

PAPER DETAILS

TITLE: Heinrich v. Kleists Enträtselung der Person am Beispiel der Exposition seines Dramas
Prinz Friedrich von Homburg

AUTHORS: Hans GRAF V NAYHAUSS

PAGES: 7-30

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/11020>

Heinrich v. Kleists Enträtselung der Person am Beispiel der Exposition seines Dramas *Prinz Friedrich von Homburg*

ABSTRACT

Heinrich von Kleist's Solving of the Person on Example of his Drama *Prinz Friedrich von Homburg*

Kleist's exposition of his drama *Prinz Friedrich von Homburg* serves as an example to illustrate the changing perception from an interpersonal to a spatial-atmospheric perception at the beginning of the 19th century when coincidence suddenly began to relativize everything.

As a means against this relativization, which in the *Homburg* appears as an unsolvable riddle of a character, Kleist calls up the whole magic of the unity of thought and emotion and the inoffensiveness of the immediate. The analytical confinement to the exposition of Kleist's drama is due to the fact that in the exposition of a drama the author's intention is revealed to its fullest, thus making the exposition the hardest part of work for an author.

Keywords: Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*, exposition, analytic drama

1. Vorbemerkung

Heinrich v. Kleist, dessen Freitod am Wannsee zusammen mit Henriette Vogel aus persönlicher und politischer Enttäuschung sich am 21. November 2011 zum zweihundertsten Mal jährt, gehört in die postaufklärerische Kulturepoche von 1789 bis 1848, die die deutsche Klassik, Romantik und Restaurationszeit umgreift und in der im rasanten Wandel der Zeit neben den Früchten der Aufklärung vor allem die Heraufkunft des Nihilismus als wachsende „transzendente Obdachlosigkeit“ (G. Lukács) alle Lebensbereiche erschütterte (Bark / Nayhauss 2011: 103). Dieser Prozess

spiegelt sich einerseits im immer spürbarer werdenden Verlust des Zwischenmenschlichen, im Zurücktreten des Dialogischen zugunsten des Monologischen, andererseits in der wachsenden Wirkung des Atmosphärischen, der Umwelt und des Raumes. Exponenten für diesen Prozess sind vor allem Dramatiker zu Beginn des 19. Jahrhunderts, die sich nicht den herkömmlichen Kategorien der epochalen Einordnungen fügen und deren Ungenügen an der Dramatik der Klassik in einer veränderten Zeit die verschiedenartigsten Lösungsversuche bewirkte. Das sind vor allem Heinrich v. Kleist, Christian Dietrich Grabbe und Georg Büchner (Vgl. Nayhauss 1997: 29).

Kleist wandte sich dem Rätsel der Person zu und versuchte in der Abso-
luteit des Gefühls eine neue haltbare Dimension zu entdecken, mit der
Zufälligkeit und Sinnlosigkeit des Daseins begegnet werden konnte. Grab-
be lenkte sein Augenmerk auf die Kräfte des Gesellschaftlich-Politischen,
des Kollektiven, dessen Heraufkunft seit der Französischen Revolution
alles Individuell-Heroische vernichtete. Büchner schließlich sah neben
dem grässlichen Fatalismus der Geschichte vor allem die Einsamkeit des
Individuums, das weder im Gefühl noch irgendwo sonst Sicherheit findet,
das sich nicht mehr selbst beglaubigen kann. Vereinfacht wäre bei Kleist
mehr ein unbedingt persönliches Moment, bei Grabbe mehr ein politisches
Moment und bei Büchner schließlich beides sichtbar zu machen. Die dra-
matischen Personen dieser drei Autoren sind alle ihrer selbst nicht mehr
gewiss wie noch bei Lessing oder Goethe. Von daher gewinnt der Raum,
in den sie hineingestellt sind, größere Gewissheit und Bedeutung. Am Bei-
spiel der Exposition des Dramas *Prinz Friedrich von Homburg* von Hein-
rich v. Kleists soll einmal der Wandel vom Zwischenmenschlichen zum
Atmosphärischen und zum anderen der Umbruch in der geistigen Situation
zu Beginn des 19. Jahrhunderts verdeutlicht werden. Die Beschränkung
auf die Untersuchung der Exposition des Kleistschen Dramas ist nicht nur
durch Umfangsgründe dieses Beitrags bedingt, sondern weil in der Expo-
sition die Absicht des Stückes am unverhülltesten zum Ausdruck kommen
soll und die Expositionen von daher den Autoren am meisten Mühe ma-
chen. Schiller schrieb in einem Brief vom 21. 10. 1800 an Körner: „Die
Expositionen kosten mir immer viel Kopfzerbrechens, bis ich mich erst in

dem Sattel festgesetzt habe“.

2. Heinrich v. Kleists merkwürdiges Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg*

Von allen Werken Kleists ist keines so häufig verkannt und missdeutet worden wie das letzte, in den Jahren 1809 - 1811 verfasste Schauspiel in fünf Akten *Prinz Friedrich von Homburg*. Nicht nur die Gemahlin des Prinzen Wilhelm von Preußen, eine geborene Prinzessin von Hessen-Homburg, Nachkommin der historischen Titelfigur, des Prinzen und späteren Landgrafen Friedrich von Homburg (1633 - 1708) und der preußische Hof missverstanden das Stück, sondern auch Heerscharen von Interpreten. Immer wieder versuchte man die Thematik des Stückes auf Formeln zu reduzieren, die das Schauspiel dem Bildungs- und literarischen Schulbetrieb handlich und umgänglich genug machten. Es geht, so heißt es, um die Entwicklung vom Individuum zur Gemeinschaft, um das Verhältnis des einzelnen zum Staat oder auch, wie man gesagt hat, um das „allmähliche Reifen zum Staatsbürger“ (Müller-Seidel 1964: 390). Die Verschiedenheit der Ansichten tritt im Blick auf die Hauptgestalt und das Bild, das wir von ihr erhalten, noch deutlicher hervor. Dabei sind die romantisch eingefärbten vaterländischen Impulse, die den Weg des Helden als ein allmähliches Lösen aus der Willkür, Angebundenheit und Zügellosigkeit sehen, noch verhältnismäßig einheitlich. Differenzierter ist die Sachlage erst durch Gerhard Fricke's Kleistbuch (1929) geworden, dem es um die Erhellung jenes eigentümlichen „Gefühls“ geht, das die Figuren Kleists so unverkennbar beseelt. Fricke erkannte als die bestimmende Mitte der Dichtung Kleists den Widerstreit zwischen Gefühl und Schicksal, wobei dem Gefühl einerseits eine Verherrlichung zuteil wurde, andererseits es von den Interpreten als der Schwerpunkt Homburgs auch als „endliche Subjektivität“, „die der Selbstsucht des endlichen Ich und damit der Willkür entspringt“ (Fricke 1929:189), ja als „Wurzellosigkeit des Subjektivismus“ (Kohrs 1951, zit.n. Müller-Seidel 1964: 392) gegeißelt wurde. Vor allem die Eingangsszene des Schauspiels bildete die Grundlage, auf der die Deutungen fußen, die Eingangsszene, die durch Fricke in die Verherrlichung des Gefühls miteinbezogen worden war. Fricke, der zunächst Homburg eines

subjektivistischen Triebs des endlichen Daseins geziehen hatte, änderte diese Haltung in einer nachträglich veröffentlichten Studie. Nun ist nicht mehr von der Willkür des verwirrten, sondern vom Unwillkürlichen des herrlichen Gefühls die Rede. Gibt es neben der Schuld der Willkür und der Schuldlosigkeit des Unwillkürlichen noch ein Drittes, wie es Walter Müller-Seidel (Müller-Seidel 1964: 393) zu suchen unternommen hat? Oder kann man das ganze Drama als eine Lüge der heroischen Historie abtun, wie es z.B. Bert Brecht in einem Sonett „Über Kleists Stück *Der Prinz von Homburg*“ tut, in dem er Homburg als „Ausbund von Kriegerstolz und Knechtsverstand“ schmählt, dem hier auf die verhasste preußische Weise das Rückgrat zerbrochen wird?

