

Das Fastnachtspiel von „Rumpold und Mareth“
als verdecktes Modell für das Lustspiel *Der
zerbrochene Krug* von Heinrich von Kleist

Yoshiteru Yamashita

(English Title: The Carnival Play of “Rumpold und Mareth” as
Hidden Model for Heinrich von Kleist’s Comedy *The Broken Jug*)

Helmut Sembdner schreibt:

Für den *Zerbrochenen Krug* wird dies Verfahren von Kleist selbst
bezeugt, wenn er in der Einleitung des *Phöbus*-Abdrucks sein
Lustspiel als ‚vor mehrern Jahren *zusammengesetzt*‘ bezeichnet.¹⁾

Er erkennt „dies Verfahren“, d. h. die Schaffensweise von *Der zerbrochene Krug* (im Folgenden *DzbrKr*), klar als eine Art „Zusammensetzung“. Kleist hat das Stück im Winter 1802/03 in Bern begonnen, jedoch erst 1806 in Königsberg vollendet. Dann, nach dem notorischen Misserfolg der Weimarer Uraufführung 1808 und dem anschließenden Druck einiger Szenen in *Phöbus*, konnte er es 1811 endlich in den Erstdruck in Buchform bringen. Allerdings erschien das Stück lediglich mit der Einteilung des originalen Ganzen in den „Lustspiel“- und den „Variant“-Teil. Die „Zusammensetzung“ bezieht sich natürlich nicht auf diese Teilung,

1) Sembdner, „Kleist und Falk“, Anmerkung 79. In: *In Sachen Kleist*, S. 56.

sondern darauf, dass das Stück aus der Zusammenführung verschiedener Quellen entstanden ist. Als solche sind in der Kleist-Forschung bisher bestimmte Texte, Ausdrücke in Texten bzw. visuelle Gegenstände genannt worden. Darauf soll im Folgenden ein kurzer Blick geworfen werden, um ein Raster zu schaffen, anhand dessen unser eigentliches Thema, das Verhältnis des Lustspiels *DzbrKr*²⁾ zu einem Fastnachtspiel, sinnvoll eingeordnet werden kann.³⁾

Bisher sind zumindest folgende neun Elemente eindeutig als Quellen für *DzbrKr* erkannt worden: (1) das visuelle Narrative, von dem Kleist sich bei der Betrachtung von Le Veaus Kupferstich „Le jube, ou la cruche cassée“ inspirieren ließ⁴⁾, (2) Sophokles' *König Ödipus*⁵⁾, (3) das *Alte Testament*, (4) Christian Felix Weißes Schauspiel *Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er zerbricht*⁶⁾ (5) das *Neue Testament*, (6) Rabeners *Satirische Briefe*⁷⁾,

-
- 2) Der Ausdruck „das Lustspiel *DzbrKr*“ setzt eine Interpretation des Stückes voraus: Nur der „Lustspiel“-Teil (SW, S. 285–358) verdient in der Tat diese Bezeichnung, während der „Variant“-Teil (SW, S. 359–376) vielmehr ein tragisches Schicksal von Eve und Ruprecht andeutet. So schreibt Blamberger: „Am Ende des Variant, in Kleists zweitem Komödienschluss, ist wirklich Schluss mit der Komödie“ (S. 267), vgl. auch Tscholl (2005). Entsprechend wird in dieser Arbeit in erster Linie der „Lustspiel“-Teil thematisiert, während in Bezug auf den „Variant“-Teil nur eine Fragestellung vorgebracht wird.
 - 3) Für diesen Überblick im Allgemeinen vgl. „Quellen und historischer Hintergrund“, in: SW, S. 736–745.
 - 4) Über dieses „visuelle Narrative“, vgl. Zolling (1882), Kehrli (1957) und Wilkie (1948). Siehe auch Fußnote 5).
 - 5) Vgl. vor allem Kleists „Vorrede“, in der der Autor sich an das Verhältnis zwischen Ödipus und Kreon in der Sophoklesschen Tragödie erinnert. Kleist hat 1803 aus der Dresdner Bibliothek Sophokles' Tragödienband ausgeliehen, in dem auch *König Ödipus* enthalten ist, vgl. dazu Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, 103b, S. 98, und den Aufsatz von Wolfgang Schadewaldt: „Der zerbrochne Krug von Heinrich von Kleist und Sophokles' König Ödipus“.
 - 6) Weiße (1786). Vgl. auch Wilkie (1948) sowie „Quellen und historischer Hintergrund“, in: SW, S. 739–740.
 - 7) Siehe hierzu Sembders Entdeckung: „Zur Sprache im *zerbrochenen Krug*“. In: *In Sachen Kleist*, S. 68–75. Auf S. 69 schreibt er: „Insbesondere die *Satirischen*

(7) zahlreiche Sprichwörter, insbesondere das in der Zeit des Schaffens beliebte Sprichwort „Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er (zer)bricht“⁽⁸⁾, (8) historiographische Darstellungen der Niederländer vom 16. bis 17. Jh.⁽⁹⁾ und (9) juristische und rechtsgeschichtliche Fachkenntnisse, die sich Kleist z. B. während seiner Ausbildung zum Beamten angeeignet und bei der Gestaltung von *DzbrKr* als Gerichtsspiel effektiv einfließen lassen hat⁽¹⁰⁾.

Um der Mannigfaltigkeit dieser Quellen gerecht zu werden, soll an dieser Stelle aus methodologischen Gründen der Begriff des Modells eingeführt werden. Ein Modell ist hier als ein zeitlich vorangehender Text definiert, der für die Schaffung eines anderen, nachfolgenden Texts als Vorlage dient, die auf verschiedenen Ebenen, darunter Figurengestaltung, d. h., Eigenschaftsbestimmung einzelner Figuren sowie Figurenkonstellation, Struktur und Thema beim Leser/Zuschauer eine Wirkung ausübt⁽¹¹⁾. Demnach sind die Quellen (1) bis (4) jeweils in einem bestimmten Sinne als Modell für das Lustspiel *DzbrKr* anzusehen.

Briefe, die von den Zeitgenossen als das Beste der Schriften Rabeners angesehen wurden, haben eine wesentliche Rolle beim Zustandekommen des *zerbrochenen Krugs* gespielt“.

