figur als Gerichtsrat Walter. Die überzeugende Korrektur nach beinahe hundert Jahren verdanken wir Anette Handke“.¹⁸ Da an eine höhere ikonographische Berufung dieses Komparsen nicht zu glauben war, übersah man dabei, dass er spätestens ab dem Beginn des 4. Auftritts mit Walter nicht zu verwechseln wäre. Es handelt sich unmissverständlich nicht um denselben Mann.

Abb. 2. W. Hecht nach Adolph Menzel: Gerichtsrat Walter tritt ein, Holzstich von 1877, Kleist-Museum Frankfurt (Oder)

¹⁸ Katalog (s. Fußnote 3), S. 132.

War die Erscheinung des Bedienten streng, asketisch, mürrisch-misstrauisch und ganz und gar kompromisslos, so haben wir es hier mit einem wohlgenährten, vornehm gekleideten hohen Beamten zu tun, der seine Autorität sichtbar genießt und Huldigungen nicht ohne Bonhomie entgegennimmt. Menzels Gerichtsrat, schon bei dessen erstem Erscheinen, fällt keineswegs aus der Rolle, welche Kleist ihm zugedacht hat. Er ist ein Freund des guten Essens und Trinkens (wenn auch in dezenterem Maß als der Dorfrichter), sowie ein um Ausgleich bemühter Pragmatiker, dem die Sorge um das Ansehen des Amts nicht minder wichtig ist als die erbarmungslose Aufklärung des vorliegenden Falls. Damit hat er aber nichts gemein mit dem Bedienten, den er in Menzels bildlicher Wiedergabe zu Adam vorschickte. Im Bedienten zeichnete Menzel, nur geringfügig verfremdet, eine Figur, die er in seiner mittlerweile langen Karriere öfter in Szene gesetzt hatte als jede andere. Hier, in Holland, tritt – wie so oft an einem Wintertag – der König Friedrich II. auf, um nach dem Rechten zu schauen und entweder um Befehle zu erteilen oder um Recht dort zu sprechen, wo es von seinen Beamten mit Vorliebe umgangen und missbraucht wird.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – künstlerisch gesehen in Preußen die Menzel- und auch Fontanezeit – erreichte generell die Vorstellung ihren Höhepunkt, nach welcher der Ruhm Friedrichs nicht zuletzt darin bestand, derjenige zu sein, der sich um alle seinen Untertanen kümmerte, wie klein und machtlos sie auch sonst sein sollten. Belegbare historische Wirklichkeit und Legendenbildung gingen hier oft auseinander; im Konfliktfall siegte meist die Legende. Bereits der Titel eines künstlerisch bedeutungslosen aber propagandistisch meisterhaften Gemäldes wie dasjenige Robert Warthmüllers aus dem Jahr 1886 – *Der König überall*¹⁹ – deutet Friedrich als den allgegenwärtigen, stets unverhofft auftretenden Patriarchen, der selber sehen will, wie alles (in diesem Fall: der Kartoffelanbau) in seinem Staate gehandhabt wird. Die Verehrung, die die Bauern ihrem König dabei bezeugen, beweist vor allem deren bedingungsloses Vertrauen in den Bund zwischen gerade diesem Herrscher und seinem Volk. Auf weitaus höherem ästhetischen Niveau sind zwei inhaltlich vergleichbare Gemälde von Menzel zu nennen: *Friedrich der Große auf Reisen*²⁰ (am Kriegsende 1945 schwer beschädigt) sowie *Die Bittschrift*²¹ – ein Werk, in dem die Möglichkeit, von Friedrich erhört und verstanden zu werden über alle Standesgrenzen hinweg, zum idealen Sinnbild seiner Herrschaft wird. Nirgends aber wird das Ausmaß von Verehrung, das das Volk insbesondere dem alten König entgegenbringt, zwingender zum Mythos erhoben als in einer Passage von Fontanes *Vor dem Sturm* (1878 erschienen, mithin nur ein Jahr nach dem *Krug* von Menzel / Kleist). Zwar geht die Stelle bis ins De-

¹⁹ Berlin, Deutsches Historisches Museum. Abgebildet in *Friedrich der Große. Verehrt. Verklärt. Verdammte*, Hg. vom Deutschen Historischen Museum, Berlin 2012, S. 52–53.

²⁰ Als Fragment abgebildet in Ebd., S. 173.