Oh Garten, künstlich in dem märkischen Sand!
 Oh Geistersehn in preußischblauer Nacht!
 Oh Held, von Todesfurcht ins Knien gebracht!
 Ausbund von Kriegerstolz und Knechtsverstand!

Rückgrat, zerbrochen mit dem Lorbeerstock!
 Du hast gesiegt, doch wars dir nicht befohlen.
 Ach, da umhalst nicht Nike dich. Dich holen
 Des Fürsten Büttel feixend in den Block

So sehen wir ihn denn, der da gemeutert
 mit Todesfurcht gereinigt und geläutert
 mit Todesschweiß halt unterm Siegeslaub.

Sein Degen ist noch neben ihm: in Stücken.
 Tot ist er nicht, doch liegt er auf dem Rücken
 mit allen Feinden Brandenburgs in Staub.

Brecht hat aus pädagogischer Übertreibung willentlich dem Kleistschen Text Unrecht zugefügt. Andererseits radikalisiert er damit eigentlich nur die Verlegenheit, in der wir uns vor manchem Zug des kleistschen Homburg-Dramas befinden. Vieles ist uns einfach fremd geworden, etwa angesprochene Traditionszusammenhänge und anderes mehr. Vielleicht liegt das auch daran, dass der Prinz von Homburg das Erzeugnis einer Kunstauffassung ist, die sich von der Ästhetik der deutschen Klassik losgesagt hat und weder deren pädagogisches Ideal, das bis heute in den Schulstuben

geistert, noch die Fiktion des Allgemein-Menschlichen beibehalten möchte. Denn der Prinz von Homburg bedeutet Aufhebung der Grundtendenzen deutscher Klassik wie deutscher Romantik (Mayer 1962: 50).

Die Exposition, die weitestgehend über das Verständnis des ganzen Dramas entscheidet, vermag uns am ehesten auf unsere Fragen eine Antwort zu geben. Wieweit die Exposition reicht, soll sich aus der Untersuchung ergeben. Im Rahmen der geltenden Regeln kommen entweder einige Szenen des 1. Aktes, der ganze Akt oder sogar noch Szenen aus dem zweiten Akt in Frage. Betrachten wir den 1. Auftritt des 1. Aktes. Die Szenenanweisung lautet: „Fehrbellin. Ein Garten im altfranzösischen Stil. Im Hintergrund ein Schloss von welchem eine Rampe herabführt - Es ist Nacht“. Gegenüber den Szenenanweisungen in der *Emilia Galotti* oder der *Iphigenie* sind diese Anweisung und die folgende des ersten Auftritts sehr umfangreich und detailliert. Was will die Szenenanweisung hier bewirken? Lessings Drama beginnt im Wort. Ebenso ist es in Goethes *Iphigenie*. Vor dem gesprochenen Wort ist noch nichts dramatisch. Bei Kleist beginnt das Dramatische schon in der Szenerie. Daher ist die Szenerie als Voraussetzung unbedingt notwendig. Die Szenerie bewirkt bei Kleist Atmosphäre. Wir haben also nicht wie im klassisch-idealistischen Drama die Geburt des Charakters aus dem Geist der Tat, d.h. aus dem, was sich im Dialog und Monolog vorbereitet und dann Gestalt gewinnt, sondern vom Atmosphärischen her werden Voraussetzungen geliefert, die das, was im Wort zum Ausdruck kommt, übersteigen. Das Wort ist bei Kleist nicht das Konstituierende des dramatischen Geschehens, sondern es besitzt eine Rolle, die es unabhängiger macht gegenüber dem Funktionalismus der klassischen Dramen. Wir müssen uns fragen, welches Ausdrucksgesetz dahinter steht? Die Szenerie in dieser ersten Szene zeigt verfließende Konturen; das Stumme, Gegenständliche verwischt sich in der Nacht. Um welche Wirklichkeit geht es hier? Wie wird Wirklichkeit überhaupt versinnlicht? Max Kommerell in seinem berühmten Aufsatz über „Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über H. v. Kleist“ spricht davon, dass wir bei Kleist alles Gelernte über dramatischen Stil vergessen müssen, dass es hier um eine neue aufregende Einheit des Stils gehe (Kommerell 1965: 182). Vergessen müssten wir, den Charakter als organische Einheit eines

Wesens zu sehen, „den Charakter, der vielleicht nicht immer im Begriff, wohl aber in der inneren Anschauung faßlich und dessen Gegenwert in der Sprache wir erfahren und glauben“. Kommerell stellt weiter fest, „Kleists Personen sind Rätsel, und aus dieser ursprünglichen Eigenschaft der Person ergibt sich alles neu: Exposition, Ver- und Entwicklung, Bezug der Menschen aufeinander in Verstehen und Nichtverstehen ... So übernimmt der Eingang eines Kleistischen Dramas neben der gewohnten Aufgabe, in einen bestimmten Zusammenhang der Dinge einzuführen, die neue: das Rätsel eines Charakters zu exponieren (Kommerell 1965: 186). Wie wird diese Aufgabe gelöst? In der Beantwortung dieser Frage lösen sich auch die anderen Fragen über das Ausdrucksgesetz und die Versinnlichung der Wirklichkeit. Der Schlossgarten im altfranzösischen Stil in Fehrbellin verweist uns auf den Ort des Geschehens, jedoch nicht als eine historische Lokalisierung im Sinne eines Historiendramas. Auch die Angabe der Zeit ist gewährleistet, wenn auch sehr unpräzise: „Es ist Nacht“. Warum ist es Nacht? Ist damit der sogenannte Grundakkord der Dichtung angeschlagen? Vielleicht ein nächtliches Schauer- und Räuberstück, oder exponiert sich hier eine Geistererscheinung wie in Shakespeares Hamlet?

Die Nacht bewirkt eine Auflösung der Konturen, alles wird undurchdringlich, die Gegenständlichkeit erscheint eingeschmolzen. In der Konturenlosigkeit und im Ungegenständlichen gibt es auch keine Spannungen. Kleists Nachtszenen besitzen durchweg einen lösenden Charakter. Die Nacht erlaubt zugleich verschiedene Belichtungen, sie begünstigt somit das Ausschnitthafte, dem die Auswahl des Szenischen entspricht. Der Lichtstrahl des Interesses kann sich hier wie dort festsetzen, ohne festgehalten zu werden, ohne also einer Spannung zu unterliegen. In der Nacht schließt sich die individuelle Welt auf; das Persönliche kann sich entfalten unabhängig von der Tages-Gemeinsamkeit, die nun aufgehoben ist. Die Nacht als Stille ist zugleich die Voraussetzung des Pantomimischen. Erst die Nacht vermag die Magie der Gebärde zu evozieren. Wenn wir uns Homburgs Auftritt in der Helle des Tages vorstellen würden, wäre nichts magisch oder voller Ausdruckskraft, sondern nur grotesk, ja absurd. Nacht herrscht im Raum der Kultur, in einem altfranzösischen Garten. Also kein Sommernachtsraum ist zu erwarten zwischen Lustspiel-Übermut und Zauberwelt, son-

dem der altfranzösische Garten verweist auf das Gesellschaftliche ebenso wie das Schloss und die Rampe es tun. Der Garten ist hier ein Aktionsraum des Menschen: er dient der Repräsentation und Selbstrepräsentation. Er ist auf das Gesehenwerden abgestimmt. Der Blick vom Schloss in den Garten wird so zu einer Kavalierspersion, der Garten zum Raum für das Gesellschaftsspiel, in dem sich die Hierarchien präsentieren. Die Anlage vom Schloss über die Rampe in den Garten zeugt von der hierarchischen Ordnung, die für den weiteren Handlungsverlauf bestimmend wird. Allein von der Szenenanweisung her sind folgende Momente der Exposition festzuhalten: die individuelle Welt, die sich durch die Nacht entbindet, das Moment des Gesellschaftlich-Repräsentativen und die hierarchische Ordnung. In diese Szenerie wird nun der Held des Dramas hineingestellt. Wir erleben also keine Nebenpersonen, in denen sich der Konflikt der Hauptperson spiegelt, wie z.B. in Schillers *Maria Stuart*, wo die Nebenpersonen Kennedy als Verteidiger und Poulet als Ankläger Marias auftreten und somit ein Spiegelbild des vorausgegangenen Prozesses sind, gleichzeitig im Hinblick auf das Künftige der Handlung auch den Gegensatz zwischen Puritanern und Katholiken disponieren. Der Held erscheint hier selbst, und zwar in einem Zustand, der dem an klassische Tatmenschen gewöhnten Zuschauer befremdlich erscheinen muss.