- 8) Vgl. Mieder (1977), Wander (1964): Eintrag „Krug“, sowie Strauss (1994): Eintrag „A pot oft sent to the well is broken at last.“ Über den Zusammenhang mit Beaumarchais' *Le Mariage de Figaro*, vgl. Zolling, S. 36-37.
- 9) Siehe hierzu „Quellen und historischer Hintergrund“, in: SW, besonders S. 741-745.
- 10) Diese Ansicht vertritt z. B. Blamberger, S. 237.
- 11) In gewissem Maße ist unser Begriff des Modells mit dem narratologischen Begriff des Masterplot vergleichbar. Abbott (2008) erklärt den Begriff z. B. wie folgt: „There are stories that we tell over and over in myriad forms and that connect vitally with our deepest values, wishes, and fears. Cinderella is one of them. Its variants can be found frequently in European and American cultures. Its constituent events elaborate a thread of neglect, injustice, rebirth, and reward that responds to deeply held anxieties and desires. As such, the Cinderella masterplot has an enormous emotional capital that can be drawn on in constructing a narrative.“ (Abbott, p. 46). Zu bemerken gilt, dass Abbott hier die emotionale Wirkung der Themen und der aus deren Arrangement entstehenden Struktur anspricht.

Was Quelle (1) angeht, hat Kleist tatsächlich den Kupferstich betrachtet. Dieser gab den Anstoß zum Schreiben des Lustspiels. Die Figurenkonstellation des Lustspiels ähnelt stark dem Figurenarrangement im Kupferstich: Ein Richter, ein Schreiber, ein junger Mann, eine junge Frau, eine Alte, ein Alter, eine Magd, ein Herr mit Hut, ein junger Begleiter dieses Herrn und im Flur des Hauses versammelte Leute¹²⁾ sind fast identisch. Der vermutliche Vorgang im Bild ist dem des Lustspiels vergleichbar¹²⁾. Im dem Sinne jedoch, dass das Bild nur einen Augenblick der Verhandlung und nicht den gesamten Prozess darstellt, müsste die Modellhaftigkeit hier von begrenzter Art sein.

Die griechische Tragödie *König Ödipus*, Quelle (2), ist zweifelsohne als Modell für *DzbrKr* verwendet worden. Adams „Klumpfuß“ erinnert sofort an den Namen „Ödipus“, der „Schwellfuß“ bedeutet. Die ironische, analytische Struktur von *DzbrKr* baut auf der Tragödie auf¹³⁾: Je verzweifelter der Dorfrichter versucht, seine Tat, d. h. sein Eindringen in Evas Zimmer, seinen Vergewaltigungsversuch sowie sein Zerschlagen des Krugs bei der Flucht, gegenüber dem Gericht zu vertuschen, desto verdächtiger erscheint er in den Augen des Gerichtsrates Walter, der das Gericht überwacht. Darüber hinaus stimmen die Themen beider Stücke mit Blick auf die Infragestellung der Identität des Helden überein. Bemerkenswert dabei ist, dass Kleist diese analytische Struktur in seinem Lustspiel verwendet hat, um eine völlig umgekehrte Wirkung im Vergleich zu der griechischen Tragödie zu erzielen: Während bei *König Ödipus* die Enthüllung des Verbrechens des eigentlich vertrauten Helden „Eleos“ (Jammer) und „Phobos“ (Schauer) beim Zuschauer verursacht, bewirkt die Aufdeckung von Adams Tat Gelächter. Hier ist erkennbar, dass eine Modellierung auch mittels gezielter Abweichung vom Original möglich ist.

Bei Quelle (3), dem *Alten Testament*, ergibt sich die Modellhaftigkeit

12) Siehe Fußnote 4).

13) Siehe Fußnote 5).

nur in Bezug auf das Thema und die Figurengestaltung: Der biblische Adamsfall schwingt von Anfang an in dem Fall (bzw. den Fällen) des Richters Adam mit. Am Ende wird sogar seine Figur durch die des Teufels –wenn auch nur als Anspielung – überlagert. Narrativtheoretisch lässt sich dies so erklären: Auf der Ebene des Diskurses, d. h. an der Oberfläche der Handlung der Handlung, ist die Verwechslung von Adam mit dem Teufel durch Brigitte, die Zeugin, lediglich ein Grund für das Gelächter. Auf der Ebene des Narrativen jedoch, also der Ebene des tiefen Sinnzusammenhangs, die auf den Leser bzw. Zuschauer einwirkt, ohne dass sich dieser dessen bewusst wird, ist Brigittes Verkennen eigentlich kein solches, sondern die korrekte Wahrnehmung. Eine solche Identifizierung Adams mit dem Teufel existiert im Diskurs des *Alten Testaments* zwar nicht, aber sie ist im Gedanken der Urschuld ersichtlich. Entsprechend ist die Modellhaftigkeit des *Alten Testaments* für das Lustspiel *DzbrKr* nicht auf der Ebene der Struktur, sondern auf den Ebenen der Figurengestaltung (Adam und Eva) und des Themas auszumachen (vgl. hierzu Michelsen (1977)).

Nach Richard Wilkie (1948) funktioniert die Quelle (4), Weißes Einakter *Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er zerbricht*, sehr wahrscheinlich als Modell für das Lustspiel *DzbrKr*, denn die Figurengestaltung sowie die Handlung beider Dramen erhebliche Ähnlichkeiten zeigen. Insbesondere gilt die Figur von Biedermann im Stück Weißes als Vorlage für Walter in *DzbrKr*.

Während den Quellen (1) bis (4) jeweils der Charakter eines Modells zugesprochen wird, ist dies im Hinblick auf die Quellen (5) bis (9) kaum oder nur in begrenztem Maße möglich. Was Quelle (5), das *Neue Testament*, betrifft, findet Jesus Christus im Lustspiel *DzbrKr* keinen Vertreter. Die Quelle (6), Rabeners *Satirische Briefe*, könnte die einzige Ausnahme unter dieser Gruppe von Quellen sein. Allerdings beschränkt sich die Modellhaftigkeit, die Sembdner für die *Satirischen Briefe*

