

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Prinz Friedrich von Homburg**

**Kleist, Heinrich**

**Leipzig, 1908**

Betrachtungen über das Stück

[urn:nbn:de:bsz:31-85259](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-85259)

## Betrachtungen über das Stück.

I. Überschaute man das ganze Stück auf die in ihm wirkenden gestaltenden Grundgedanken (das organisierende Prinzip), so findet man folgendes Thema dramatisch bearbeitet: Der Prinz v. H., ein leidenschaftlicher Heldenjüngling, der im Dienst des Kurfürsten sich frei ausleben will, übertritt, vom Streben nach Ruhm und Liebe fortgerissen, ein entscheidendes Gebot. Zum verantwortlichen Richter seiner selbst durch den Kurfürsten gemacht, erkennt er, nachdem er sich vorher, teils infolge mangelnder Erkenntnis, teils infolge der Herrschaft des Lebenswillens über ihn tief unter der Höhe rechter Einsicht bewegt hatte, daß er sich gegen die Lebensbedingungen des Staats vergangen hat, und entschließt sich seine Tat durch einen freien Tod zu sühnen und so den Fortbestand des Gesetzes und des Staates zu sichern. — Welche dramatische und tragische Kraft in diesen Grundgedanken! In allen ihren Phasen pulsiert dramatische Kraft. Schon die Seelenlage des Prinzen im Anfang der Handlung ist eigenartig dramatisch: sein Wesen, an sich leidenschaftlich, ist durch zwei starke, gleichsinnig wirkende Motive zur Tat erregt. Seine heftige Leidenschaft schäumt an dem seinen Willen hemmenden Schlachtgebot auf und überflutet es. Zunächst kümmert ihn seine Pflichtvergessenheit nicht; er hofft sicher auf Gnade. Aus dem Zustande ruhiger Sicherheit aber wirft ihn doch eine neue Erkenntnis, und nun regiert ihn der schrankenlose Wille zum Leben. Reich bewegt ist dann die Geschichte seines Entschlusses, den Kurfürsten nicht um Gnade zu bitten; ebenso die Szene, in der er alle Fürbitte zurückweist und die Höhe sittlicher Würde gewinnt. Kräfte und Gegenkräfte in der Seele des Prinzen sichern der Handlung dramatischen Charakter. Die Handlung ist dramatisch, trotzdem sie sich nur wenig aus dem Kampfe der handelnden Personen entwickelt. Die seelischen Bewegungen, die den Kern der Handlung bilden, sind freie Bewegungen von innen heraus, zu denen von außen nur der Anstoß gegeben wird; in ihnen lösen sich vorhandene Spannkräfte aus. Nicht das Gegenspiel, sondern die Situation ist Hebel der Handlung. Das Gegenspiel hat nicht den Erfolg, zu Entschlüssen zu führen; im Widerstreit mit ihm

tut sich die Festigkeit eines Entschlusses, die Unererschütterlichkeit eines Standpunktes dar. So kennzeichnet sich Kleists Drama seiner eigentlichen Natur nach als ein Charakterdrama. — Dramatisch sind auch die Szenen, die sich um den Kern herumlegen; so die Nachtwandlerzene, die Paroleszene; so vor allem aber die Szenen, in denen der Kurfürst die Hauptperson ist: mit der Energie überlegenen Denkens und weitschauenden politischen Urteils behauptet er sich selbst und die Grundsätze seines Regiments, wirkt er bestimmend auf die Seele des Prinzen ein. — Ebenso dramatisch wie das Thema des Pr. v. H. ist, ebenso bedeutend ist es auch: handelt es sich doch nicht nur um ein tiefes Charakterologisches, sondern auch um ein tiefes politisches, ja allgemein menschliches Problem, das dramatisch vor uns behandelt wird: um die Frage des Rechts, das dem Ganzen, dem Staate, gegenüber dem Rechte des einzelnen eigen ist. Originell aber ist der pädagogische Weg, auf dem Kleist seinen Helden zur Würdigung des Staatsgesetzes führt. Soviel zur Würdigung der gestaltenden Grundgedanken des Stücks.