Zeigt schon Lessings Prinz in der *Emilia Galotti* gewisse moderne ambivalente Züge, doch was uns hier begegnet, ist höchst unerwartet. Trotz der geordneten, durch das Gesellschaftlich-Repräsentative bestimmten Landschaft hat die Nacht den Prinzen, der, wie wir durch die ersten gesprochenen Worte erfahren, zugleich Feldherr ist, seltsam individualisiert und gelöst. In der Nacht, die in fast allen Stücken Kleists eine Art Schlüssel zu seinen Figuren liefert, sind die Menschen am tiefsten bei sich. Es heißt: „Der Prinz von Homburg sitzt mit bloßem Haupt und offener Brust, halb wachend, halb schlafend, unter einer Eiche und windet sich einen Kranz“. Der Prinz erscheint hier nicht als Repräsentant, Offizier oder Kavalier, sondern geradezu menschlich - allzumenschlich. Er ist aus allen offiziellen Bindungen gelöst. Das Lösende der Nacht und das Gelöste seiner Erscheinung zeitigen einen paradiesischen Zustand, in dem Homburg gegenüber atmosphärischen Gewalten und Mächten offen ist. Die Nacht bedeutet für

Kleist das Paradies, der Garten Eden, in dem der Mensch ganz bei sich zu sein vermag, „halb wachend, halb schlafend“ windet sich der Prinz seinen Kranz. Dieser traumhafte Zustand erinnert an das, was Kleist über das Marionettentheater sagt. Der Prinz stößt sich im Traum nicht an den Dingen, er lebt im Antigrauen, in der Schwerelosigkeit, in der Spannung zwischen Hiersein und Nichthiersein. Kleists Formulierung zeigt schon die ganze Dialektik seines Denkens, seiner Sprache. Das Nichtmehr und Nochnicht, halb bewusst und unbewusst, deutet auf eine Ambivalenz, die erst wieder für die spätbürgerliche wie die nicht - mehr - bürgerliche Literatur unserer Tage gilt, wie es Hans Mayer verdeutlicht hat (Vgl. Mayer 1962: 68). „Kleists Dichtung ist eine erste bürgerliche Dichtung der Krise“ (Mayer 1962: 60). Und das ist nicht nur eine Krise bürgerlich-idealistischen Formdenkens, sondern des Denkens überhaupt, eine Krise des Seins, die den Zugriff nach Wirklichkeit grundlegend verändert. Dichtung ist auch eine Wirklichkeit, nicht nur ihr Reflex. Der tschechische Marxist Karel Kosik sagt in seiner „Dialektik des Konkreten“: „Die Poesie ist keine Wirklichkeit niederer Ordnung als die Ökonomie; sie ist in gleicher Weise menschliche Wirklichkeit, wenn auch von anderer Form und Bedeutung. Die Ökonomie erzeugt weder direkt noch indirekt, weder unmittelbar noch mittelbar die Poesie, sondern der Mensch schafft Ökonomie und Poesie als Produkt der menschlichen Praxis“ (Kosik 1972: 51).

Wie sieht also Kleist seine Dichtung? Ist das schon an den Szenenanweisungen zum 1. Akt und 1. Auftritt ablesbar? Was ist hier das Befremdliche im Unterschied zu Lessings und Goethes Drameneingängen? Während die deutsche Klassik in der Dichtung vornehmlich ein Instrument für bestimmte geistige Zwecke sah, während sie durch den Mund der Dichtung ihre Sache aussprach, ihre Ideologie vertrat, die Sache der Gesittung, der Toleranz, Menschenwürde, Freiheit, der Ausbildung der Persönlichkeit, der Vergeistigung der Lebensinhalte und was man nicht alles gesagt hat (Blöcker 1960: 14), wird bei Kleist die Dialektik des Seins selbst zum Thema gemacht. Dieses Sein offenbart sich am deutlichsten in Kleists Titelgestalten, die im Übrigen selbst bemüht sind, ihrem Sein auf den Grund zu kommen. Von daher ist es typisch, dass die Hauptgestalt herausgestellt wird, der Prinz wird genau bis in Einzelheiten beschrieben, während die

anderen Figuren einer Kollektivbeschreibung unterliegen. Es heißt: „Der Kurfürst, seine Gemahlin, Prinzessin Natalie, der Graf von Hohenzollern, Rittmeister Golz und andere treten heimlich aus dem Schloss und schauen, vom Geländer der Rampe, auf ihn nieder. - Pagen mit Fackeln“. Kollektivbenennung, Kavalierspersion und hierarchische Ordnung sind hier kennzeichnend.

Lassen die Szenenanweisungen schon einzelne exponierende Faktoren erkennen? Werden Ideale verkündet, wird auf den Kampf von Ideen hingewiesen, ahnt man vom Kampf zwischen Pflicht und Neigung? Homburg mit bloßem Haupt und offener Brust ... Ein Feldherr, der sich wie ein romantischer Jüngling benimmt, hier halb wachend, halb schlafend eine Nacht zu durchschwärmen scheint? Ist Homburg in diesem Zustand überhaupt ansprechbar. Erreicht ihn ein Zuruf? Gibt es einen Schlüssel der Deutung? Das Maß der Ratlosigkeit gegenüber dem gewohnten klassischen Drama ist zugleich Maß dessen, das offen bleibt. Das Gesetz der alten Dramaturgie, nach welchem der Zuschauer der Vertraute einer jeden Person auf der Bühne ist und wissen muss, was sie nicht weiß - Diderot sagte einmal: „Für den Zuschauer muss alles klar sein“ - wird von Kleist außer Kraft gesetzt. Die Szenerie bietet hier ein breites Spektrum von Möglichkeiten, ohne dass schon Festlegungen erfolgt sind. Bestimmte Merkmale sind vertraut, so der Kranz, von dem man aus anderen Kleiststücken weiß, dass er eine Art Schlüsselemblem darstellt. Der Kranz als Anfang und Ende, immer im Vollzug und nie zu Ende, ein Zeichen des Sieges, der Vollkommenheit, aber auch dionysischer Entrückung, also Zeichen des Rausches, der Ekstase und des Todes. Das sind Schlaglichter für Zukünftiges, doch keine Spannungsmomente. Woraus resultiert aber trotzdem die Spannung? Im Lichte der Fackeln erfolgt ein lautloser Auftritt anderer Zuschauer, Zuschauer, die geradezu geisterhaft denen im Parkett gegenübertreten. Identifizieren sich die Zuschauer auf der Rampe mit denen im Parkett? Sind sie von dem rätselhaften Vorgang, dem Wachtraum des Prinzen ebenso befremdet? Diese Frage bleibt unbeantwortet. Der Vorgang bewahrt seine Magie, weil die Zuschauer heimlich kommen. Die Pantomime, aus der die Zuschauer konzipiert sind, überlässt noch alles dem Vermuten und somit der gespannten, wenn auch noch richtungslosen Erwartung.