bezeugt, doch auf eine Sammlung einzelner ähnlicher Ausdrücke.¹⁴⁾ Die Quelle (7), die Sprichwörter, die Kleist verwendet hat, decken jeweils kaum mehr als einen Aspekt des Lustspiels ab. Z. B. bezieht sich das Sprichwort „Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er zerbricht“ nur auf das Moment der geschlechtlichen Beziehung, die Ruprecht irrtümlich Eva und Lebrecht, seinem Rivalen, unterstellt. Die Quelle (8), die Gesamtheit der Geschichtstexte von Niederländern, die Kleist für die Schaffung des Lustspiels *DzbrKr* genutzt hat, kann zwar als Vorlage für den vollständigen historischen Hintergrund des Lustspiels und auch insbesondere für die in der siebten Szene von Marthe erzählte Geschichte über die Herkunft des zerbrochenen Krugs betrachtet werden. Sie ist jedoch nicht mit einem Modell des Lustspiels zu verwechseln. Die Geschichte des Krugs, die Marthe erzählt, bleibt nur ein Teil des Ganzen, und der historische Hintergrund als solcher liefert noch keine Struktur eines Schauspiels. Was Quelle (9) angeht, liefern Kleists juristische sowie rechtsgeschichtliche Kenntnisse zwar an manchen Stellen Verhaltensmuster für einzelne Figuren. In diesem Sinne fungiert sie als Quelle für Formprinzipien in dem Lustspiel, da *DzbrKr* schließlich als Gerichtsspiel gestaltet ist. Dennoch muss gleichzeitig festgehalten werden, dass Quelle (9), d. h. Kenntnisse des praktischen Lebens, noch kein Modell eines Lustspiels darstellt. Natürlich müsste dies wohl anders betrachtet werden, würden Kleists Kenntnisse bezüglich Jura bzw. Gerichtsgeschichte nicht nur auf ihrem praktischen Niveau, sondern auch auf dem Niveau der Gerichtskultur berücksichtigt werden. Dann sollte aber auch der Bereich der Fastnachtskultur als mögliche Quelle dieser Kenntnisse untersucht werden, da es dort zahlreiche Beispiele für Gerichtsspiele gibt, die gleichzeitig auch der Form des Lustspiels gerecht werden.

*

*

*

14) Siehe Fußnote 7).

Auf der Grundlage dieser vorausgehenden Gedanken ist nun nachzuweisen, dass außer den Quellen (1) bis (4) auch das Fastnachtspiel von „Rumpold und Mareth“ (im Folgenden: RMS¹⁵⁾) höchstwahrscheinlich ein Modell für das Lustspiel *DzbrKr* bildet. Bereits 1923 schreibt Karl Holl:

Er (d.i. Kleist; Y.Y.) führt die geistgeborene, blutleer gewordene Komödie zurück zu blutvollem Leben und knüpft damit an die aus mittelalterlichem Fastnachtspiel im 16. Jh. verheißungsvoll entwickelten Komödien, an die Linie, die im 17. Jh. Gryphuis krönte. Das Paar Ruprecht–Eve erinnert an Korngold[sic]–Dornrose, wie die ganze Prozesshandlung an Niklas Manuels *Elsli Tragdenknaben* und darüber hinaus an das mittelalterliche Fastnachtspiel des Deflorationsprozesses von „Rumpolt und Mareth“.¹⁶⁾

Es stellt sich die Frage, warum Holls Bemerkung in der Kleist-Forschung lange Zeit außer Acht gelassen worden ist.¹⁷⁾ Ein Grund wäre, dass Holl sich durchaus im Rahmen seiner Geschichtsschreibung des deutschen Lustspiels bewegt. Das hat zwei Bedeutungen. Zum einen interessiert er sich für die Charakterisierung und Situierung von *DzbrKr* mit

15) Es gibt vier Versionen des RMS. Diese werden in der Forschung auch als vier „Bearbeitungen“ des Fastnachtspiels von Rumpold und Mareth bezeichnet. Hier werden diese zum Zwecke der vorliegenden Arbeit RMS1 bis RMS4 genannt. Anhand der Studien von Trauden (1994) und Nöcker (2009) werden diese wie folgt identifiziert: RMS1=Keller, *Nachlese*, Nr. 130, RMS2=Keller, Bd. 2, Nr. 115 (Titel: *LUDUS SOLATIUSUS*…), RMS3=Zingerle, S. 1-23 (Titel: *Consistorj rumpoldj*) und schließlich RMS4=Zingerle, S. 114- 145 (Titel: *Consistorj rumpoldi*).

16) Holl, S. 238. Die hier „Korngold“ genannte Figur trägt im Gryphius-Stück *Die geliebte Dornrose* den Namen „Kornblume“, vgl. Gryphius (1985). Die Autorschaft von *Elsli Tragdenknaben* scheint heute in Frage gestellt zu werden. Während Nöcker das Fastnachtspiel als von Niklaus Manuel geschrieben ansieht (Nöcker, S. 240, Fußnote 2)), bezeichnet Ehrstine den Verfasser als „anonymus“ (Ehrstine, S. 6).

17) Das bedeutet nicht, dass Holls Bemerkung in der Literatur zu *DzbrKr* unbekannt, sondern lediglich in der Forschung unbeachtet blieb. Vgl. Iber, S. 13-14.

Epochenbegriffen wie „Klassizismus“, „Romantik“ und „Naturalismus“. In diesem Rahmen ordnet er Kleists Stück in die „Linie“ ein, die mittelalterliche „volkstümliche“ Theater und Romantik verbindet, wobei er Termini wie „Realistik“ oder „naturalistisch“ für das Stück verwendet.¹⁸⁾ Diese deutlich historistische Richtung, die im 19. Jh. typisch war, ließ Holls Arbeit in der darauffolgenden Kleist-Forschung des 20. Jh. möglicherweise als obsolet erscheinen. Damit hängt zum anderen auch die zweite Bedeutung zusammen: Holl unterzieht die ihm aufgefallene Relevanz einiger Fastnachtspiele für das Lustspiel *DzbrKr* keiner eingehenden, textvergleichenden Analyse. Deswegen bleibt seine Entdeckung, die oben genannte „Linie“, lediglich intuitive Ansicht.

Holl zufolge sollten nicht nur RMS, sondern auch das Spiel von „Korngold[sic]-Dornrose“, d. h. *Die geliebte Dornrose* und *Elsli Tragdenknaben* für das Lustspiel *DzbrKr* von transtextueller Relevanz sein.¹⁹⁾ In dieser Arbeit soll allerdings auf eine Bezugnahme auf diese beiden Spiele verzichtet. Denn zwischen RMS, *Die geliebte Dornrose* und *Elsli Tragdenknaben* bestehen deutliche Differenzen. Daher wurde für die vorliegende Arbeit allein RMS als Vergleichsgegenstand ausgewählt.

Für eine genauere Formulierung von Thesen gilt es zunächst zu beachten, dass die vier RMS-Versionen, d. h. RMS1 bis RMS4, erhebliche Übereinstimmungen bei Figurengestaltung, Struktur sowie Thema aufweisen. An dieser Stelle sei auf Dieter Traudens Studie verwiesen, in der er einen eingehenden Vergleich der vier RMS-Versionen

18) Holl, S. 238.