Entfaltet werden die Grundgedanken in einer im wesentlichen einheitlichen Handlung. Fast alles, was geschieht, steht in engster Beziehung zum 'Thema' des Stücks; der Prinz ist fast immer entweder Subjekt oder Objekt der Handlung. Nur im vierten und fünften Aufzuge entwickelt sich ein Nebeninteresse des Dichters mit größerer Selbständigkeit. Doch ist im vierten Aufzuge noch alles so streng auf das Seelenleben des Prinzen bezogen, daß hier die Kraft des charakterologischen Hauptthemas zu spüren ist. Selbständiger tritt das Kurfürstenspiel im fünften Aufzuge heraus, in dem Kleist zwar die letzten Höhen der sittlichen Erhebung des Prinzen darstellt, aber doch einmal den Kurfürsten als den betont, der die Erhebung des Prinzen inszeniert, und andererseits offenbar mit dichterischem Behagen die Erhabenheit des Kurfürsten szenisch darstellt. Hier hat sich der Dichter offenbar von seiner Vorliebe für die Geistesart des Kurfürsten bestimmen lassen. — Ganz eingegliedert in die Haupthandlung ist die Liebe zwischen dem Prinzen und Natalie; der Verknüpfung nachzugehen, gewährt einen besonderen Reiz. Trotzdem hat man doch auch bei dieser 'Handlung' nirgends den Eindruck eines bloßen

Mittel  
Beweis  
irgen  
Hilfsm  
I  
phasen  
schehen  
gegebe  
währe  
Kurfür  
dritten  
leicht  
Glieder  
scharf  
gearbe  
erinne  
dritten  
stimm  
seß ich  
Szene  
hin ve  
in der  
zu ver  
des P  
des G  
ander  
schöne  
merk  
Beziel  
von e  
ja die  
und K  
halten  
Mäch  
Zahl;

Mittels; sie scheint überall um ihrer selbst willen dazusein; ein Beweis hoher Kunst des Dichters, denn undichterisch ist es, bei irgendeinem Teil der Handlung die Kennzeichen bloßer technischer Hilfsmittel erkennen zu lassen.

Verfolgt man den Verlauf der Ereignisse durch die Hauptphasen der Entwicklung hin, so fällt der glatte Fluß des Geschehens auf: Im zweiten Auftritte wird der Schlachtbefehl ausgegeben, der zweite Aufzug behandelt die Ereignisse vor und während der Schlacht; am Ende des zweiten Aufzugs befiehlt der Kurfürst den Prinzen nach Sehrbellin zu bringen; am Anfang des dritten Aufzugs finden wir den Prinzen im Gefängnis usw. So leicht indes die Handlung fließt, so deutlich sind andererseits die Glieder der Handlung gegeneinander abgesetzt (Nachweis!); so scharf sind entscheidende Punkte im Gange der Handlung herausgearbeitet. Man sieht deutlich die Ausgangspunkte der Bewegung; erinnert sei nur an die Sicherheit des Prinzen im Anfang des dritten Aufzugs; ebenso faßt sich eine Entwicklung scharf und bestimmt in einem Schluß zusammen: 'O Cäsar Divus, die Leiter setz ich an, an deinen Stern!' Energisch drängt durch eine lange Szene hindurch die dramatische Bewegung auf die Wende: 'Ich bin verloren!' (III, 1). In springender Bewegung wird die Höhe in der 4. Szene des vierten Aufzugs erreicht: 'Mir ziemt's hier zu verfahren, wie ich soll'. Schön inszeniert wird die Erklärung des Prinzen vor den Offizieren. Stark wirksam ist der Schluß des Ganzen.

Vergleicht man die Hauptphasen der Entwicklung untereinander, so beobachtet man bei aller Selbständigkeit der Glieder schöne, vom Dichter sorgfältig, aber doch ohne alle äußerlich bemerkbare Geffentlichkeit herausgearbeitete Entsprechungen und Beziehungen; das Hauptthema des Stücks, das die Entwicklung von einem Punkt zu dem polar entgegengesetzten darstellt, trägt ja diese Beziehungen in sich: Die Stellung des Prinzen zu Ehre und Ruhm, sein Verhältnis zum Kurfürsten, vor allem sein Verhalten gegenüber dem Willen zum Leben und zu den sittlichen Mächten des Staats treten in polar entgegengesetzte Beleuchtung.