Erst durch den Einsatz der Sprache stellt sich ein neues Spannungsfeld vor. Wir müssen uns fragen, ob der Homburg der Nacht derselbe ist wie der des Tags, von dem nun die Rede ist. Eine völlige Verschiedenheit der Welten tut sich kund in geradezu schriller Dissonanz. Hohenzollern spricht über Homburg in nüchterner Militär- und Alltagssprache, die genau lokale topographische Gegebenheiten fixiert, so dass dem Traumhaft-Atmosphärischen der Szenerie brutale Gegenständlichkeit gegenübersteht. In den Worten Hohenzollerns findet sich nicht mehr ein Zustand des Antigrauen, Schwerelosen, sondern alles ist angefüllt mit praller Gegenständlichkeit, durch die in der Helle des Tages alle Vorgegebenheiten und Masken sich erbarmungslos entlarven. Zwischen der Nacht und dem Tag herrscht in den Dramen Kleists ein Kampf. Beide Welten sind unvereinbar. Ihre Unvereinbarkeit verweist auch auf jene in der Person Homburgs, Tagträumer und Feldherr. Wie wird sich dieser Gegensatz lösen? Wie wird sich Homburg zwischen der Gegenständlichkeit und dem Traum als den beiden Polen der kleistischen Ellipse verhalten? Anstelle von Gegenständlichkeit und Traum dürfen wir auch Zeit und Zeitlosigkeit setzen. Im Vergleich zum Beginn der Szene, der Szene, die durch das Pantomimische, die Gebärde, die immer zeitlos sind, Ausdruck gewann, steht nun das Wort, das altert. Nicht umsonst sind auch die Zeitangaben in den Versen Homburgs auffällig. Dem alternden Wort im Ablauf der Verse steht das zeitlose Moment der Pantomime gegenüber. Die Zeitangaben verstärken zudem das unerbittlich Trennende der Zeit. Auch hier zeigt sich also die Dissonanz zwischen dem Nachtraum und der Taghelle, zwischen Unbewusstem und Bewusstsein.

Hohenzollerns erste Worte verdeutlichen noch einmal den ganzen Abstand zwischen der Gesellschaft und Homburg. In einer mehr episch berichtenden als dramatischen Form wird Homburg vorgestellt. Wenn es heißt: „Der Prinz vom Homburg, unser tapferer Vetter“, so wird Homburg vorgestellt, zur Schau gestellt und im berichtenden Abstand zugleich seine Einsamkeit offenbar. Die Tendenz zum Episieren ist auch in anderen Stücken Kleists anzutreffen: z. B. in der *Penthesilea*, bei der in den entscheidenden Phasen berichtet wird. Ebenso ist es im *Käthchen von Heilbronn*. Offensichtlich lassen sich die Fülle und Problematik der Welt nicht mehr vollständig im

Mit- und Gegeneinander sprechender Individuen einfangen. Es ist nicht mehr ausschließlich der Dialog, der, wie in der französischen und deutschen Klassik, die dramatische Form konstituiert. Zwar tritt noch kein echter Erzähler auf - doch die Komposition erzählt (Vgl. Blöcker 1960: 246). Hohenzollerns Anfangsworte zeigen noch ein weiteres: Sein quasi-epischer Bericht enthält im Kern die dramatische Situation. Das wird erkennbar, wenn wir uns dem Satzbau zuwenden. Hier spricht der ganze Kleist:

Der Prinz von Homburg, unser tapfrer Vetter,
 Der an der Reiter Spitze seit drei Tagen
 Den flücht'gen Schweden munter nachgesetzt
 Und sich erst heute wieder atemlos
 Im Hauptquartier zu Fehrbellin gezeigt:
 Befehl ward ihm von dir, hier länger nicht
 Als nur drei Fütterungsstunden zu verweilen
 Und gleich dem Wrangel wiederum entgegen,
 Der sich am Rhyn versucht hat einzuschancen,
 Bis an die Hackelberge vorzurücken?

Unverkennbar ist die Satzführung, die am Schluss noch in die Frage drängt. Kleist zerstört die syntaktische Struktur des Anfangs. Er lässt auf das Subjekt (Der Prinz von Homburg ...) nicht ein erwartetes Prädikat folgen, sondern ein zweites Subjekt (Befehl ...). Diesen Bruch, dieses Anakoluth, hat Friedrich Beißner in seiner Bedeutung für die fünf Akte des Spieles erkannt. Beißner sagt: „Die ersten fünf Verse stellen das Subjekt des berichteten Sachverhalts hin, und zwar im Subjektkasus, dem Nominativ; dann folgt, was diesem Subjekt entgegentritt als Forderung und Widerstand, ebenso fünf Verse füllend; und was den Widerstand, gegen den sich das Ich des Helden nicht bloß in diesen Anfangsversen, sondern im ganzen Schauspiel behaupten muß, recht eigentlich ausmacht, das wird nun, vermöge des gewagten Anakoluths, ihm auch als Subjekt, im Subjektkasus entgegengesetzt, mit betonter, artikelloser Spitzenstellung des Wortes, um das es im ganzen Schauspiel geht: „Befehl“. Die Opponenten sind damit, auch auf dem Feld der Syntax, sozusagen mit gleichen Waffen, eingetreten, das Ich und sein Widerstand: „Der Prinz von Homburg“ - „Befehl“ (Beißner 1948: 427-444). Beißners scharfsinnige Analyse erhellt den Kunstver-

stand, mit dem Kleist seine Sprache dramatisch behandelt. Die Grundform des ganzen Dramas scheint in den ersten zehn Zeilen schon beschlossen - ein Beispiel für das Hölderlin-Wort, dass „in einem guten Gedichte eine Redeperiode das ganze Werk repräsentieren kann“ (Michaelis 1968: 76). Dem Aufeinanderstoßen zweier Welten, der Welt der Traumszenerie und der nüchternen Taghelle, der Zeitlosigkeit und der Zeitverfallenheit korrespondieren nun das Ich und sein Widerstand, Homburg und der Befehl. Hohenzollerns Frage: „fehlt - wer?“, durch den Gedankenstrich ins Bedeutende gehoben, offenbart erneut das Aufeinanderstoßen der beiden Welten. Im Fehlen spricht sich die Genauigkeit militärischen Reglements aus, die Frage „wer“ deutet auf das Rätsel der Person Homburgs, sie exponiert das Rätsel seines Charakters. Im Gedankenstrich zwischen beiden Wörtern wird zugleich das Unvermutete Gewissheit, die getrennten Welten nähern sich. Dennoch vermag Hohenzollern mit seiner Darstellung, die zugleich Interpretation ist, das Problem nicht zu lösen. Im Gegenteil, sein Bericht schafft erst das Problem, er stößt uns erst auf die Frage nach dem Was und Wozu. Wenn es heißt: „Der Held gesucht und aufgefunden, wo? So scheint das hic et nunc greifbar zu sein, aber gerade deswegen bleibt der Vorgang unerklärlich. Träumt der Prinz sich selbst in einer eigentümlichen narzisstischen Selbstbezogenheit, wie Walter Müller-Seidel es darstellt? „’Sich träumend’: das weist auf eine ‚Reflexivität‘ hin, die ausdrückt, dass Homburg sich selbst sieht, „wie vom Blickpunkt der eigenen Nachwelt her“ (Müller-Seidel 1964: 394). Auch dass er es selbst ist, der den Kranz des Ruhmes windet, ist sprechend genug und befremdend. Der Vorgang ist so befremdend, dass jede durch Hohenzollern gebotene Erklärung ohne Überzeugungskraft bleibt. Der Kurfürst liefert für den Vorgang das Stichwort: „Im Schlaf versenkt? Unmöglich!“ Hier wird die Kluft zwischen dem Verhalten des Prinzen, zwischen seiner Traumwelt und der Tagwelt der Zuschauer auf der Rampe verbalisiert. Schon vorher durch die Pantomime deutete sich die Kluft zwischen der Welt des Prinzen und der des Betrachters an. Je mehr sie sich Homburg nähern, Hohenzollern tritt vor und leuchtet von der Rampe auf ihn nieder, umso größer wird die Kluft zwischen den beiden Welten, umso größer wird auch die Kluft des Verständnisses. Hohenzollerns Vorschlag, durch den Anruf Homburgs mit seinem Namen den Schlafwandler zu wecken, verweist noch einmal auf das