19) Die Terminologie „transtextuell“ und „Transtextualität“ wird in der vorliegenden Arbeit im Sinne von Gérard Genette verwendet. Er schreibt: „In einem etwas weiteren Sinn bezeichne ich heute als Gegenstand der Poetik eher die *Transtextualität* oder textuelle Transzendenz des Textes, die ich grob als alles das definiert habe, »was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt.«“ (Genette, S. 9)

unternimmt.²⁰⁾ In der von ihm erstellten Tabelle mit dem Titel „Der Handlungsaufbau der Rumpold-und-Mareth-Spiele“²¹⁾ gliedert er die Handlung jeder RMS-Version in jeweils ca. 60 Teile, von denen bei 21 Teilen Gemeinsamkeiten in allen vier RMS-Versionen zu erkennen sind. Auf den ersten Blick erscheinen diese 21 Komponenten, also etwa ein Drittel des Ganzen, möglicherweise nicht beweiskräftig genug, um über eine Identität zu sprechen. Bei näherer Betrachtung dieser 21 Komponenten lässt sich jedoch auf eine derartige Übereinstimmung schließen. Es handelt sich dabei um folgende Komponenten²²⁾: [1] Eröffnung des Gerichtstages, [2] Feststellung des rechtmäßigen Erscheinens (lat.), [3] Wahl eines Rechtsbeistandes, [4] Klagevorgang, [5] Rumpold streitet Anklagepunkte ab, [6] Mareths Versuch einer gütlichen Einigung scheitert, [7] Benennung von Zeugen, [8] Zeugnis der Mutter, [9] Diffamierungsversuch Rumpolds, [10] Zeugnis Rueleys, [11] Diffamierungsversuch und Schuldgeständnis Rumpolds, [12] Disput über Aussagewert des Geständnisses (lat.), [13] Die Klägerpartei erbittet das Urteil (z. T. lat.), [14] Ankündigung der Urteilsverlesung, [15] Urteilsverkündung (z. T. lat.), [16] Festsetzung der Urteilsgebühren, [17] Mareth zahlt ihren Anwalt aus, [18] Streit Rumpolds mit seinem Anwalt um das Honorar, [19] Rumpolds Vater verzichtet auf Rechtsmittel, [20] Ja-Wort der Brautleute, [21] Allgemeine Versöhnung und Glückwünsche.

Diesem Auszug aus Traudens Liste sollen hier noch einige — für alle vier Versionen gültige — Erklärungen hinzugefügt werden. Mit [4], dem „Klagevorgang“, wird Rumpold von Mareth und ihrer Mutter zur Einlösung seines Eheversprechens aufgefordert, das er gegeben hatte,

20) Siehe Trauden, S. 352f.

21) Trauden, S. 367-369.

22) Die Komponenten werden aus Trauden, S. 367-369, wörtlich übernommen und auch die Zeichensetzung „Rumpolt/Rumpold“, „Maret/Mareth“ u.s.w. folgt den originalen Stellen. Nur die Nummerierung stammt vom Verfasser dieser Arbeit.

bevor er mit Mareth eine körperliche Beziehung einging: „Der hat mir dy ee versprochen/(Das ist nun wol syben wochen)/Und hat sich nit lang pedacht./Er hat micht umb mein er pracht/In laster und yn schandt/ Und er laugt seyn allssambt.“ [989/12-17]²³⁾ Bei [11], „Diffamierungsversuch und Schuldgeständnis Rumpolds“, beschimpft Rumpold die für Mareth sprechende Zeugin Ruely und behauptet, letztere sei selbst auch „nit frum“ [998/7]²⁴⁾ und durch jemand anderen ihres „maytumb“ (Maid-tum?) [998/9]²⁵⁾ beraubt worden. Als er jedoch von ihr zurückgefragt wird, wann es (die Affäre Ruelys) geschehen sein solle, antwortet er, „Es geschach an selhigen tag./Do ich pey der Marethen lag.“ [998/15-16]²⁶⁾

Das Thema ist offensichtlich die Einlösung des Eheversprechens.²⁷⁾ Auch die Figurengestaltung und die Struktur als die eines Gerichtsspiels sind aus dieser Reihe von [1] bis [21] klar ersichtlich. Das Narrative hier wird als das einer Komödie beurteilt, wobei Rumpolds schlüpfrige Zunge einen Wendepunkt herbeiführt und der ganze Prozess eventuell ein versöhnliches Ende findet. So lässt sich hier eine Übereinstimmung des Themas, der Struktur sowie der Figurengestaltung eines Gerichts- und Lustspiels konstatieren. Gewisse Differenzen, auf die mit Blick auf andere

23) Nachfolgende RMS-Zitate stammen stets aus RMS2 und werden mit den Seiten-/Zeilennummern von Keller, Bd. 2, angeführt. In Fußnoten wird zudem auf die entsprechenden Stellen in RMS1 (Keller, *Nachlese*, mit Seiten-/Zeilennummern) sowie in RMS3 und RMS4 (Zingerle, mit Seiten-/Versnummern) hingewiesen. Vgl. hierzu RMS1: [248/9-14], RMS3: [4/63-68] und RMS4: [120/170-175].

24) Vgl. RMS1: [253/3], RMS3: [10/221] und RMS4: [129/410].

25) Vgl. RMS1: [253/5], RMS3: [10/223] und RMS4: [130/412].

26) Vgl. RMS1: [253/14-15], RMS3: [10/227-228] und RMS4: [130/416-417].

27) Interessanterweise setzte sich Kleist vor der Beschäftigung mit dem Lustspiel bekanntlich gerade mit der eigenen Verlobung auseinander. Auch ist die Erinnerung an ein Genregemälde des niederländischen Meisters Jan Steen von besonderem Interesse. Das Gemälde trägt den Titel „Die Unterzeichnung des Ehekontrakts“. Es hängt heute im Hermitage-Museum in St. Petersburg, in dessen Besitz es sich befindet. (Es handelt sich dabei um ein anderes Werk als das ebenfalls von Jan Steen stammende Gemälde „Eheverschreibung“).

Komponenten der einzelnen RMS-Versionen hingewiesen wird, negieren diese Identität nicht.²⁸⁾

* * *

Unter dieser Voraussetzung ist es nun strategisch möglich, eine beliebige Version von RMS als Beispiel zu nehmen, um es mit dem Lustspiel *DzbrKr* zu vergleichen, da die Ergebnisse daraus auf alle vier RMS-Versionen erweitert werden können — insofern, als diese Ergebnisse mit der vorausgesetzten Identität nicht in Widerspruch kommen. Hier soll auf RMS2, *LUDUS SOLATIUS*,²⁹⁾ als solches Beispiel zurückgegriffen werden.

Unsere Thesen lassen sich wie folgend formulieren: RMS2 stellt höchstwahrscheinlich ein Modell für das Lustspiel *DzbrKr* dar. Außerdem zeigt RMS2 auch auf der Detailebene erhebliche Affinitäten zum Lustspiel *DzbrKr*. Im Folgenden sollen diese Thesen durch einen Vergleich von RMS2 mit dem Lustspiel *DzbrKr* bewiesen werden.