Die Träger der Handlung sind äußerlich nicht gering an Zahl; aber nur um wenige ist das Interesse gesammelt; nur

wenige sind zu eigenartigeren Gestalten herausmodelliert. Die Mehrzahl sind wenig mehr als 'Hilfsmittel' der Handlung; so Dörfling und die Mehrzahl der Offiziere; so auch die Kurfürstin. Selbst Hohenzollern hat etwas die abgeblaßte Art der Vertrauten. Die Natur des dramatischen Themas bedingte diese Behandlungsweise der Mehrzahl der Personen. Sollte das Interesse dem charakterologischen Entwicklungsgange des Prinzen energisch zugewandt werden, so war Beschränkung nach den anderen Seiten unvermeidlich. Wie ist nun aber auch der Prinz gezeichnet! Wir durchschauen sein eigenartiges, aller Schablone spottendes Wesen bis in seine tiefsten Falten; bis in die Naturtiefe, in der die elementaren Kräfte dämonisch walten, bis in die Höhe, in der die sittlichen Kräfte regieren. Sein Intellekt stellt sich uns dar in der Dumpfheit der Beklommenheit und in der Zerstreutheit wie in der Klarheit der Besonnenheit und in der höchsten Anspannung des Geistes, der sich über höchste Wahrheiten klar wird. Wir sehen, wie sein Geist von seinem Gefühl geleitet, ihn in falsche Sicherheit wiegt, und wie sein Gefühl ihm diktirt, was er tun soll. Sein Willensleben offenbart sich uns da, wo der Trieb souverän herrscht, und da, wo gegen den Trieb sichere, für den Trieb tödliche Entscheidungen in klarem Abwägen des Für und Wider gewonnen werden. Dem Prinzen gegenüber der Kurfürst; ein höchst origineller Charakterkopf echt Kleistscher Prägung und doch in der Charakteristik auf den Prinzen hin angelegt: gleichsam die Höhenmarke, zu der der Prinz sich erheben muß, wenn er die Schlacken aus seiner Natur ausscheiden will; zugleich der Erzieher, der den Prinzen zu sich und seiner Anschauung emporziehen kann. Er ist der verkörperte Staatsgedanke und doch kein fleisch- und beingewordenes Schema; daß der Schein eines Abstraktums auf zwei Füßen nicht aufkommt, dafür sorgt schon die olympische Heiterkeit, dafür die Menschlichkeiten des Herrschers, der sich in einem seiner Würde abträglichen Spielen, um nicht zu sagen, Schauspielern gar zu sehr gefällt. — In seiner Beziehung zur Charakteristik des Prinzen ist die Schilderung Nataliens gehalten: sie ist schutzbedürftig genug, um beim Prinzen den Lebenshalt zu suchen; aber selbständig genug, um an seiner Feigheit zur Heldin zu werden; hinwiederum aber so wenig von steif förmlichem Heldenentum, daß

sie vor  
und de  
freuen  
sonder  
Roma  
dem f  
danke  
herr

um si  
bar u  
in sid  
in sid  
Prinz  
Persö  
wesen  
in se  
jaher

näch  
auch  
Kun  
gege  
eine  
und  
faßt  
blick  
eine  
heit  
gest  
der  
und  
sind  
eig  
sind  
fzer  
wi

sie von der Heldenhöhe wieder in die Angst des liebenden Mädchens und das listige Wesen des klugen Weibes zurückfällt. — Ein herzerfreuendes Bild endlich ist Kottwitz; nicht der schablonische Haudegen, sondern ein Soldat, so soldatisch wie einer, und doch von leichter Romantik umweht; ein Greis an Jahren und ein Jüngling nach dem feurigen Drange seines Willens und der Keckheit seiner Gedankengänge; ein treuer Diener seines Herrn und doch ein freier Herr in dem, wovon er sich innerlich bewegen läßt. —

Über unserem Stück liegt der Reiz, den Persönlichkeiten um sich verbreiten: eine Persönlichkeit trotz der eigenartigen, scheinbar unausgeglichene Mischung vermuten wir in Kottwitz; eine in sich festgefügte, in freier Selbstbestimmung handelnde, ihr Gesetz in sich tragende Persönlichkeit steht im Kurfürsten vor uns. Der Prinz aber wird vor unseren Augen aus einer Natur zu einer Persönlichkeit; zu einem Charakter, der ein ihm scheinbar zunächst wesenfremdes Element, die pflichtmäßige Rücksicht auf den Staat, in sein Wesen aufnimmt und doch damit sein besseres Selbst beherrschend ausgestaltet.