Schwerelose, das als Zeichen für den Zustand der Entpersönlichung gilt. Der Name hingegen verbindet das Ich mit der Welt. Durch die Benennung wird die Welt des Antigraven aufgehoben. Im 4. Auftritt fällt Homburg in Ohnmacht, als ihn Hohenzollern beim Namen nennt, weil hier ein Zusammenstoß der Ich-Wirklichkeit mit der Weltwirklichkeit erfolgt. Hohenzollern nennt Homburg Arthur. Das Stück heißt *Prinz Friedrich von Homburg*. Homburg trägt einen Doppelnamen, der bei Kleist immer eine besondere Funktion besitzt. Unter dem Namen Friedrich kennt ihn die Welt. Der Name Arthur hingegen ist sein persönlicher geheimer Name. Über ihn nur gelingt Hohenzollern der Einbruch in die Traumwelt, so dass Homburg bei der Konfrontation der Ichwelt mit der Weltwirklichkeit in Ohnmacht fällt. Die Ohnmacht ist bei Kleist eine Form des sprachlosen Sagens, ein Zurücksinken der Seele zu sich selbst, um gestärkt wieder zurückzukehren (Blöcker 1960: 232). Kleists Menschen erschließen sich in solchen Gebärden wie Ohnmacht oder Erröten. Worte sind dabei, wie es an Hohenzollern erkennbar ist, nur Kommentar, nicht etwa Motor des Geschehens wie bei Lessing und Schiller. Im Doppelnamen Homburgs vereinigen sich Welt-sicht und Selbsterkenntnis. Im Namen Friedrich vermag sich Homburg aus der Welt zu erfragen, in Arthur ist er bei sich zur Selbsterkenntnis eingekehrt. Daher würden ihn auch nicht Zurufe des Kurfürsten und seines Gefolges erreichen. Homburg ist ganz bei sich. Erst wenn Selbsterkenntnis und Erfragen aus der Welt, also die Lösung des Rätsels der Person in der Enträtselung durch das Du, durch den anderen, durch die Welt eine Einheit bilden, erst dann ist der Mensch seiner selbst vereinigt. Erst wenn die Doppelnamen vereinigt sind, dann sind auch die Unschuld und das Drama am Ziel. Dazwischen liegt jedoch noch für Homburg ein langer schwerer Weg, wenn es auch über das Ziel kaum mehr Zweifel gibt. Hohenzollerns Vorschlag, Homburg anzurufen, wird nicht genutzt. Die Hofgesellschaft verharrt ähnlich erwartungsvoll wie die Zuschauer im Parkett. Auch sie suchen eher Gründe, Ursachen für den seltsamen Zustand Homburgs, als dass sie durch eine lösende Tat die Handlung ins Rollen bringen: Kurfürstin: „Der junge Mann ist krank, so wahr ich lebe.“ Natalie: „Er braucht des Arztes“. Sind diese Feststellungen eine schlüssige Antwort auf die sogenannte „Unart seines Geistes“, als die Hohenzollern Homburgs Zustand entschuldigend umschreibt? Dienen diese Betrachtungen zur Entzifferung

des seltsamen Vorgangs oder verstellen sie nur das Verstehen? Der Kurfürst gar glaubt, ein Märchen zu erleben. Der Märchencharakter verweist auf das Rätselhafte des Vorgangs. Dem Kurfürsten muss es auch rätselhaft vorkommen, dass sich Homburg aus der konventionellen Form, der Uniform so unkonventionell gelöst und sich ganz dem Atmosphärischen der Nacht hingegeben hat. Alle Erklärungsversuche entrücken jedoch nur das stumme Spiel, so dass die Erwartung des Zuschauers entweder auf eine entscheidende lösende Handlung oder auf ein Wort des Prinzen, das eine Motivation geben könnte, gerichtet ist. Hohenzollerns Klärungsversuche, die ein Anflug von Scherzhaftigkeit auszeichnet, verdeutlichen nur, dass das gesprochene Wort, dass sein Wort umfassender und weiter reichend ist, als die Absicht, mit der er es ausspricht. Im Schein der Fackeln nahen sich die Zuschauer auf der Rampe dem Prinzen, sie sehen sich heimlich, so daß die Magie des Atmosphärischen gewahrt bleibt. Hohenzollerns Worte, deren soldatischer Ton zu der Atmosphäre kontrastiert, kennzeichnen ohne Absicht Homburgs Zustand, seine Unverletzlichkeit wie ein Demant im Feuer, Ausdruck also höchster innerer traumwandlerischer Sicherheit sowie zugleich höchste Gefahr. Unter diesem doppelten Aspekt zeigt sich auch das spätere Handeln Homburgs: Die Schlacht verdeutlicht die Sicherheit und zugleich die gefährliche Fehlbarkeit des absoluten Gefühls. Hohenzollerns Tonfall widerspricht daher dem Ungeheuerlichen seiner Aussage: dass Homburg im Feuer aufgehen und unverseht bleiben kann, dass hier mit der Unverletzlichkeit im Feuer ein Mysterium angesprochen wird: das Unzerstörbare eines Menschen im Flammenbrand. Wir müssen uns fragen, wie weit die Welt Homburgs hier noch in dieser Welt wurzelt. Soll dieses Bild des Feuers verdeutlichen, dass sich der Prinz in jenem Zustand der Unschuld befindet, in ihn zurückgekehrt ist, der nach unserer Vorstellung erst am Ende der Welt erreichbar ist? Neben dem Feuer werden noch Heldenbilder und ein Spiegel erwähnt. Aus diesen drei Phänomenen können wir auch außerhalb der hier untersuchten Exposition drei Prolegomena kleistischer Dichtung überhaupt erkennen, d.h. an diesen Phänomenen lassen sich einstiagsartig bestimmte Bedingungen kleistischer Weltsicht erhellen. In den Bildern der Helden, von denen die Rede ist, begegnet Homburg die Nötigung zu heldischer Existenz, eine Existenz, die ihr Leben eben aus den Bildern der Vergangenheit als eine Pflicht gewinnt. Das

Nachtwandlerische, Tagträumerische des Prinzen wird durch den Hinweis auf die Bilder der Helden vor die vertraute Erscheinung wachender Vergangenheit gerückt, einer Vergangenheit, die in ihrem Kontrast dem Sein des Prinzen keinen Spielraum zur Identifizierung offen lässt und dadurch seine Isolation nur noch unterstreicht. Nach dem Vorbild der Helden-Bilder flicht sich Homburg einen Lorbeerkranz. Wie kommt der Lorbeer in den „märkschen Sand“? Auch das bleibt ein Rätsel wie die Rätselhaftigkeit von Homburgs Verhalten. Weiß der Kurfürst wirklich, was „dieses jungen Toren Brust bewegt“? Schließt er sich der Meinung Hohenzollerns an, der Homburgs seltsames Tun als einen Traum von Ruhm deutet mit dem leichten Tadel aus der Männerwelt: es sei schade, dass kein Spiegel in der Nähe sei:

Er würd ihm eitel, wie ein Mädchen nahn,
 Und sich den Kranz bald so, und wieder so,
 wie eine florne Haube aufprobieren.