²¹ Alte Nationalgalerie Berlin; abgebildet in Busch (s. Fußnote 4), S. 131.

tail auf eine Seite aus den Memoiren von Friedrich August Ludwig von der Marwitz zurück, die dringend benötigte sprachliche Straffung ist aber Fontanes Werk:

Ich seh' ihn vor mir wie heut, er trug einen dreieckigen Montirungshut, die weiße Generalsfeder war zerrissen und schmutzig, der Rock alt und bestaubt, die Weste voll Tabak, die schwarzen Sammethosen abgetragen und roth verschossen. Hinter ihm Generale und Adjutanten. So ritt er auf seinem Schimmel, dem Condé, durch das Hallesche Thor, über das Rondeel, in die Wilhelmstraße ein, die gedrückt voller Menschen stand, alle Häupter entblößt, überall das tiefste Schweigen. Er grüßte fortwährend, vom Thor bis zur Kochstraße wohl zweihundert Mal. Dann bog er in den Hof des Palais ein und wurde von der alten Prinzessin an den Stufen der Vortreppe empfangen. Er begrüßte sie, bot ihr den Arm, und die großen Flügeltüren schlossen sich wieder. Alles wie eine Erscheinung. Nur die Menge stand noch entblößten Hauptes da, die Augen auf das Portal gerichtet. Und doch war nichts geschehen: keine Pracht, keine Kanonenschüsse, kein Trommeln und Pfeifen; nur ein dreiundsiebzigjähriger Mann, schlecht gekleidet, staubbedeckt, kehrte von seinem mühsamen Tagewerk zurück. Aber jeder wußte, daß dieses Tagewerk seit 45 Jahren keinen Tag versäumt worden war, und Ehrfurcht, Bewunderung, Stolz, Vertrauen regte sich in jedes einzelnen Brust, sobald sie dieses Mannes der Pflicht und der Arbeit ansichtig wurden.²²

Ein zentrales Motiv in der Friedrich-Verklärung – der König, selbst noch im hohen Alter, begibt sich zu einem Ort zwecks eigener Anschauung der Lage – wird in obigem Fontane-Zitat umgedreht. Der König kommt hier von einer Inspektionsreise zurück. Hauptsache bleibt jedoch die Bewegung, denn nur auf die persönliche Betrachtung ist Verlass. Wenn es also zur Identifizierung der Tätigkeit der Friedrich-Gestalt in Menzels Kleist-Auslegung heißt: „Der Bediente kommt“, so kann dieser Mann für das Lesepublikum von 1877 nichts anderes als ein niederländischer Doppelgänger des Preußenkönigs sein, der Missständen erbarmungslos ein Ende setzt. Der Auftritt bald danach des eigentlichen Revisors lehrt uns zwar, dass wir einer Täuschung unterlegen waren, dass also Walter schon rein physisch nicht Friedrich sein kann. Vom ersten Eindruck aber, der von der Abbildung „Der Bediente kommt“ ausgegangen war, bleibt gewiss noch etwas hängen, was mit Sicherheit die Absicht dieses niemals unreflektiert arbeitenden Malers auch gewesen ist. Somit rückte Menzel diese zweite „klassische“ Komödie der Deutschen ein Stück wieder zurück nach Preußen, woher sie auch gekommen war.

Die erste „klassische“ Komödie der Deutschen blieb dabei natürlich Lessings *Minna von Barnhelm*. Die Literaturgeschichtsschreibung mag heute darüber unancierter urteilen – zur Menzel- und Fontanezeit war diese Klassifizierung eine Selbstverständlichkeit. So erklärt sich, weshalb Fontane so instinktiv auf Lessings *Minna* rekurriert, wenn er sein Unbehagen mit Kleists *Krug* ausdrücken will: „Man denke nur an *Minna von Barnhelm*, das, zu denselben Vorzügen [wie im *Krug*], so viel Liebenswürdigkeit gesellt“.²³ Fontanes Missmut hängt mit einer Atmosphäre zusammen, die in regelmäßigen Abständen beunruhigt und die Befürch-

²² Theodor Fontane: *Vor dem Sturm I/II*, Berlin 2011, S. 216 f. (2. Band, Schloss Guse, 7. Kapitel). Die Vorlage von Marwitz nachzulesen in der Anthologie von Jens Bisky, *Unser König*, Berlin 2011, S. 344–347.