Die schöpferischen Grundgedanken des Stücks leben sich zunächst in den Hauptphasen der Handlung aus. Aber sie gestalten auch die einzelnen Szenen und Szenengruppen. Hier zeigt sich die Kunst des Dichters in der Ausgestaltung der durch die Grundgedanken gegebenen szenischen Motive. Eine Fülle szenischer Formen ergibt eine Überschau. Szenen, in denen die Hauptperson plötzlich vor und in eine schwierige Lage gestellt wird und nun entweder sich faßt oder fassungslos längere oder kürzere Zeit ein Raub der augenblicklichen Eindrücke ist, kehren so oft wieder, daß man in ihnen eine Lieblingsform Kleists vermuten darf. Aber bei aller Gleichheit des Motivs welche spielende Mannigfaltigkeit der Ausgestaltung! Namentlich welche Skala in der Seelenverfassung von der heiteren Selbstsicherheit bis zur völligen Verzweiflung! Selten und nirgends in der Richtung positiver Wirkung ausgestaltet sind Szenen, in denen Wille auf Wille stößt (s. o.). Höchst eigenartig und von dem dramatischen Normal sehr abweichend sind z. B. folgende Szenen: die Nachtwandlerzene, die Parolenszene, die Szene, in der die Sicherheit des Prinzen erschüttert wird, die Bittszenen in ihrer zweiten Hälfte, die Briefszenen und die

Schlußszene des Ganzen. Von schönster Architektur ist namentlich III, 1. Außer den großen Szenenmotiven begegnen oft kleinere, aber doch auch wirksame Motive: so die Unterhaltungsszene im Anfange des zweiten Aufzugs, die Botenberichte und die Liebes-  
szene in demselben Aufzuge usw. Dabei herrscht in fast allen Szenen dramatisches Leben, Spannung nach vorwärts und kräftiges Affektspiel. Viele Szenen sind rechte Auslebesszenen, in denen sich das Innere der Personen ans Licht kehrt. Nachweis! Einige Szenen sind besonders durch die Feinheit ihres Stimmungsgehalts ausgezeichnet usw.

Besonders hoch ist nun aber die Kunst zu rühmen, mit der der Dichter Handlung und Personen szenisch darstellt. Er sieht in seiner Phantasie mit fast visionärer Deutlichkeit den Gang und die Haltung, die Mienen und die Gebärden seiner Personen; er hört sie auch miteinander reden und verwebt Gehörtes und Geschautes zu einer lebendigen Einheit. Was seine Personen innerlich erleben, das arbeitet sich durch ihre Ausdrucksbewegungen, durch ihre affektgetragenen Worte, durch ihre Handlungen in die Sichtbarkeit und Hörbarkeit. Beweise bieten namentlich die entscheidenden Szenen.

Nicht selten führt der Dichter die Handlung zu plastisch und malerisch wirksamen Momenten, die sich dann, unterstützt durch szenische Mittel, zu großer Bildkraft entwickeln.

In der Sprache der Personen beweist Kleist die große Kunst individualisierender Charakteristik. Die Sprache der Personen entspricht der Verschiedenheit der Charaktere, vor allem aber der Verschiedenheit der Situationen. Hier beherrscht der Dichter eine Fülle der Töne: den Ton der Träumerei, des Neckspiels, des Schlachtbefehls, des leidenschaftlichen Wollens, der beherrschten Ruhe, der tödlichen Angst, des Botenberichts usw. Selbst kleinere Verschiebungen der Stimmung bewirken Verschiebungen des Tons, z. B. einen Wechsel in der Wahl mehr oder minder gefühlsbetonter Worte, in der reicheren oder geringeren Bildlichkeit usw. In den Dialogen ist namentlich die Natürlichkeit der Gesprächsführung bewundernswert; hier hat Kleist die dichterische Form dem Leben abgelauscht; seine Dialoge beweisen auch, daß er sie nicht nur gedacht, sondern auch gehört hat. Wenig liebt Kleist die dialektischen Auseinandersetzungen, in denen Für und Wider dialektisch

abgewo  
liegt n  
wirke  
anderer  
dem C

H  
wir die  
große  
jedem  
hingeb  
und in  
Und u  
werden  
ist ein  
wirklic  
tische  
werden  
mantip  
mit de  
Wirkli  
allerd  
dafür  
allem  
matisch  
drama  
C  
echt d  
In fe  
breit  
Anspr  
hören  
Gemü  
episch