Mit dem Phänomen des Spiegels stellt sich die Frage nach dem Ich, nach dem Bewusstsein. Zwar ist kein Spiegel vorhanden, doch wäre er es, zeigte sich eine tiefere Bedeutung. Im Spiegelgesicht verlöre das Ich seine Unschuld, Grazie und Anmut. Das bisher Ungeteilte von Geist und Seele in der anmutigen Bewegung würde plötzlich zur Erscheinung genötigt im Spiegel des Bewusstseins, so dass alle nachtwandlerische Sicherheit verloren ginge. Wäre nach dem Wunsche Hohenzollerns ein Spiegel in der Nähe, so brächte das Homburg nur ein Erschrecken, ein Sich - gewahren, ein Erwachen, das jedoch kein Erwachen zu sich selbst wäre, sondern im Sinne des erkennenden und zugleich verlierenden Erwachen zu sehen ist, wie es Kleist am Beispiel des Knaben, der sich im Spiegel bei unbewusster Grazie ertappt, in seinem Aufsatz über das Marionettentheater darstellt. Hohenzollerns Absichten würden das eigentümlich Ursprüngliche der Gestalt Homburgs vernichten. Sie verstellen das Verständnis, sind als Mittel der Erkenntnis für den Zustand Homburgs geradezu in das Verkennen umgebogen. Hohenzollerns Auslegungen münden daher in ein Bild Homburgs, das unzutreffend ist: Der eitle Homburg, Spiegel, Kranz und Haube evozieren dabei eine Rokokoszenerie, in der Genre, Toilettenszene und die manierierte Haltung Ausdruck einer sich allzu selbstgefällig spiegeln-

den Epoche sind. Homburg ist jedoch nicht auf das rokokohafte Gesehenwerden aus, wie Hohenzollerns Kommentar es glaubhaft machen könnte. Ihn würde der Spiegel aus dem Paradies des unbewussten Bei-sich-Seins vertreiben. Er würde seinem Lebensrätsel dann niemals mehr auf die Spur kommen. Homburgs narzisstische träumerische Versunkenheit reizt jedoch dazu, mit ihm ein Spiel zu treiben, das später sich im Lichthof der Wirklichkeit als Schuld ausweist. Der Kurfürst „muss doch sehn, wie weit er's treibt“. So kommt es zur Pantomime des Kurfürsten, der ihm den Kranz aus der Hand nimmt, seine Halskette darum schlingt und ihn der Prinzessin Natalie gibt. Homburg folgt dem Kranz, während der Kurfürst und Natalie zurückweichen. Hier zeigt sich, wie immer wieder Kleists Helden die Wirklichkeit in ihren Traum hineinziehen wollen und sich dabei vergreifen. Im Traum seiner Gefühlswahrheit sucht der Prinz den Kranz zu erobern. Er begibt sich jedoch damit aus dem schwerelosen Feld der eigenen Gefühlsindividualität in das der Gravitation der Gegenstände, dessen, was ihm im ursprünglichen Sinne des Wortes entgegensteht.

Wenn der Zuschauer nun erwartet, dass Homburgs erste Worte sich auf den Lorbeer beziehen, er sich schon über seinen zukünftigen Sieg in einer Schlacht äußert, sieht er sich getäuscht. Es geht hier nicht um ein Drama, das auf den Pfeilern des Befehls und des Gehorsams aufbaut. Noch weniger handelt es sich um eine Art vaterländisches Rührstück, wie es etwa Hermann August Korff sieht (Korff 1956: 298 ff). Homburgs erste traumatische Worte machen anderes deutlich. Sie laufen allen Erwartungen zuwider. Anstelle der bündigen Beziehung von Rüstsaal, Lorbeer, Ruhm usw. lauten seine ersten Worte: „Natalie! Mein Mädchen! Meine Braut!“ Hier geht es nicht mehr um Wahrheiten des Tages, die nur im Traum überspielt waren. Homburgs Zustand grenzt an den einer Verwandlung; in dieser Art von Individualität gibt es für den Prinzen keine Begebenheiten mehr. Ebenso wenig zählen ständische Erscheinungen. Ahnt der Kurfürst etwas davon, wenn er „geschwind! hinweg!“ eilen möchte. Weicht er deshalb auf die Rampe zurück und entzieht sich dem Zugriff Homburgs, weil seine Vermutungen über die Träumereien des Prinzen im märkischen Sand zu Ahnungen werden, die seine eigene innere Sicherheit bedrohen? Wir müssen uns andererseits fragen, welche Vermessenheit, Maßlosigkeit oder

Sicherheit des Gefühls, welche Unbeirrbarkeit im Hinblick auf eine eigene antigrave Mitte Homburg ermutigen auszugreifen, den anderen, d.h. den Kurfürsten in seine tragfähige Mitte hineinzureißen, ja geradezu ein tief inneres Verhältnis eines sich Einverstandensfühlens zu proklamieren, wenn er den Kurfürsten anredet: „Friedrich! Mein Fürst! Mein Vater!“ An dieser Stelle weigert sich der Kurfürst endgültig mitzuspielen. Auch die Kurfürstin wird von Homburg in seine Traumsphäre gezogen, wenn er sie anredet: „O meine Mutter“. In aufkeimender Gewissheit fragt auch sie: „Wen nennt er so?“ Dass er Natalie als seine Liebste anredet und ihren Handschuh erhascht, zeigt einerseits die Einheit seiner Gefühlswahrheit, die von keinem diskursiven Bewusstsein getrennt ist, andererseits den maßlosen Angriff auch auf die Wirklichkeit. Hohenzollerns Ausruf: „Himmel und Erde“ kommentiert in seiner Polarität die ganze Spannweite des Geschehens. Hier wird zugleich das Folgende der Handlung vorbereitet: dass Homburg durch den Handschuh während der Befehlsausgabe die Parolen überhört, dass hier aus dem Unwillkürlichen die Willkür seiner späteren Befehlsüberschreitung entspringt (Müller-Seidel 1964: 395).

Auch am Verhalten des Kurfürsten konkretisiert sich die Unvereinbarkeit der Welten. Wenn er bei seinem Abgang dem Prinzen zuruft:

Ins Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,
 Ins Nichts, ins Nichts! In dem Gefild der Schlacht,
 Sehn wir, wemns dir gefällig ist, uns wieder!
 Im Traum erringt man solche Dinge nicht!

So weist er Homburg in schroffer und entschiedener Weise zurück. Der Ausspruch des Kurfürsten ist ein Ausspruch der Vernichtung: „Ins Nichts!“ Straft man so vernichtend das Unhöfische des Prinzen, der sich traumwandelnd vergreift oder warum wählt der Kurfürst eine derartig existentielle Form der Zurückweisung? Kommt Homburg aus dem Nichts? Ist die Welt des Traumes, des Traumwandels für den tagtätigen Kurfürsten ein Nichts? In der distanzierenden Anrede „Herr Prinz von Homburg“ wird das Bemühen des Kurfürsten deutlich, den Prinzen, dessen traumwandlerisches Ich so weit ausgriff, so persönlich wurde, in die Schranken zu weisen, von sich fernzuhalten. Die erneute doppelte Verweisung ins Nichts lässt jedoch