In RMS2 treten folgende *dramatis personae* auf: OFFICIALIS (geistlicher Richter, d. h. Richter des Kirchengerichts³⁰⁾), PEDELLUS (Gerichtsdienner), NOTARIUS (Gerichtsschreiber), RUMPOLT/paur (der Angeklagte, ein junger Bauer), MARET (die Klägerin, eine junge Frau), PRIMUS PUROCURATOR (der erste Anwalt, der für Rumpolt spricht), SECUNDUS PROCURATOR (der zweite Anwalt, der für Maret spricht), MATER (die Mutter Marets), PATER (der Vater Rumpolts), RULEY (die Zeugin sowie eine Freundin Marets), POPULI (Leute).³¹⁾

28) Über die Identität der Figurenkonstellationen siehe Fußnote 31).

29) Siehe Fußnote 15).

30) Leichte Fälle, die beispielweise die Ehe betreffen, wurden auch im geistlichen Gericht verhandelt.

31) Die Figurennamen werden im Folgenden nach dem Text von RMS2, und zwar nur am Anfang jedes Namens mit dem Großbuchstaben, buchstabiert, also „Rumpolt“ statt „RUMPOLT“, meistens „Maret“ statt „MARETH“ und „Ruley“ statt „RUELY“. Am Anfang von RMS2 werden Rumpolt und Maret auch jeweils als „SERVUS RUSTICALIS“, Knecht in der Provinz, und

Mit dieser Figurenkonstellation ist nun die des Lustspiels *DzbrKr* zu vergleichen: Walter (Gerichtsrat), Adam (Dorfrichter), Licht (Gerichtsschreiber), Frau Marthe Rull (die Klägerin), Eve (Marthes Tochter), Veit Tümpel (ein Bauer), Ruprecht (Veits Sohn, der Angeklagte und Verlobte Eves), Brigitte (Ruprechts Tante und Zeugin), ein Bedienter Walters, Büttel, zwei Mägde, etc.

Ein Gerichtsspiel sollte natürlich immer aus Figuren wie Richter, Schreiber, Büttel und zwei Klägerparteien bestehen. In diesem Sinne mag auch die offensichtliche Parallelität hier nicht unbedingt aussagekräftig sein. Auch die andere einschlägige Parallelität in Bezug auf die Zusammensetzung beider Klägerparteien — eine Mutter und ihre Tochter gegen einen Vater und seinen Sohn — sollte möglicherweise nicht als etwas Besonderes betrachtet werden, insofern, als dass es in beiden Fällen um die Ehre der Verlobten geht. Da verteidigt die Mutter einer Familie ihre Tochter und der Vater der anderen Familie seinen Sohn: es handelt sich hier nicht nur um einen Streit zwischen Familien, sondern auch um den „Gender“-Streit. Darüber hinaus gibt es auch deutliche Abweichungen. Zwei Anwälte bei RMS2 finden keine Entsprechung beim Lustspiel *DzbrKr*. Umgekehrt scheint der Gerichtsrat Walter kein Pedant in dem Fastnachtspiel zu haben. Solche Abweichungen geben jedoch keinen Anlass, eine transtextuelle Relevanz von RMS für das Lustspiel *DzbrKr* zu leugnen. Denn auch *König Ödipus* als anerkanntes Modell von *DzbrKr*

„ANCILLA RUSTICANA“, Dienstmädchen in der Provinz, bezeichnet. Da diese Bezeichnungen jedoch nicht in allen vier RMS-Versionen vorkommen, verzichten wir hier darauf. Für den „PROCURATOR“ wird je nach RMS-Version eine andere Bezeichnung verwendet. In der vorliegenden Arbeit wird hierfür das Wort „Anwalt“ gebraucht. In RMS1, 3 und 4 tritt ein zweiter Junge mit dem Namen „Jan“, „Jann“ oder „Jans“, eine närrische Figur, als Zeuge für Rumpolt auf. In jeder der drei Versionen kann er seinem Freund keine nützliche Hilfe leisten, da er zu spät kommt. RMS4 beginnt mit einer langen Einleitung. Darin proklamiert der „Precursor“[110/1f.], also der Vorschreiber, den Anfang des Spiels. Damit bildet RMS4 jedoch eine Ausnahme unter den vier RMS-Versionen.

weist offenkundige Abweichungen auf der Ebene der Figurenkonstellation auf. Iokaste, die Mutter und Ehefrau von Ödipus, findet in Kleists Lustspiel kein Doppel. Umgekehrt gibt es in der griechischen Tragödie keine Figur, die z. B. mit der Klägerin Marthe vergleichbar ist. Vielmehr verlangt wohl folgender Punkt Aufmerksamkeit: die Ähnlichkeit der Namen der Klägerin und des Angeklagten. In beiden Fällen klagt nämlich eine Frau, deren Name als eine Kürzung von „Margareth“ gilt (Maret/Marthe), gegen einen jungen Mann, dessen Name ein negatives Laut-sein andeutet (Rumpolt wie „rumpeln“/Ruprecht wie „Ruhm“ oder „Ruf“ im Sinne von Gerücht). Dies ist als besondere Ähnlichkeit von RMS2 mit dem Lustspiel *DzbrKr* zu charakterisieren. Hat diese Ähnlichkeitseinheit jedoch auch für den weiteren Vergleich eine Bedeutung?

Auf den ersten Blick scheint der Versuch, diese Frage zu klären, kaum verheißungsvoll. Denn diese Ähnlichkeitseinheit ist sozusagen eine minimale. Eine Ähnlichkeit in der Gesamtstruktur beider Spiele kann daraus schwierig abgeleitet werden. Die Gesamtstruktur des Lustspiels *DzbrKr* ähnelt vielmehr der von *König Ödipus* als einem Fastnachtspiel. Außerdem ist zu bedenken, dass die erste Klägerin nicht Eve, sondern ihre Mutter Marthe ist. Eve, als zweite Person in der Klägerpartei von Marthe, verhält sich auch nicht so, wie die zweite Person in der Klägerpartei von Maret in RMS2, d. h. die Mutter von Maret. Während Marets Mutter im gleichen Sinne wie Maret selbst handelt („Nun mueß du sy zu einem weyb haben/Oder dich essen kran und raben [992/2-3]³²⁾ — sie droht Rumpolt mit ihrer Vision vom Galgen — trägt Eve im Lustspiel *DzbrKr* einen gänzlich anderen Gedanken als den ihrer Mutter.

Eve: Unedelmütiger, du! Pfui, schäme dich,/Daß du nicht sagst, gut,
ich zerschlug den Krug!/Pfui, Ruprecht, pfui, o schäme dich, daß du/

32) Vgl. RMS1: [249/18-19], RMS3: [5/99-100] und RMS4: [123/238-239].