²³ Fontane (s. Fußnote 2), S. 76.

tung aufkommen lässt, dass keine höhere Instanz bereit oder in der Lage sein wird, Unrecht, Unwahrheit und Demütigung aufzuheben. In Lessings Komödie ist der Grundtenor ungleich zuversichtlicher, wie es sich für eine Gattung gehört, welche der Autor mit eben diesem Stück für die Nationalliteratur exemplifizieren wollte. In Preußen hat diese Zuversicht ihre Berechtigung, weil dort der König dafür sorgt und bei Bedarf selber als Revisor fungiert. So erhebt Friedrich höchstselbst den grollenden, verabschiedeten Major von Tellheim aus seinem Elend:

Mein lieber Major von Tellheim! Ich tue Euch zu wissen, dass der Handel, der mich um Eure Ehre besorgt machte, sich zu Eurem Vorteil aufgekläret hat. [...] Meldet mir, ob Euch Eure Gesundheit erlaubt, wieder Dienste zu nehmen. Ich möchte nicht gern einen Mann von Eurer Bravour und Denksart entbehren. Ich bin Euer wohlaffectionierter König etc.²⁴

Der König richtet; der König wird es richten. Bei Lessing steigt er, wie am Ende von Molières *Tartuffe*, vom Himmel herab; bei Menzels Kleist marschiert er durch den Schnee und wird in all seiner Gewalt sichtbar: „der Bediente des Gerichtsrats, der dessen unmittelbar bevorstehende Ankunft erst zu Beginn des zweiten Auftritts ankündigen wird, fungiert im System der Illustrationen als ein Menetekel. Die Frontansicht suggeriert Unausweichlichkeit“.²⁵

Verlegt Menzel dadurch den Schwerpunkt der Komödie zum Revisor hin, zuungunsten des Dorfrichters? Das wäre zu viel gesagt. Es kann kein vernünftiger Zweifel darüber bestehen, wer im *Zerbrochnen Krug* die Hauptrolle spielt. Um Adams Sündenfall, um Adams Straucheln, um Adams Tarnungsversuche, um Adams Selbstentlarvung und nicht zuletzt um Adams Sprachwitz während der ganzen von ihm geführten Gerichtshandlung in eigener Sache geht es ja fast bis zum Schluss – wobei über den Sinn des Wortes „fast“ noch zu sprechen sein wird. Vorläufig genügt aber die Feststellung, dass wenn Kleist seine Komödie nicht nach Frau Marthes Krug, sondern nach der Hauptrolle der Handlung genannt hätte, wir es unweigerlich mit einem Stück namens *Dorfrichter Adam* zu tun gehabt hätten. Für den ersten Regisseur des Werkes – Goethe – gab es selbstverständlich nur eine Rolle, auf deren Besetzung man achten musste: „Zum Richter Adam haben wir einen vollkommen passenden Schauspieler, und auf diese Rolle kommt es vorzüglich an. Die andern sind eher zu besetzen“.²⁶

Konnte es aber sein, dass Menzel, am Ende des ersten Auftritts, in seiner vorläufigen und vorübergehenden Aufwertung der Nebenrolle des Revisors zumindest auf das Entfaltungspotential hinweisen wollte, das in dieser Rolle noch zu erwecken wäre? Im Text spricht freilich wenig dafür, wie auch in seiner weiteren Illustrierung durch Menzel. Auch in der Aufführungspraxis bleibt Adam die unbestrittene Hauptfigur. Allein ein Sonderfall zeigt, wie Menzels Vermengung der Friedrich-Gestalt mit dem Kleistschen Revisor Früchte tragen könnte. Wer

²⁴ Lessing: *Werke*, I (Minna von Barnhelm V/9), München 1994, S. 629 f.

²⁵ Claude Keisch: „Burleske und Allegorie, Gegenwart und Vergangenheit in Menzels Kleist-Illustrationen“ in: Katalog (s. Fußnote 3), S. 76.

²⁶ Zit. nach Kleist, *Werke und Briefe I*, Berlin/Weimar 1984, S. 585.

der Inszenierung von Hans Lietzau 1980–81 im Westberliner Schloßpark-Theater mit dem 75-jährigen Bernhard Minetti als Gerichtsrat Walter beigezogen hat (vor allem, wenn es sich dabei um die erste Begegnung mit dem Stück handelte), dürfte trotz aller unlegbarer Beweise des Gegenteils die Überzeugung nie ganz überwinden, dass es in diesem Lustspiel der Gerichtsrat ist, der alles und alle führt. Minettis Bühnendominanz bewirkte, dass er mit Adam tun konnte, was er wollte. Mit ihm spielte er nicht wie die Katze mit der bereits gefangenen Maus²⁷, sondern wie Friedrich mit seinen Ministern oder Beamten, wenn sie (der verklärenden Überlieferung nach) die Rechte seiner Untertanen missachteten. Spielte Minetti da vor allem Minetti, als wäre er, statt bei Kleist, der Schauspieler in dem Stück, das Thomas Bernhard nach ihm nannte? Wohl nicht, weil er noch mehr eine Rolle spielte, die in der Geschichte des Hauses Brandenburg seit gut 200 Jahren bereits vorgezeichnet war und die gerade ein Berliner Publikum mühelos erkennen konnte. Daher erstaunt es nicht, dass in Minettis Rollenverkörperung des Walter eine Gesichts- und Körperhaltung zu Tage trat, die eine dezidierte Familienähnlichkeit mit dem Menzelschen „Bedienten“ von 1877 aufwies.