vermuten, dass der Kurfürst nicht ganz unbeteiligt bleiben kann, wie er es vielleicht gern möchte angesichts des Verhaltens von Homburg. Hat er sich nicht am Schlafwandler schuldig gemacht? Ist es so etwas wie Schuldgefühl, das ihn im 3. Auftritt gleich einem Pagen senden lässt, mit der Bitte an Hohenzollern, „kein Wort ... von dem Scherz (zu) entdecken“? In diesem Tun wird das spätere Gespräch mit Hohenzollern im V. Akt Szene 5 exponiert, der dem Kurfürsten die primäre Schuld am Fehler des Prinzen zuschiebt (Henkel 1967: 585). Mit dem donnernden Rasseln der zuschlagenden Tür vor Homburg wird auf jeden Fall deutlich, dass der Ausgriff des Traumwandlers in die Wirklichkeit hier an seine Grenze kommt. Die zugeschlagene Tür versinnbildlicht die endgültige Entscheidung, dass die Tagwelt nicht mit den Mitteln des Traumes zu erobern ist, dass das Ich aus der Welt des mysteriösen Traumzustandes sich vergreift, wenn es einen Anspruch auf die gegenständliche Welt, die Wirklichkeit zu erreichen oder zu erzwingen sucht. Aber auch die Wirklichkeit vermag die letzte Tiefe des Traums nicht durch Fragen heraufzuziehen, zu enträtseln, wie es Hohenzollern im 4. Auftritt versucht. Im 4. Auftritt beginnt mit dem Versuch der partiell verdunkelten Traumerinnerung nun für das Folgende der Traum die Wirklichkeit zu verwirren. Es wundert uns nicht, wenn der vom Prinzen als „Zeichen des Himmels“ verstandene Wachtraum sich bei Tage durch das Indiz des Handschuhs der Prinzessin zu bestätigen scheint, so dass er im weiteren nicht mehr die Wirklichkeiten zu unterscheiden in der Lage ist und durch den Sturz in den Sieg naiv genug ist, sich unter der höchsten Fortunagunst zu wähnen (Vgl. Henkel 1967: 586). Man denke nur an Homburgs Monolog am Ende des ersten Aktes, 6. Auftritt.

Wenn wir nach dem 1. Auftritt ein Resümee ziehen dessen, was uns an Nachrichten hinsichtlich der Problematik, der Figuren, ihrer Konfiguration, an für die weitere Handlung wirkungsmächtigen Faktoren mitgeteilt wird, so dürfen wir sagen, daß der 1. Auftritt und nicht erst der 1. Akt als Exposition des Dramas gewertet werden kann. Hinzu kommt noch ein formales Moment: Der Schluss des Dramas nimmt die gleiche Szenerie des Eingangs wieder auf. Wir haben das Schloss mit der Rampe, die in den Garten hinabführt, es ist Nacht, und mit Kranz und Fackeln werden dieselben symbolischen Requisiten genannt, die zum Thema und zur Atmo-

sphäre des 1. Auftritts beitragen. Eingang und Schluss des Dramas bilden insofern eine Art Rahmen für das Geschehen, das heißt zugleich, dass die Eingangsszene auf den Schluss des Stückes verweist, dass der Anfang das Ende vorwegnimmt, und zwar in einer Pantomime, obschon gesprochen wird (Kommerell 1965: 189).

3. Zusammenfassung

Was liefert uns, wenn wir die Ergebnisse der Analyse zusammenfassen, der 1. Auftritt als Exposition des Dramas?

3.1. Im Rahmen, als der der 1. Auftritt fungiert, wird das Atmosphärische als ein Mittel der Darstellung deutlich, das in seiner Wirkung, anders als im klassischen Drama, eine Auflösung des Tragischen möglich macht. B. von Wiese bezeichnet dieses Atmosphärische als eine „Märchenschicht“ (Wiese 1964: 335).

Das Märchenhafte in seiner Befremdlichkeit, sichtbar im pantomimischen Spiel und Gegenspiel, ermöglicht die Vorwegnahme alles dessen, was im Verlauf des Stückes, in der Schicht des Wirklichen errungen werden muss. Die Vorwegnahme der Lösung, wie sie hier in der ersten Szene erfolgt, ist eine Eigentümlichkeit des analytischen Dramas. Vom Standpunkt der normativen Poetik gehört die Bekanntmachung des Ausgangs auch zu den Funktionen der Exposition (Bickert 1969: 70). Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* unterscheidet sich trotz dieser Formalia von einem analytischen Drama üblicher Provenienz. Hier werden nämlich nicht die letzten Auswirkungen einer Ereignisreihe, auf eine Katastrophe oder Lösung zugespitzt, angeboten, hier liegt auch nicht die eigentliche Handlung wie z.B. im *Zerbrochenen Krug* vor Beginn des Stückes, sondern im Traum wird das Ende des Stückes antizipiert, und ein analytisches Moment läge höchstens darin, dass man verfolgen kann, wie die Ereignisse des Traumbereichs sich in der Realität verwirklichen. Dabei geht es jedoch immer mehr um die Ereignisse des Traumbereichs, um das, was im Unbewussten und Unterbewussten der Hauptfiguren Gestalt gewinnt als um die faktische Realität. Daher müssen wir, wie schon erwähnt, alles Gelernte bei Kleist vergessen, denn hier geht es, wie Kommerell es ausdrückte, um das „Rätsel eines Charak-

ters“ (Kommerell 1965: 83). Das Drama schreitet vom Vortrag des Rätsels zur Enträtselung. „Zugleich aber bleibt etwas am Rätsel Rätsel oder ein aufgelöstes verliert sich in den Abgrund eines neuen Rätsels ... So zeigt das Rätsel, indem es sich zu lösen scheint, seine Unlösbarkeit, und das Drama bedeutet: Verrätselung“ (Ebd.).

3.2. Welche Personen zeigen sich in der Exposition als Rätsel? Zunächst einmal Homburg, dessen Schlaf Ausdruck der Verslossenheit für das Wirkliche ist (Kommerell 1965: 190), so dass die barsche Rüge erfolgt: „Im Traum erringt man solche Dinge nicht“. Auch der Kurfürst, der diese Worte spricht, ist jedoch nicht der eindeutig fixierbare Charakter, ganz in der „Blöße des Nichtverstehens gezeigt, ein karger märkischer Mann, der nur Mann ist“ (Kommerell 1965: 191). Gerade seine Bemerkungen, als er sich dem ausgreifenden Werben und Gewinnenwollen Homburgs entzieht, beweisen, dass auch er ein rätselvoller Charakter ist. Rätselhaft für den Zuschauer ist, dass der Kurfürst in der Pantomime „die unbewusste Richtung des Liebeswunsches im Prinzen richtig voraussetzt“, dass „er schließlich alle Handlungen möglich macht, die der Traum des Prinzen sind, die die innerste Szene seiner Seele sichtbar nachahmen“ (Ebd.). „Als Eingreifender die verborgene Bereitschaft des Prinzen richtig zu treffen“, das ist die eigentümliche Leistung, die der Kurfürst in der Exposition beweist ebenso wie im 4. Akt, als er den Prinzen entscheiden lässt, ob er ungerecht verurteilt sei. Das ist geradezu die Voraussetzung für seine Haltung im 4. Akt. Die Pantomime des Anfangs zeigt also, dass der Kurfürst das Geheimnis des Prinzen trifft, er im Grunde ihn weiß. Er ist in derselben Pantomime, die bewusst und gewollt den kalten, ja verwerfenden Abstand des Kurfürsten vom Prinzen zeigt, auch der Homburg zugleich Segnende, auf ihn Stolze, wenn er seine Halskette um den Kranz Homburgs schlingt und ihn der Prinzessin übergibt. Die erste Szene sieht neben den beiden polarisiert angeordneten Hauptgestalten auch alle anderen wichtigen Akteure des Stücks: Natalie, die insgeheim von Homburg erwünschte Braut, Hohenzollern, den Freund und häufig vorschnellen Kommentator des Geschehens, eine Art Pylades in seiner nur dem Faktischen zugewandten Rolle, Offiziere und Kavaliers. Das Atmosphärische als Medium des Unbewussten, des absoluten Gefühls, die Hauptpersonen, schließlich die Situation,

die zur Verwirklichung der Traumantizipation die Mittel bereitstellt, sind als einführende Momente Merkmale der Exposition. Ihr Verhältnis zueinander verweist zugleich auf den Ausgang des Dramas.