Mir in meiner Tat nicht vertrauen kannst./ Meinst du, daß du den Flickschuster nicht wert bist?/Und hättest du durch's Schlüsselloch mich mit/Dem Lebrecht aus dem Kruge trinken sehen./Du hättest denken sollen: Ev' ist brav./ Es wird sich alles ihr zu Ruhm lösen./Und ist's im Leben nicht, so ist es jenseits./ Und wenn wir auferstehen ist auch ein Tag. [329/1166-1174]

Daraufhin antwortet Ruprecht, „Mein Seel, das dauert mir zu lange, Evchen./Was ich mit Händen greife, glaub' ich gern.“ [329/1175-1176]

Allerdings bringt gerade dieser Austausch für unsere Analyse wichtige Einsichten mit sich. Eves Mutter, Marthe, klagt Ruprecht in erster Linie nicht deswegen an, weil er die Ehe mit Eve ablehnen will, wie auch aus seinen Worten oben klar wird, sondern weil sie ihm die Zerstörung ihres kostbaren Krugs unterstellt. Das Eheversprechen und der Unwille zum Heiraten bei Rumpolt in RMS2 werden jeweils in den Krug als Hausschatz und das Heiraten-Wollen bei Ruprecht im Lustspiel *DzbrKr* umgestellt. Diese Umstellungen gelten zwar als Abweichung und Kontrapunktsetzung bei Kleists Lustspiel gegenüber RMS2. Immerhin ist es jedoch möglich, diese Differenzen vielmehr als Erscheinungsformen einer verstellten bzw. verdeckten Identität zu begreifen.

Erstens basiert die kontrapunktische Setzung „Heiraten-Wollen/Nicht-Heiraten-Wollen“ auf der Ambivalenz, die ein junger Mensch (wie Kleist selbst) vor bzw. gegenüber der Ehe zeigt. Damit könnte auch die rapide Verwandlung Rumpolts in RMS2 zusammenhängen, die zumindest an der Oberfläche seines Verhaltens hervortritt, nachdem er im Gericht verloren hat und er vom Richter zur Einlösung seines Eheversprechens gegenüber Maret verurteilt worden ist.

Rumpolt: O mein liebe Mareth,/Dein schen mir durich mein herz

gett.³³⁾/Du pist frum, das weyß ich wol./Ja du pist aller eren vol./Nu ist heut der freyden tag/Und ist verschwunden all mein klag. [1006/24-29]³⁴⁾

Dieser Ambivalenz entspricht im Lustspiel *DzbrKr*, dass Ruprecht in dem Verdacht, Eve hätte mit einem anderen, dem Schuster Lebrecht, eine Beziehung gehabt, sie als „Metze“ [305/467] zu bezeichnen wagt (auch Rumpolt beschimpft Maret als „hur“ [992/29]³⁵⁾). Ruprecht gilt in diesem Sinne sehr wahrscheinlich als eine verdeckte Figur von Rumpolt, während die Figur von Eve nicht aus RMS2, sondern aus dem *Alten Testament* stammt³⁶⁾.

Zweitens ist auch eine andere Sichtweise möglich, was die Abweichung in Bezug auf den Gegenstand von Marthes Anklage, die naturgemäß mit deren Charakterbild zusammenhängt, anbelangt. Zwar ist Marthe, wie schon geschrieben, mit der jungen Frau nicht direkt vergleichbar, die in RMS2 von Rumpolt die Einlösung des Eheversprechens verlangt, das er ihr gegeben hat. Denn Marthes Anklage bezieht sich auf den zerbrochenen Krug. Unter Berücksichtigung von dessen symbolischer

33) Die Lesart wäre: „Deine Schönheit geht mir durch mein Herz.“

34) Vgl. RMS1: [263/20-25], RMS3: [21-22/532-537] und RMS4: [142/710-715].

35) Vgl. RMS3: [8/189] und RMS4: [124/262]. Bei RMS1 fehlt eine Entsprechung.

36) Eves Gedanke, der in dem vorletzten Zitat [329/1166-1174] angedeutet wird, geht weit über die Tragweite unserer transtextuellen Analyse hinaus und sollte hier nur kurz zusammengefasst werden. Bekanntlich hängt der Sachverhalt hier mit dem anderen, gravierenden Verbrechen Adams, d. h. seine Bedrohung Eves in Bezug auf Ruprechts Konstruktion, eng zusammen. Wenn Eve die Wahrheit äußere, würde Adam ihr nicht helfen, um ein schlimmeres Schicksal Ruprechts zu vermeiden. Deswegen ist Eve hier im Begriff, zuzulassen, dass Ruprecht falsch verurteilt wird. Dies gilt als Kleists eigene Erfindung im Lustspiel *DzbrKr*. Nicht also nach einer überlieferten literarischen oder theatergeschichtlichen Folie, sondern nach dem modernen, innenherzlichen Prinzip des „Vertrauens“ sucht Kleist hier, für Eve und Ruprecht einen versöhnenden Schluss vorzubereiten, der dem Lustspiel-Genre gerecht wird.

Bedeutung taucht jedoch sogleich ein verdecktes Bild auf: Ihre Anklage wird auf der symbolischen Ebene als der Wunsch verstanden, dass Eves „guter Name“ [305/490] sowie „unsre Ehre“ [305/496] wiederhergestellt werden. In RMS2 wird Rumpolts Tat so geschildert: „Er hat nicht umb mein er pracht/In Laster und yn schandt“ [989/15-16].³⁷⁾ Deshalb muss Rumpolt nach der Verurteilung proklamieren, dass Maret „aller eren vol“ ist [1006/27].³⁸⁾ So ist hier auch eine Identität zwischen Maret und Marthe als weibliche Figuren zu erkennen, die die Wiederherstellung der eigenen, auch im Sinne der familialen, Ehre verlangen.

Am Schluss von Kleists Lustspiel versöhnt sich das junge Paar wieder miteinander, zum Teil auch deswegen, weil Ruprecht — Eves Strategie entsprechend — von Adam (fälschlicherweise) als Täter verurteilt wird. Wenn das Thema des RMS2, wie schon gesehen, die Einlösung des Eheversprechens ist, steht es dem Schluss des Lustspiels nahe.

Hier ließ sich die Modellhaftigkeit von RMS2 für das Lustspiel *DzbrKr*, wenn auch nicht auf der Ebene der Gesamtstruktur, dann doch zumindest auf der Ebene der Figurengestaltung und wohl auch auf der Ebene des Themas als sehr wahrscheinlich nachweisen.