Freilich könnte man Minettis Übernahme einer Nebenrolle als eine eklatante Fehlbesetzung abtun, die aufgrund der überwältigenden Ausstrahlung dieses Schauspielers die Hauptrolle allzu sehr abwerten musste. Tatsache bleibt dennoch, dass es Kleist selber gewesen ist, der als erster die Rolle des Adam gegenüber der des Gerichtsrates abwertete – und zwar in einer Wendung, die nicht wenig dazu beitrug, dass die Uraufführung des *Krugs* in Weimar durchfiel. In der ursprünglichen Fassung des Stückes erfolgte gegen Ende – nach der Entlarvung und der Flucht Adams – eine unvermutete und weitreichende Ausweitung der Rolle Walters. Adams Schuld ist jetzt nur noch Nebensache, und lediglich Anlass eines ausführlichen Dialogs zwischen Walter und Eve über das Vertrauen, das man der Staatsgewalt und deren hohen und höchsten Vertretern entgegenbringen kann. Das Lustspiel ist zu Ende, aber das Theaterstück geht weiter; die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird umgeleitet zu den in Kleists Stück kaum noch zu durchschauenden Zweideutigkeiten einer Obrigkeit, die ihre perfiden Absichten mit beruhigenden Losungen tarnt. In Kleists erster Fassung des Schlusses verkörpert eben Walter diese machiavellistische Obrigkeit und wird dadurch zu einer Figur, vor deren paternalistischen Versprechungen man sich dringend hüten sollte. Komisch ist hier nichts mehr, es lauern nur noch Gefahren, die jene bei weitem übertreffen, die vom Dorfrichter ausgegangen waren. Da Kleist offensichtlich selber spürte, in welche Gefahr er durch diese Neuorientierung der Handlung die komische Wirkung seines Lustspiels brachte, verkürzte er seine letzte Szene radikal und ließ die Komödie versöhnlich zu Ende gehen. Da er aber genauso offensichtlich an seiner ursprünglichen Fassung hing, ließ er sie im Erstdruck des Stückes als „Varian-

²⁷ Hierzu im Kontext der Aufführungsgeschichte des Stückes William C. Reeve, *Kleist on Stage 1804–1987*, Montréal 1993, S. 22–52.

te“ abdrucken. In dieser ambivalenten Gestalt steht die „Variante“ vor allem als Beweis dafür, wie das Lügengespinst des Richters Adam am Ende lediglich die Grundlage liefern sollte für die Erörterung der Frage, ob dem Gerichtsrat Walter – bzw. der Macht, die er vertritt – überhaupt zu trauen ist.²⁸

Die Polemik darüber, welcher der beiden Schlüsse des *Krugs* der „richtige“ sei, bewegt seit Jahrzehnten sowohl die Kleist-Forschung als auch die Aufführungspraxis des Werks. Im 19. Jahrhundert war die Frage weitgehend bedeutungslos. Menzel illustrierte nur die endgültige Fassung mit dem knappen Schluss. Die „Variante“ kannte er vermutlich genauso wenig wie Fontane, der sich nachweislich²⁹ auf die 1846 von Ludwig Tieck besorgte Ausgabe bezog, in der sehr bewusst auf die „ganz überflüssige“ Variante verzichtet wurde.³⁰ Dass die wohl wichtigste Buch-Erscheinung zum Kleist-Jahr 2011 die Variante nicht für überflüssig, sondern für unverzichtbar hält, möge hier als exemplarisch für die Trendwende stehen, die sich bei diesem Punkt vollzogen hat.³¹