3.3. Spannung entsteht dadurch, dass man den in der 1. Szene angeschlagenen Grundakkord mit dem weiteren Geschehen, dem Verlauf der Handlung vergleicht, um auszumessen, wie groß oder wie gering der Abstand ist zwischen dem, was das absolute Gefühl verheißt, und der Wirklichkeit. Konkret auf die Situation übertragen heißt das: Wird sich die Pforte des Verstehens zwischen dem Kurfürsten und Homburg bald wieder öffnen. Versteht einer den anderen? Ist es möglich, dass sich eine Figur abschließt. Bedarf die höchst individuelle Aussprache des Prinzen in der Pantomime nicht zugleich der Sprache des Konventionellen, um sich zu verwirklichen? Schließlich bleibt dem Zuschauer in der Pause, die den 1. Auftritt beschließt, noch die Frage, ob die Ebene des Kurfürsten die einzige Ebene des Spiels sein kann, ob das Recht allein nur in der Helle der Wirklichkeit angesiedelt ist. Überzieht der Kurfürst nicht sein Recht? Bedarf der Kurfürst nicht auch des anderen, ist seine Existenz nicht auf die Wirklichkeit des Traums, auf seinen Feldherrn angewiesen? Die Antwort liegt in den schon in der 1. Szene dargelegten Abhängigkeitsverhältnissen, die nicht nur unter dem hierarchischen Aspekt zu sehen sind, sondern im stummen Spiel zu wechselseitigen Abhängigkeiten führen. Die brüske Stellung des Kurfürsten am Schluss, als er aus dem Spiel aussteigt, ist sicher eher als ein Zeichen uneingestandenem Eingestehens zu werten als als tadelnde Zurechtweisung. Alle diese Fragen richten sich jedoch nach inneren Antinomien der Personen, aus denen die Rätsel entwachsen. Denn bei Kleist ist das Rätsel der Person das Rätsel des Dramas selbst. Kleist versucht somit das Innere nach außen zu wenden, ein wahrhaft ungeheures Verfahren, wobei das unerschöpfliche Innere im Äußeren niemals ins Triviale gerät. Bei Kleist wird sinnfällig ein Drama in Szene gesetzt, das aus dem Unbewussten aufsteigt, umgekehrt aber auch immer wieder aus dem sinnfällig Eindeutigen das Vieldeutige provoziert.

3.4. Wenn wir Kleist mit Lessing oder gar Goethe vergleichen, werden diese Aspekte vielleicht deutlicher. Ist Kleists dramatische Aufgabe das

Rätsel der Person, so interessiert das Lessing gar nicht. Goethe hat sich gegen das aus dem Unbewussten Rätselhafte der Person gewehrt, entweder durch Aussparungen oder durch die bekannten Kunstgriffe von Schlaf und Vergessen, wie wir es aus dem Egmont, aus Faust II und auch aus Tasso kennen. Er hat aber nie den Vorgang der Rätselhaftigkeit einer Person ins Bühnenlicht gestellt¹. Wenn wir uns fragen, wie sich die Gestalten Kleists in ihrer Selbstverwirklichung von denen Lessings unterscheiden, so ist folgendes festzustellen: Lessing fragt nie nach dem Inneren, nach dem Wesen der Gestalten. Sie bergen für ihn kein Rätsel, sondern sind mehr typisiert: Es heißt Der Fürst, die Geliebte. Die Handlung, die Reaktion der Figuren und ihre Entscheidungen sind bei Lessing in ein überschaubares klares Verhältnis in der Exposition gebracht. Die Beziehungen der Personen untereinander sind nicht fraglich wie bei Kleist, fraglich sind höchstens die Auswirkungen dieser Beziehungen. Bei Lessing steht die Stellung der Personen fest. Dramatisch genutzt wird, was die Personen aus ihren Stellungen machen, welche Wirkungen von diesen ausgehen. Bei Kleist geht es um die innere Antinomie der Personen. Daraus ergeben sich auch Konsequenzen für das Verhältnis von Verstehen und Missverstehen bei Lessing und Kleist.

Für Lessing ist die Täuschung der Mitspieler ein bewusstes Kalkül, ständige Missverständnisse und Missverständnisse der Übereilung einer Erklärung, einer Weisung werden bewusst eingesetzt! Es geht also bei Lessing ausnahmslos um Missverständnisse des Denkens, wobei Lessings Denken den Zufall ebenso wenig ausschließt wie die Weite des Verstehens. Bei Kleist hingegen geht es um innere Missverständnisse, die nicht nur gedacht werden oder abhängig sind von der Konfiguration, der Gestaltengruppierung, sondern abhängig von Individuen. In den Kleistschen Individuen sind Denken und Gefühl eine Einheit, sind unteilbar und daher für das Verstehen fragwürdig. Zugleich evoziert die Einheit von Denken und Gefühl den ganzen Zauber und die Unbedenklichkeit des Unmittelbaren, wie wir es am Beispiel Homburgs gesehen haben. In dieser Einheit wird uns von Kleist auch immer das Ganze einer Person oder eines Geschehens

¹ Ähnlich infektionsängstlich begegnete Goethe dem Titanischen der Jugend; s. dagegen Jean Pauls Gestaltung der Jugend im *Titan*.

zugemutet; also auch in der Exposition äußert sich in der Vielstimmigkeit und Vielschichtigkeit des Rätselhaften das Ganze des Stücks.

Literaturverzeichnis

- Bark, Joachim /Nayhauss, Hans-Cristoph v.** (2011), *Profile deutscher Kultur-repochen. Klassik, Romantik, Restauration. 1789 – 1848*, Stuttgart (Kröner).
- Beißner, Friedrich** (1948), „Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus“. In: *Festschrift Paul Kluckholm und Hermann Schneider gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag*, Tübingen, S. 427 – 444.
- Bickert, Hans Günter** (1969), *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform*, Marburg.
- Blöcker, Günter** (1960), *Heinrich von Kleist oder das absolute Ich*, Berlin (Argenverlag).
- Fricke, Gerhard** (1929), *Gefühl und Schicksal bei H. v. Kleist*, Berlin.
- Henkel, Artur** (1967), „Traum und Gesetz in Kleists ‚Prinz von Homburg‘“. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Darmstadt, S. 576 – 604.
- Kommerell, Max** (1965), „Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über H. v. Kleist“. In: Jost Schillemeit (Hrsg.), *Interpretationen 2, Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht*, Frankfurt/M., S. 185 – 222, (Fischer Bücherei Nr. 699).
- Korff, Hermann August** (1956), *Geist der Goethezeit. IV. Teil Hochromantik*, Leipzig.
- Kosik, Karel** (1972) „Dialektik des Konkreten“. In: Siegfried Unseld (Hrsg.), *Wie, warum und zu welchem Ende wurde ich Literaturhistoriker? Eine Sammlung von Aufsätzen aus Anlass des 70. Geburtstags von Robert Minder*, Frankfurt /M. (Suhrkamp), S. 39 – 78.
- Mayer, Hans** (1962), *H. v. Kleist, Der geschichtliche Augenblick*, Pfullingen.
- Michaelis, Rolf** (1968), *Kleist. Velber bei Hannover* (Friedrich Verlag), (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters Bd. 5).
- Müller-Seidel, Walter** (1964), „Kleist, Prinz Friedrich von Homburg“. In: *Das deutsche Drama*, hrsg. von Benno von Wiese, Düsseldorf (Bagel Verlag), S. 390 – 409.
- Nayhauss, Hans-Cristoph v.** (1997), *Vorlesung über Expositionen des Dramas*

von Lessing bis Hofmannsthal, Karlsruhe (PH-Druck).

Wiese, Benno von (1964), *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, Hamburg.