Dabei sind noch viele transtextuelle Probleme ungelöst geblieben. Auf der Ebene der Figurengestaltung stellt sich z. B. unübersehbar die Frage, in was für einem schaffenspsychologischen Mechanismus die Figur von Rumpolt in die zwei Figuren Ruprecht und Adam aufgelöst worden sein könnte. Denn Rumpolt hat mit Maret vorzeitig eine körperliche Beziehung eingegangen, während Ruprecht Eves treuer Verlobter ist. Es ist stattdessen Adam, der sich beinahe an Eve vergriffen hat. Die „Gene“ Rumpolts sind daher auf beide nachgebildeten Figuren verteilt worden. Um dies genauer zu klären, wäre jedoch über die textvergleichende Methodik hinaus noch eine psychoanalytische Annäherung erforderlich,

37) Siehe Fußnote 23).

38) Siehe Fußnote 34).

auf die wir zunächst verzichten müssen. Stattdessen soll im Folgenden auf einige transtextuelle Bezüge hingewiesen werden, die dem Bereich der Detailaffinität zwischen dem Lustspiel *DzbrKr* und RMS2 zuzuordnen sind.

Zu Beginn der siebten Szene des Lustspiels *DzbrKr* tauschen Ruprechts Vater Veit und Marthe diese berühmten komischen Worte aus:

Veit: Sei Sie nur ruhig./Frau Marth! Es wird sich alles hier entscheiden.

Frau Marthe: O ja. Entscheiden. Seht doch. Den Klugschwätzer./ Den Krug mir, den zerbrochenen, entscheiden./Wer wird mir den geschiednen Krug entscheiden?/Hier wird entschieden werden, daß geschieden/Der Krug mir bleiben soll. Für so'n Schiedsurteil/Geb ich noch die geschiednen Scherben nicht. [303/415-422]

Die eigenartige Komik hier erläutert Hamacher wie folgt:

Entscheiden: Nach dem Vorbild analoger Wortbildungen versteht Frau Marthe das Präfix „ent“ so, als würde der Vorgang des Grundworts „scheiden“ rückgängig gemacht, der „geschiedene“, also zerbrochene Krug durch die Entscheidung des Urteils wieder zusammengefügt.³⁹⁾

Diesem Verständnis ist zuzustimmen. Marthe ist also im Wortspiel so begabt, dass sie nach dem Muster der normalen Wortbildung „Präfix-Grundwort“ dem Wort „entscheiden“ eine neue Bedeutung gibt, indem sie das Präfix (zumindest in diesem Zusammenhang) anormal als Unterminierung umdeutet: „Das Zurückmachen des Geschiedenen zum originalen Ganzen“. Allerdings mag diese Erfindung Marthes wohl nicht

39) Hamacher, S. 17.

unbedingt originell erscheinen, angesichts folgender Stelle in RMS2:

Pedellus dicit ad clamantes: Nun sweygt und last ewer geschrael/Der krieg ist nun entzwey./Man wirt nun das urtayl lesen;/So hört man, wer do ist genesen. [1001/22-26]⁴⁰⁾

Im Vergleich zum Büttel im Lustspiel *DzbrKr* kommt dem Büttel in RMS2 eine viel größere Rolle zu. Er spielt die Rolle von jemandem, der heute als Bühnenmeister, „Stage Manager“ oder sogar „M.C.“ bezeichnet wird. So spricht er auch in diesem Zitat den nächsten Schritt des Prozesses aus. „Der krieg ist nun entzwey“ versteht sich im Sinne von: „Es ist nun klargestellt, wer der Sieger und wer der Verlierer ist.“ Hier würden niemandem zwei Punkte entgehen: zum einen die Lautaffinität „krieg/Krug“ und zum anderen, dass das Wort „entzwey“ (entzwei) hier seine eigentliche Bedeutung vom „Auseinander-Werden“ zwar erhält, doch gleichzeitig in Verbindung mit dem negativen Wort „krieg“ eine umgekehrte, positive Andeutung, d. h. die der Wiederherstellung der Ordnung, erzeugt (weil es nun keinen „Krieg“ mehr gibt). Daraus entsteht ein illusionärer Wortsinn, als stamme diese Umkehrung von der Wortbildung „ent- zwey“. Dann würde das Präfix „ent-“ im Sinne der Unterminierung oder Überwindung des „Auseinander-Seins“ verstanden. So gesehen existiert hier, und zwar auch mit der Lautaffinität „krieg/Krug“, eine verblüffende Parallelität zum Wortspiel Marthes. Gegenüber dem raren Verständnis des Präfixes „ent-“ im Sinne der Unterminierung ist es sehr wahrscheinlich, dass Kleist gerade von diesem sprachlichen Phänomen der „il-lusio-nären“⁴¹⁾ semantischen Dynamik inspiriert worden ist.

Dazu gesellen sich nun andere Detailaffinitäten. Aus Platzgründen

40) Vgl. RMS1: [256/17-20], RMS3: [13/299-302] und RMS4: [133/502-505].

41) Nach Jacques Henriot bedeutet „Illusion“ eigentlich „Ins-Ludo-Treten“.

werden hier nur einige Beispiele genannt. Der Büttel in RMS2 scheltet Rumpolt, als er Marets Aussage widerlegen will:

Pedellus ad illum: Sweig, das dich der henger reytl!/Nun ist doch noch nit reden zeyt. [995/2-4]⁴²⁾

Diese Idee bzw. dieser Ausdruck ist im Lustspiel *DzbrKr* in der siebten Szene an einigen Stellen wiederholt zur Anwendung gekommen, z. B. Adam gegen Ruprecht „Schweig, Maulaffe!/Du steckst dein Hals noch früh genug ins Eisen.“ [310/606-607], oder „Hund, jetzt, verfluchter, schweig./ Soll hier die Faust den Rachen dir nicht stopfen!/Nachher ist Zeit für dich, nicht jetzt.“ [316/783-785]

Erinnern wir uns daran, dass Adam, nun da seine Täterschaft jetzt kaum länger zu verdecken ist, umsonst einen Ausweg sucht, indem er erklärt, die Angelegenheit mit Beelzebub, also dem Teufel, sei nicht in seinem Gericht, sondern „in Haag bei der Synode anzufragen“ [349/1750]. Es wird sozusagen der kulturelle Boden sichtbar, auf dem die Vorstellung vom Teufel zu einer ernsthaften Anklage beim geistlichen Gericht führen kann. Der zeitliche Rahmen des Lustspiels *DzbrKr*, d. h. das historische, ausgehende 17. Jh., legt nicht gerade ein entsprechendes kulturelles Ambiente nahe, wiewohl die Hexenjagd damals noch nicht völlig verschwunden war. Vielmehr wird dieser Hinweis auf den Teufel aus einer anderen Quelle stammen. Dann ist z. B. folgende Stelle aus RMS2, wo der Vater Rumpolts die Mutter Marets beschimpft, von Relevanz:

Pater servi ad illam: Sweig, du altß saichvaßl!/Welcher teufel lernt dich das?/Ich trawt dir schir geben ein stas.⁴³⁾/Du pist ein alte

42) Vgl.RMS4: [126/327-328]. Bei RMS1 und RMS3 fehlt eine Entsprechung.