Über Blambergers Ausführungen ließe sich durchaus streiten. Sicher ist, dass bei ihm sowie bei den Regisseuren, die die Variante spielen lassen, die Hoffnung auf eine ausgleichende, beruhigende „friderizianische“ Lösung nichts als eine böse Täuschung darstellt. Mit Menzels komödiantischem Werkverständnis hat diese Auslegung jedenfalls nichts gemein. Sind dessen Illustrationen denn lediglich die Projizierungen eines Künstlers, der es sich genehmigt, seine eigene Welt auf Kleists Schöpfung zu übertragen – gemäß seiner eigenen Aussage, er habe seine Musik als Anschluss auf Kleists „quasi Libretto“ komponiert?³² Die Frage wäre besser anders zu formulieren: setzen Menzels Deutungen und auch seine Fantasien Möglichkeiten des Textes frei, die ohne sie verborgen geblieben wären? An dem auf den ersten Blick so nebensächlichen Bildnis des „Bedienten“ erkennen wir jedenfalls, dass die tiefwirkenden Friedrich-Assoziationen, die den Bedienten auf seinem Gang begleiten, vielleicht die beredtste Bestätigung liefern für die Richtigkeit von Kleists Revision der letzten Szene seines Werkes.

²⁸ Die Problematik des Vertrauens kommt bereits im 9. Auftritt vor, Vers 1164–1165. Sembdner (s. Fußnote 13) bemerkt dazu lakonisch: „Hiermit wird ein Grundmotiv Kleistscher Dichtungen berührt“ (S. 32).

²⁹ Fontane (s. Fußnote 1), S. 102.

³⁰ Zit. nach Kleist (s. Fußnote 26), S. 590.

³¹ Blamberger (s. Fußnote 11), S. 264.

³² Katalog (s. Fußnote 3), S. 64.

Literatur

Quellen

- Fontane, Theodor (1999): *Ach, es ist schlimm mit den Dichtern. Über Literatur, Autoren und Publikum*. Berlin.
- Fontane, Theodor (1998): *Die Saison hat glänzend begonnen. Theaterkritiken*. Berlin.
- Fontane, Theodor (1998): *Gedichte*. Stuttgart.
- Fontane, Theodor (2011): *Vor dem Sturm I/II*. Berlin.
- Kleist, Heinrich von (2011): *Der zerbrochne Krug*. Studienausgabe. Stuttgart.
- Kleist, Heinrich von (1999): *Sämtliche Briefe*. Stuttgart.
- Kleist, Heinrich von (1984): *Werke und Briefe I*. Berlin/Weimar.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1994): *Werke I*. München.

Sekundärliteratur

- Bisky, Jens (2007): *Kleist*. Berlin.
- Bisky, Jens (2011): *Unser König*. Berlin.
- Blamberger, Günther (2011): *Heinrich von Kleist*. Frankfurt am Main.
- Busch, Werner (2015): *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*. München.
- Czok, Claudia / Handke, Anette (Hrsg.) (2016): *Nur ich und Kleist reden. Adolph Menzel illustriert den Zerbrochnen Krug*. Berlin.
- Deutsches Historisches Museum (2012): *Friedrich der Große. Verehrt. Verklärt. Verdammt*. Berlin.
- Hinderer, Walter (Hrsg.) (1997): *Interpretation. Kleists Dramen*. Stuttgart.
- Reeve, William C. (1993): *Kleist on Stage 1804–1987*. Montréal.
- Sembdner, Helmut (Hrsg.) (1982): *Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist, Der zerbrochne Krug*. Stuttgart.

Abstracts

Als Adolph Menzel 1876–1877 Kleists *Zerbrochnen Krug* illustrierte, beschwor er die niederländische Genre-Malerei des 17. Jahrhunderts bis ins Detail und auch voller Pracht. Dies spezifisch Holländische erfährt aber wider Erwarten eine spezifisch preußische Färbung dadurch, dass der nachschaffende Künstler den Geist Friedrichs des Großen zu einem kurzen aber dramatischen Auftritt hervorruft, um die preußische Herkunft und auch Beschaffenheit des Kleistschen Lustspiels nicht aus dem Blick zu verlieren.

Schlüsselwörter: Kleist, Menzel, Preußen, Buchillustration

Kleist's Revisor. *The Zerbrochner Krug* between Frederick the Great and Adolph Menzel

Frederick the Great would seem to be an unlikely guest in Kleist's comedy *Der zerbrochne Krug*. Why should Prussia's most famous king appear in a play situated in a village in Holland in the 17th century, surrounded by peasants and a corrupt judge? Perhaps because Kleist was a Prussian, as was the congenial illustrator of his "Dutch" play, Adolph Menzel. And perhaps because Prussia never ceased to be present in the works of its artists, however far away they tried to be.

Keywords: Kleist, Menzel, Prussia, book illustration

Chris Rauseo
Université de Valenciennes
Fllash – Le Mont Houy
59313 Valenciennes Cédex 9
Frankreich
E-Mail: chris.rauseo@univ-valenciennes.fr