43) Es handelt sich hier um „einen Stoß“.

zauberynne/Und must auf einem hert verprynnen. [993/14-19]⁴⁴⁾

*

*

*

Am Ende dieser Arbeit soll ergänzend eine offene Frage gestellt werden und zwar mit Blick auf die Möglichkeit, folgende Stelle mit dem Variant-Teil von *DzbrKr* in Verbindung zu bringen. Der Richter teilt Maret mit, dass sie den Prozess gewonnen hat, und verlangt Geld von ihr. Daraufhin erklärt Maret:

Her, den gulden gib ich geren. [1002/23]⁴⁵⁾

Auf welche Weise wäre es möglich, diese „Gulden“-Episode aus RMS2 mit der Geschichte vom falschen Geld im Variant zu verbinden? Gilt dies als eine weitere Verstellung Kleists? Diese Frage ist hier leider „nit mee“ zu beantworten.

Literatur

Texte und Dokumente:

Gryphius, Andreas: *Verliebttes Gespenst. Die geliebte Dornrose*. Stuttgart: Phillip Reclam jun., 1985.

Keller, Adalbert von (Hg.): *Fastnachtspiele aus dem Fünfzehnten Jahrhundert. Erster Teil, Zweiter Teil, Dritter Teil und Nachlese*. 4 Bde. Unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Stuttgart, 1853–58. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965–1966.

Kleist, Heinrich von: *Der zerbrochene Krug. Ein Lustspiel./Variant*. In: *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Herausgegeben von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Heinrich C. Seeba. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, Band 1, 1991. (=SW)

Sembdner, Helmut (Hg.): *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*. Neuausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.

44) Vgl. RMS1: [250/3–5], RMS3: [6/117–119] und RMS4: [124/278–283].

45) Vgl. RMS1: [259/20], RMS3: [16/395] und RMS4: [134/530]. Über die Gerichtskritik in Fastnachtspielen, vgl. Nöcker (2009).

- Weiß, Christian Felix: *Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er zerbricht. Ein Schauspiel in einem Aufzuge*. In: ders.: *Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes*, 6. Teil. Leipzig: Siegfried Lebrecht Crusius, 1786.
- Zingerle, Oswald (Hg.): *Sterzinger Spiele. Nach Aufzeichnungen des Virgil Raber*. 1.Bd. Wien: Verlag von Carl Konegen, 1886.

Sekundärliteratur:

- Abbott, H. Porter: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge/New York/Tokyo: Cambridge University Press, 2008, 2. Auflage (Erstauflage: 2002).
- Blamberger, Günter: *Heinrich von Kleist. Biographie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2011, 2. Auflage.
- Ehrstine, Glenn: *Theater, Culture, and Community in Reformation Bern, 1523–1555*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Horning. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993 (orig.: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil 1982).
- Hamacher, Bernd: *Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist. Der zerbrochene Krug*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2010.
- Henriot, Jacques: *Le Jeu*. Paris: Editions L'Esprit des Lois, 2000, 3e éd.
- Holl, Karl: *Geschichte des deutschen Lustspiels*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, 1923.
- Ibel, Rudolf: *Heinrich von Kleist. Der zerbrochene Krug (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis klassischer Dramen)*. Frankfurt am Main/Berlin/Bonn: Verlag Moritz Diesterweg, 1980.
- Kehrli, Jakob Otto: *Wie der zerbrochene Krug von Heinrich von Kleist entstanden ist*. Bern: Verlag des Schweizerischen Gutenbergmuseums; im Buchhandel durch Herbert Lang & Cie. 1957.
- Nöcker, Rebekka: „*vil krummer urtail*. Zur Darstellung von Juristen im frühen Nürnberger Fastnachtspiel“. In: Klaus Ridder (Hg.): *Fastnachtspiele. Weltliches Schauspiel in literarischen und kulturellen Kontexten*. Tübingen: Niemeyer, 2009, S. 239–283.
- Michelsen, Peter: „Die Lüge Adams und Eves Fall. Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug*“. In: Herbert Anton, Bernhard Gajek und Peter Pfaff (Hg.): *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem sechzigsten Geburtstag dargeboten von Freunden und Schülern*. Heidelberg: Carl Winter-Universitätsverlag. 1977, S. 268–304.
- Mieder, Wolfgang: „Der Krieg um den Krug: Ein Sprichwortgefecht“. In: *Muttersprache. Zeitschrift zur Pflege und Erforschung der deutschen Sprache*, 87. Jg., 1977, S. 178–192.
- Schadewaldt, Wolfgang: „Der zerbrochene Krug von Heinrich von Kleist und Sophokles“

- König Ödipus“. In: Walter-Müller Seidel (Hg.): *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Wege der Forschung, Band CXLVII. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, 4., unveränderte Auflage (Erstauflage: 1967), S. 317-325 (Erstdruck: 1957/58).
- Sembdner, Helmut: *Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist. Der zerbrochene Krug*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1973.
- Sembdner, Helmut (Hg.): *In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung*. München und Wien: Carl Hanser Verlag, 1994, 3., vermehrte Auflage (Erstauflage: 1974).
- Strauss, Emanuel: *Dictionary of European Proverbs*. Volume 1. London and New York: Routledge, 1994.
- Trauden, Dieter: „...daz man dier die recht nit prech...“ Die Bearbeitungen des Fastnachtspiels von Rumpold und Mareth“. In: Ulrich Mehler und Anton Touber (Hg.): *Mittelalterliches Schauspiel. Festschrift für Hansjürgen Linke zum 65. Geburtstag*. Amsterdam und Atlanta: rodopi, 1994, S. 349-376.
- Tscholl, Georg: *Krumme Geschäfte. Kleist, die Schrift, das Geld und das Theater*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.
- Wander, Karl Friedrich Wilhelm (Hg.): *Deutsches Sprichwörterlexikon*. Zweiter Band. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.
- Wilkie, Richard F.: „A New Source for Kleist's *Der zerbrochene Krug*“. In: *Germanic Review*, New York: Columbia University Press, Vol. 23, 1948, S. 239-248.
- Zolling, Theophil: *Heinrich von Kleist in der Schweiz*. Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1882.